

Телевизионный

МАСТЕР-КЛАСС

600
К 35

И. Н. Кемарская

17.11.2011

**Телевизионный
редактор**

Телевизионный **МАСТЕР—КЛАСС**

Sc. Library RSUH

И. Н. Кемарская



1356165

Телевизионный редактор



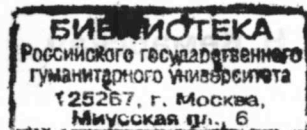
АСПЕНТ ПРЕСС

Москва
2004

МН

УДК 654.197
ББК 76.032
К 35

600
К 35



18322-04 04

Кемарская Ирина Николаевна

К 35 Телевизионный редактор: Учеб. пособие для студентов вузов / И. Н. Кемарская. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 191 с. — (Серия «Телевизионный мастер-класс»).

ISBN 5—7567—0356—X

В учебном пособии рассказывается о специфике работы телевизионного редактора, о круге его обязанностей, а также о том, как оптимальным образом решать разнообразные творческие и организационные задачи, возникающие в процессе создания сложных постановочных телепрограмм. Пособие написано живым и ярким языком на основе уникального профессионального опыта автора.

Для студентов факультетов и отделений журналистики, действующих практиков телевидения и всех интересующихся телевизионными технологиями.

Отзывы о книге И. Н. Кемарской «Телевизионный редактор» направляйте по адресу info@aspectpress.ru

УДК 654.197
ББК 76.032

ISBN 5—7567—0356—X © ЗАО Издательство «Аспект Пресс», 2004

Все книги издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

Введение

Эта книга в ее изначальном варианте предназначалась для слушателей моих лекций, семинаров и мастер-классов, посвященных практике работы редактора на телевидении. Когда этих людей были десятки, я просто пыталась помочь им решать конкретные рабочие проблемы, параллельно рассказывая об основных профессиональных навыках, которыми обязан владеть представитель нашего ремесла. Когда счет разборов и корреспондентов благодаря Интернету пошел на сотни, стало ясно, что разговор надо вести более общий и основательный. Но при этом было важно не выплеснуть с водой ребенка — не потерять личностную направленность, все время помнить, что для каждого эта деятельность своя, не тиражируемая и глубоко интимная. Все мы делаем эксклюзивный продукт, неважно, плохого или отличного качества. Каждая передача, каждый наш сюжет уникальны, их невозможно повторить, они есть результат стечения множества обстоятельств, людских воль, действий и решений. Любой телевизионный журналист — творческая индивидуальность. А индивидуальность всегда хочет, чтобы обращались к ней лично.

С другой стороны, журналистика — дело публичное, и любой человек (и я — в том числе!), рискнувший выставить на людской суд свое творение, должен быть готов к тому, что его труд станет предметом всеобщего обсуждения. И этот разговор должен быть интересен для всех — по крайней мере, для тех, кто занимается редакторским делом профессионально. Вот так, балансируя между увлекательностью для всех и полезностью для каждого, я и писала эту книгу.

Всех, кого я встречаю на семинарах и лекциях, я запоминаю в лицо, а авторов отсмотренных программ — по экранному почерку. За этим множеством лиц и почерков угадывается некая личность, которая, видимо, и есть прообраз моего читателя. И то, что мне вначале виделось как его странность и необычность, постепенно обретает вид типичного портрета. Попробуем эти характеристики обобщить.

Первое: *телевизионная журналистика стала массовой профессией*. В России за последние десять лет возникли тысячи частных телевизионных компаний и продолжают возникать новые. Конечно, компания компании рознь — есть крупные холдинги, а есть маленькие семейные станции. Но телевизионное пространство России переменилось разительно: на возникшем профессиональном

поле появилось множество новых игроков, ощущающих жесткую личную конкуренцию.

Второе: *на телевидение пришли люди, в большинстве своем не имеющие специального журналистского, а тем более — телевизионного образования.* Это специфическая черта любой быстро возникающей профессии, собирающей под свои знамена волонтеров, которым было просто некогда и негде научиться своему делу, кроме как на практике. «Челноки», рванувшие в Турцию за дубленками и кожей в начале девяностых, тоже не кончали Гарвардскую школу бизнеса. Большинство из них полегло в той первой «народной» волне российского капитализма, но те, кто выжил, преуспели. С «новыми телевизионными русскими» оказалось сложнее — они оказались чем-то вроде самозванцев. До их массового появления телесобщество считалось элитой журналистики, ее аристократией. Тележурналистов было *мало*, это была каста посвященных. В первую очередь я говорю о работниках центральных, «метровых» телевизионных каналов, вещавших на всю страну. Но и региональные государственные телекомпании в областных и краевых центрах поддерживали эту традицию. Тележурналисты имели несравнимо большую аудиторию, и, что немаловажно, им платили гораздо больше, чем журналистам других СМИ. «Тележурналист», «телеведущий» — это было звание, возвышавшее его носителя до уровня кумира. То, что в каждом городке с населением в полтора десятка тысяч человек появились свои телестанции и их работники тоже стали называть себя тележурналистами, сильно смешало общественные представления о статусе этой профессии и привело к ее расслоению. В тележурналистику пошли учителя, юристы, историки, социологи, психологи, пиарщики... В этом профессиональном бульоне еще только-только начинает формироваться единое профессиональное российское телевизионное сообщество.

Третье: *большинство сотрудников сегодняшних телестанций — это очень молодые люди, проработавшие, однако, в своей профессии уже по три-четыре года.* Это важное обстоятельство, роднящее новых русских телепрофессионалов с их коллегами из других стран, — в том числе и тех, где телевизионные компании не множились с такой бешеной скоростью, как у нас. Но и там хозяева частных станций и производящих компаний в больших количествах принимают на работу совсем молодых людей, часто сразу после школы, организуя их обучение непосредственно на местах.

Выгоды от этого подхода для владельцев телебизнеса очевидны: начинающим телевизионщикам можно очень мало платить,

они быстро обучаются и ничего не боятся, потому что не знают профессиональных опасностей. Другими словами, они не подозревают о возможных ошибках, потому что не имеют представления о норме. Отрицательные стороны такой ранней практической профессионализации скрыты глубже. Реально телекомпаниям не нужно столько специалистов — их устраивают амбициозные юноши и девушки, *воображающие* себя профессионалами. По крайней мере, так происходит на Западе, например в английских телекомпаниях. Как только молодой человек действительно достигает некоего состояния опытности и начинает ощущать потребность в профессиональной самоидентификации, он превращается в проблему для своих работодателей. Во-первых, он начинает мыслить категориями прав и обязанностей, во-вторых, он хочет расти и повышать свою личную «стоимость». И выбор здесь невелик: или он совершает качественный рывок (идет учиться, выбивается в «звезды») и превращается в профессионала, имеющего гораздо более высокую цену и статус. Таких немного — меньше, чем один на десяток. Или — что чаще, его увольняют, и он находит себе другое поле деятельности. А на его место берут нового юного волонтера, готового на все ради причастности к миру телевидения. Этот роковой рубеж принятия решения — те самые три-четыре-пять лет стажа работы в профессии.

Какие из этого можно сделать выводы?

Большинство российских тележурналистов, приезжающих на различные школы и семинары по повышению квалификации, а также те, кто идет учиться на факультеты журналистики или в специализированные институты, проработав несколько лет в телекомпаниях, — это молодые люди, настроенные на серьезное овладение ремеслом. Они переживают первый серьезный *профессиональный кризис*. Их много. Они уже прошли период восторженного открытия профессии, они почувствовали ее наркотическую притягательность, испробовали себя в разных качествах. Но дальше двигаться им все труднее. Многие признавались мне, что ощущают какой-то тупик, ступор, упертость в стену.

И когда я спрашиваю, чего, на их взгляд, им не хватает, чтобы двигаться дальше, они начинают перечислять свои проблемы, начинающиеся со слова «как»:

- Как освоить новый формат?
- Как заставить разговориться героя?
- Как сделать монтаж более динамичным?

Но когда мы начинаем более детально разбираться с каждым «как», за ним всплывает более фундаментальное «что». *Что* вы хотите сказать? *Зачем* вы хотите это сказать? Что вы хотите сказать такого, что кажется важным лично вам?

Это извечная проблема профессионального роста: баланс между знаниями и навыками, между *knowledge* и *skills*, как говорят англичане. Наша валюта — время, и ею, то есть временем, мы оплачиваем все наши достижения. Хорошо, когда можно первые пять-семь лет профессиональной жизни потратить на фундаментальное освоение будущей специальности. По крайней мере, за эти годы постигаются многовариантность профессии, ее основы, предыстория, краеугольные принципы, максимально осваивается чужой опыт и обретается свой, пусть вначале учебный. Высшее журналистское образование дает серьезную фору уже на старте.

Но если такой форы нет? Если ты уже внутри, в лодке, и она отошла от берега? Тогда тебе нужно научиться грести как можно быстрее. И очень важно сознавать, *зачем* ты это делаешь: гребешь ли ты, чтобы добраться до прекрасного острова, или ты галерный раб, прикованный цепью. Потому что в первом случае ты будешь ловить новые эффективные навыки буквально из воздуха, чтобы как можно скорее достичь цели. А во втором ты будешь мечтать о том, чтобы это нудное занятие когда-нибудь закончилось, и умирать от усталости.

Для меня тоже важен этот вопрос «зачем». Зачем я пытаюсь сформулировать, облечь в слова то, что и так знает любой профи, ежедневно или еженедельно готовящий материал для эфира? У меня есть на это ответ. Я хочу, чтобы эта книга давала вам *энергию*. Мне хотелось бы, чтобы эта книга разбудила в вас ощущение скрытых потенциальных возможностей профессии и решимость двигаться в ней дальше. А это невозможно без дополнительной энергии. И мы будем еще много раз по ходу разговора возвращаться к этому понятию.

Это пособие никоим образом не претендует на то, чтобы заменить собою классические журналистские учебники и восполнить пробелы фундаментального образования хотя бы потому, что фундаментальное журналистское образование включает в себя представление о многообразии мира. Точно также оно не может дать вам технические навыки на все случаи жизни.

Данный курс создавался на основе моего личного профессионального опыта и известного мне опыта коллег. Я точно знаю, что

он не полон. Мне не приходилось никогда, к примеру, работать на программах прямого эфира, на телевизионных играх, на утренних и новостных программах, поэтому я воздерживаюсь от конкретных рекомендаций по работе в подобных форматах. По наиболее ходовым из них имеются специальные публикации в печати и в Интернете.

Форматы появляются и исчезают, а потом снова возрождаются, как «хорошо забытое старое», иногда в виде отдельных элементов, иногда — в виде идей принципиально новых программ. Телевизионные приемы меняются чуть ли не ежедневно, и то, что представлялось эффективным еще несколько лет назад, сегодня зачастую оказывается бесполезным.

Но журналистская жизнь на телевидении пока еще требует универсальности. И если сегодня вы выпускаете утреннее шоу, завтра вам могут предложить делать документальные портреты, послезавтра — ток-шоу, а послепослезавтра — «реалити». Важнее представлять себе принципы нашей работы, ее основные составляющие, а уж навыки, «зачоченные» под какую-то отдельную программу, вырабатываются у вас по ходу дела. Поэтому старайтесь применять все, о чем здесь пойдет речь, не копируя, а адаптируя к *своей* практике.

Только не думайте, что если вы все будете делать правильно, вы автоматически добьетесь успеха. Скорее наоборот: как только вы ощутите, что все взято под контроль, что ваша программа обрела четкую системность, — поверьте, это верный признак того, что она стареет и что вы в опасности. Такой странный, но универсальный закон. Я открыла его, когда у меня были маленькие дети. В те моменты, когда я, наконец, «ловила» нужный для ребенка режим и обеспечивала его ценою бешеных усилий, всегда оказывалось, что дитя выросло, и ему уже необходим совсем другой распорядок. С программами — точно так же.

На телевидении много таких парадоксов, здесь есть свои табу и суеверия. Здесь есть легенды и «ужастики». Мне хочется, чтобы и вы приобщились к этой мифологии. Мне нравится чувствовать себя частью громадной мировой команды, некоего профессионального братства, ордена, члены которого владеют только им известными знаниями и который, как бы к этому ни относились окружающие, исповедует достаточно справедливые законы.

Люди, работающие на телевидении, уважают свою профессию. Это не значит, что они восхищаются всем, что там происходит, нет, конечно. Но они умеют отличать реальный успех от дутого и хорошие программы от плохих. Телевидение — это великий виртуальный обман, возможный только при честной игре.

Но телевидение разное, и со временем будет становиться еще более разным. В нем можно и нужно искать программы, близкие вам по вкусу. Как в бизнесе первым советом начинающему предпринимателю является выбор дела, для него интересного («возьмите ваше любимое хобби и придумайте, как на его основе можно заработать деньги»), так и на телевидении первым советом будет выбор программы, *интересной лично для вас*. Если вы равнодушны к ней, у вас ничего не получится. Если вы презираете то, чем вы занимаетесь, программа отомстит вам, она вас разрушит. Это тоже из области телевизионной мистики, но не верить в нее небезопасно. Конечно, у профессионала вырабатывается особое умение ощущать чужие идеи как свои и воплощать их на экране, но эти идеи должны найти душевные отзвуки в вас *лично*, а иначе вы не сможете эффективно работать сами и тем более — увлечь остальных членов творческой группы.

Любой телевизионный продукт всегда делает не один человек, а команда. В идеале эта команда устроена так, что никто не мешает друг другу, у каждого профессионала — своя ниша. Самая большая удача, которая может вас ждать, — это общий успех группы. Он всегда несоизмеримо больше, чем успех одного человека. Здесь «включается» некая хитрая «энергетика» — вы лично выкладываетесь полностью, равно, как и ваш коллега, как и все, кто работает рядом с вами, но результат оказывается большим, чем простая сумма общих усилий. Он *качественно* иной. Об этом мы тоже поговорим позже.

Чтобы повысить свой профессиональный статус, надо четко осознавать его составляющие. Спортсмен, готовясь к соревнованиям, тренируется по системе, учитывающей развитие многих его навыков. Он развивает их в комплексе, но промежуточные цели для каждого направления ставит отдельно. Он не может просто наращивать скорость на дистанции — он должен тренировать выносливость, владение дыханием, умение стартовать, обгонять противника, маневрировать, делать финишный рывок...

Точно так же и в нашей профессии. Вы должны уметь правильно начать программу, вдохнуть в нее жизнь, создать ее структуру, костяк и обдумать нюансы, отработать технологию производства и поставить ее на поток, уложиться в сроки и в смету и «эффектно финишировать», то есть, сделав качественный продукт, удачно его сдать. *Вы должны владеть профессией как системой.*

Если вы выбираете какую-либо профессию, это значит, что у вас есть к ней способности и наклонности. Каждая программа — это вы сами, реализовавшиеся конкретным, уникальным образом.

Никто другой не сделает вашей программы. Не верьте байкам о том, что, если вы выпустите хорошую программу, ее немедленно разворуют и воспользуются вашими наработками. Никто не может у вас ничего украсть — просто потому, что другой человек на телевидении сделает другую, *свою* программу. И чем полнее вы реализуетесь как творческая личность, тем выше будет ваш профессиональный статус.

Вы владеете мастерством, вы знаете, *как* делать, — и значит, у вас больше времени останется на то, чтобы обдумать, *что* делать. А озарения и находки приходят именно на этом уровне.

Данное пособие состоит, по сути дела, из двух частей. Первая часть посвящена тем требованиям, которые в принципе предъявляются сегодня к телевизионным редакторам и касаются профессии в целом. Во второй части подробно разбираются обязанности редактора — последовательно на всех основных этапах создания программ. Поэтому читать книгу можно в любом порядке: хотите — начинайте с сугубо практических вопросов, хотите — ищите в себе профессиональные черты, а также интеллектуальные и душевные качества «настоящего» редактора. Главное, чтобы вы ощутили от этого хоть малейшую пользу.

Эта книга никогда бы не появилась, если бы меня не подталкивали к ее созданию самые разные люди. Они были уверены, что я смогу ее написать, и ждали ее от меня — и поэтому я ее действительно написала. Это, в первую очередь, Манана Асламян, президент российского «Интерньюса», пригласившая меня читать лекции и вести семинары для слушателей различных курсов повышения квалификации. Это Сергей Александрович Муратов, профессор факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова, который мне, суперпрактичному профи, вернул радость и наслаждение теоретического исследования. Это Генриетта Николаевна Гамалея, руководитель аспирантуры Гуманитарного Института радио и телевидения, не желавшая верить в мои сомнения и неудачи. Это мой муж, профессор-математик, который настойчиво уверял меня в том, что модели и системы не помеха любому творчеству. Я также хочу поблагодарить за помощь в работе над этим курсом Л. Н. Шипову, А. Г. Качкаеву, Г. В. Кузнецова, И. Д. Фомичеву, Т. В. Меньшикову, Н. Н. Белоцерковскую, Л. Н. Николаева, А. В. Прохорова и многих других моих коллег, деливших со мной своими наработками и открытиями.

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ РЕДАКТОР— ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Глава 1

Абрис профессии

С детства я точно знала, что никогда в жизни не стану редактором.

Моя мама работала редактором на киностудии, и я вдоволь наслушалась историй про упертых сценаристов и неменяемых режиссеров, с которыми невозможно закончить в срок ни один фильм. Самое главное, что со стороны ее работа выглядела абсолютно сизифовым трудом, — так много сил вкладывалось в каждую картину, и так невелика (с моей точки зрения!) была отдача: множество неприятностей, скромный титр и маленькая зарплата.

Но профессии распределяются на небесах, и от судьбы не уйдешь: в начале 90-х годов я вдруг все-таки оказалась редактором — на телевидении.

Как попадают в телевизионные редакторы

Вообще-то людей этой профессии готовят в специальных учебных заведениях, на телевизионных отделениях факультетов журналистики или во ВГИКе. Но лучшие редакторы, с которыми мне довелось работать, пришли на телевидение кто откуда: из-за прилавка, из переводческого бюро, из редакций газет, даже из «подтанцовки» театра оперетты... Кое у кого были дипломы историков. Кто-то, как я, учился на киносценариста. Роднило нас одно: в телередакторы все мы попадали случайно.

Со мной это произошло просто детективным образом. Летом 1992 года меня неожиданно пригласили в «Останкино» в качестве «литературного раба» — старый термин, оставшийся еще со времен Алексан-

дра Дюма, который нанимал никому не известных авторов для поденщины и прописывания своих многостраничных романов. А меня позвала приятельница-теленачальник. Нужно было срочно написать заявку на телевизионный фильм со слов «одного очень умного политолога». За деньги, но без имени. Беда политолога была в том, что он не владел литературным слогом. Напомню: это было самое начало 90-х, и на телевидение всюду приглашались «свежие» люди. Идеи тогда ценились выше, чем профессиональные навыки. Политолог числился на договоре со студией уже год, и им очень гордились, но он за это время не сделал ни одной программы. А теперь он был готов выдать заявку на большой фильм... И меня пригласили даже не как сценариста, а как человека, способного внятно записать чужую мысль. Я была без работы и согласилась.

На восьмом варианте заявки, который умный политолог отверг так же, как и предыдущие семь, я рискнула на бунт. И подписала вышеуказанную бумагу своим именем. К тому моменту я была уже глубоко в материале. Политолог такому нахальству изумился, пожал плечами и с телевидения ушел. А я стала автором полнометражного фильма, в процессе создания которого на собственных промахах и ошибках постигала азы телевизионной грамоты. Но картина имела успех, и мне предложили продолжить сотрудничество уже «в штате» — в должности редактора-консультанта. «Ты все равно будешь автором, — сказали мне, — просто здесь он называется «редактор». А штатных сценаристов на телевидении попросту не существует».

Если бы я хоть отдаленно представляла себе последствия этого шага, я бы подумала не трижды, а тридцать три раза. Но прелесть выбора в том, что мы не знаем, что ждет нас за поворотом. И я начала осваивать новую профессию, все больше отдавая себе отчет в авантюристности принятого решения.

Мне очень повезло: я попала на телевидение в эру «великих перемен».

Я успела застать последний взлет, распад и гибель гигантского государственного телеконцерна «Останкино», фантастические проекты первых частных телекомпаний, прорыв телевизионщиков в рекламу — и их уход оттуда. Я присутствовала при зарождении новых жанров — ток-шоу, реалити-шоу... И я поняла одну очень простую вещь: мне нравится эта работа, как бы она ни называлась. Нравится вместе с ее бессистемностью и жесточайшим ритмом, с ее адреналиновыми пиками и чудовищными провалами. Очень трудно объяснить непосвященному, как можно годами не иметь общих с семьей выходных, радоваться ночным монтажах или дополнительным рабочим сменам в дни всенародных праздников. Телевизионные люди меня поймут.

То, что я, сценарист, не чувствовала себя в должности редактора личностью творчески ущемленной, объясняется тем, что профессия мне досталась самая что ни на есть творческая. «Тупик ситуации — вызов для духа!» — так учили нас во ВГИКе. Вот эти вызовы постоянно встают перед редактором во весь рост. Сложность редакторской профессии на современном телевидении заключается в том, что спрашивают с вас как с редактора, но обязанности ваши — обязанности авторские. Формально вы в первую очередь отвечаете за готовность программы к эфиру, за точно в срок представленную кассету, за достоверность фактов и титров в программе. Моменты собственно творческие, моменты «придумки» программы как бы выносятся за скобки. Считается само собой разумеющимся, что программа будет соответствовать некоему творческому уровню, который просто подразумевается. Вот об этом «само собой разумеющемся творческом уровне» мы и будем говорить. Человека бесталанного редактором не возьмут. Устроиться по благу на эту должность можно, но удержаться на ней — нет. Именно поэтому настоящих редакторов так мало.

Памятка, или «Сухой остаток»

- ♦ Очень многие телевизионные редакторы попадают в профессию благодаря случайному стечению обстоятельств.
- ♦ Телередактор — творческая профессия.
- ♦ В телевизионные редакторы можно попасть по благу, но работать по благу невозможно.

Штучные вещи на конвейере

Практически после любого эфира я вспоминаю знаменитую сцену из фильма А. Тарковского «Андрей Рублев», где сын колокольного мастера, уверявший всех в том, что он знает секреты отцовского ремесла, рыдает под гул отлитого им первого колокола, приговаривая: «Отец помер, секрета не передал...»

Каждую программу нам тоже приходится изобретать заново. Редактор на телевидении — это, безусловно, изготовитель оригинальной, единичной продукции.

Но в то же время современное телевидение — это производство на потоке. Телевизионный конвейер движется круглосуточно, у него есть жестко заданная скорость, и каждый, кто работает на нем, подчинен в первую очередь этой скорости. Обычно, говоря о

телевизионном конвейере, мы сосредотачиваемся на его отрицательном влиянии на телепроизводство. В первую очередь — из-за слишком быстрого темпа, который не оставляет возможности как следует обдумать программу, требует немедленного принятия решений и от создателей передач, и от героев в кадре. В западной литературе по теории телевидения даже появился специальный термин с явно негативной окраской — *fast-thinkers* — «быстродумы»¹, т.е. люди, способные мыслить и действовать в ритме телеконвейера, чаще всего — с ущербом как для мысли, так и для действия.

Но если только ругать телевидение за его спешку и сопутствующие ей потери, мы не придем ни к чему конструктивному. Невозможно отказаться от этих новых скоростей, как бы мы этого ни хотели. Они будут только возрастать. И каждый редактор на выпуске любой телепрограммы обязан разрешать, казалось бы, неразрешимый телевизионный парадокс: *необходимость производить на скоростном конвейере штучные вещи.*

Осознать эту дилемму непросто.

Я помню, как меня поразила сама ее формулировка, которую мне выдал один наш заказчик. В частной беседе я пожаловалась ему на сокращение сроков выпуска еженедельной программы, приноравливаться к которым у меня не хватало сил. Вот тогда он и высказал свою идею по поводу «штучности» и «конвейера», добавив, что «такова современная мировая тенденция», то есть просвета не предвидится. Это касается не только телевидения, но также и любых других производств, стремящихся как можно скорее произвести и выдать на гора как можно более разнообразную продукцию.

Но вернемся к редактору. Для него важны обе составляющие этого парадокса. Он не имеет права повторяться, «штучность» каждой программы — дело святое. Каждая передача обязана быть не похожей на другую, и в этом их прелесть. Но и нарушать ритм конвейера тоже нельзя. Значит, надо искать способы успевать за ним.

Выход видится в освоении времясберегающих технологий. Современное телевизионное производство невозможно без таких технологий. Они все время обновляются, меняются от программы к программе, их изобретают, их копируют, их воруют — все это совершенно закономерный процесс. Исследовать секреты чужих работок и пробовать применять их в своей практике крайне полезно. Что-то явно не подходит, а что-то вдруг оказывается долго-

¹ См.: Бурдые П. О телевидении и журналистах. М., 2002. С. 44.

жданной находкой. Именно овладение технологическими приемами (при прочих составляющих) дает надежду не потерять творческое лицо при бешеных темпах производства.

К сожалению, на телевидении ничего нельзя выучить раз и навсегда. Технологии приходят и уходят, и то, что сегодня кажется ясным решением, завтра будет заменено принципиально другим механизмом. И поэтому все, что мы здесь будем говорить о собственно технологиях, вы должны воспринимать как *возможные варианты*. Если вы придумаете другие, лучшие — ради Бога, честь вам и хвала. С моей точки зрения, разбирая технологии, важно вычленив в них некие принципы работы, которые мы и будем пытаться формулировать по ходу дела. Именно опора на принципы дает чувство уверенности в момент выбора. А выбор редактору приходится делать постоянно.

Памятка, или «Сухой остаток»

- ♦ На выпуске любой телепрограммы редактор обязан разрешать неразрешимый телевизионный парадокс: необходимость производить на скоростном конвейере штучные вещи.
- ♦ Для того чтобы не потерять «штучность», редактор обязан изобретать решение каждой программы самостоятельно.
- ♦ Для того чтобы успевать за скоростью телевизионного конвейера, редактор обязан осваивать времясберегающие технологии.

«Невидимая» профессия

Телевизионный редактор — профессия малоизученная. Формально она существует давно как одна из телевизионных специальностей наравне с ассистентом режиссера или с инженером видеомонтажа. Но в список творческих профессий упорно не попадает. В престижной премии Российской телевизионной академии ТЭФИ есть номинации «Лучший режиссер», «Лучший оператор, звукорежиссер, ведущий...» — но, по крайней мере до сегодняшнего дня, нет «Лучшего редактора». Может быть, потому, что очень трудно вычленив «редакторскую составляющую» из общих трудозатрат. Самый «крутой» комплимент, который я когда-либо получила от режиссера, прозвучал после моего ухода с одной из программ: «Только когда ты ушла, я понял, что ты делала!..»

Тем не менее, квалифицированные редакторы на телевидении наперечет, это крайне уважаемые, а главное — крайне востребованные люди. Редакторов хронически не хватает. Примерно раз в неделю у меня на мобильнике раздается звонок с одним и тем же кличем: «Срочно нужен редактор (шеф-редактор)! Если сама не пойдешь, дай кого-нибудь...» Хотя, если открыть любой сайт с объявлениями стремящихся получить работу на телевидении, то желающих там предостаточно. В чем проблема?

Может быть, все дело в определении «квалифицированный». Оно означает, что такой человек имеет определенный опыт, знания и *качества*, необходимые для успешной работы по специальности. Но беда в том, что профессиональные требования к редактору трудно поддаются формализации. В самом деле — как точно перечислить все, что подразумевают под функциями телевизионного редактора?

Поскольку редакторская профессия существовала, по крайней мере, на советском телевидении (на Западе словом *editor* упорно называют специалиста по монтажу) — с момента его зарождения, я попыталась проделать небольшой исторический экскурс в нашу специальность. И нашла в библиотеке сборник статей под названием «Телевизионный редактор», вышедший в 1966 году, в котором явно просматривается попытка подвести теоретическое обоснование под «странности» нашей профессии.

В статье Л. Рудзиша «О работе редактора в «Телевизионной панораме»» есть очень наглядный пассаж о профессии редактора телевизионных новостей, который можно совершенно спокойно применить к профессии как таковой:

«...Чтобы не было никаких недоразумений, нужно сразу же оговориться, что ни существующие служебные инструкции, ни другие предписания и регламенты не могут охватить всех многосторонних обязанностей редактора... Они настолько многообразны, что пределы их и методы выполнения обычно определяет сам работник»².

Я приведу здесь еще одну цитату — из статьи Т. Паченцовой «Автор и редактор работают» с многозначительным подзаголовком «Суть профессии — проблема»:

«... Важно ... попытаться найти, понять, определить вопрос вопросов, проблему проблем — скажем еще — *самое существо работы*

² Телевизионный редактор: Сб. статей. М., 1966. С. 35.

редактора, то, на что в первую очередь должен быть направлен его профессиональный творческий темперамент.

Автор на телевидении, *работа редактора с автором над созданием сценария* — вот вопрос вопросов, проблема проблем телевизионной редакции. Но разве это... проблема? Ведь совершенно понятно, что главное в работе редактора телевидения — создание сценария, то есть работа с автором. И даже в должностной инструкции подробно и детально рассказано о том, чем должен заниматься редактор, а строка о работе редактора с автором читается как первая и главная заповедь³. (Курсив мой. — И. К.)

Общий вывод сборника категоричен: плох тот редактор, который подменяет собой автора и, вместо того, чтобы будить авторское воображение и помогать ему, сам пишет за него сценарий:

«Взявшись переписывать сценарий вместо автора, редактор перестал быть редактором»⁴.

Понятно, о чем речь? Телевизионный редактор работает со сценаристом — точно так же, как редактор в кино. Цель их совместного труда — создание продукта. Но какого? По всем признакам — телевизионного фильма, «штучного» изделия по определению, а по сути — того же кинофильма, только производимого средствами телевидения. Ни о каком потоке передач или программ нет еще и речи. И у телередактора, как и в кино, есть масса времени для улучшения чужого, авторского произведения.

Нужно, наверное, вспомнить об истоках профессии. На телевидении позиция редактора появилась по аналогии с наличием такой же позиции в кинопроизводстве. Все редакторы работали в штате, и это принципиально отличало их от *авторов* — сценаристов, драматургов, которые были «внештатниками» и приглашались на конкретный фильм или программу по договору. Авторы добывали содержание программы, контент, как сказали бы сейчас. Сценаристы считались людьми творческими, но как бы «второсортными». По сути дела, они платили этим за свою относительную свободу и непринадлежность к государственным структурам. За ними оставалось первое почетное место в титрах и довольно высокая оплата труда, но реального права голоса автор на картине фактически не имел. В кино, а вслед за ним и на телевидении действовал так называемый «примат режиссера». Режиссер был главной штатной фигурой. Он отвечал за конечный

³ Телевизионный редактор: Сб. статей. М., 1966. С. 4.

⁴ Там же.

визуальный продукт. А вот *ответственность за идейное содержание* этого продукта нес другой штатный сотрудник — редактор.

В советское время главное, что требовалось от кино- и телередактора, — это удерживать творческие поиски сценариста и режиссера в канве идеологии. При этом редактор не обязательно становился Цербером, зловещим псом, охраняющим таинство государственного телевидения от непосвященных. Многие редакторы работали в тесном контакте с творцами и являлись для них вполне дружественными фигурами. Среди студийных редакторов были замечательные мастера, которые всячески отстаивали позицию авторов фильма перед руководством, часто рискуя при этом своей карьерой! Но все равно — цензорские функции оставались главной обязанностью редактора. И это сказывалось на самом мыслительном аппарате людей этой профессии. Вольно или невольно вырабатывалась установка на запреты, интуитивное чутье на всякого рода несообразности.

Следом за идеологией шли жесткие эстетические критерии, опиравшиеся на каноны господствовавших тогда художественных вкусов. Редактор обязан был следить за этическим и эстетическим уровнями произведения — это он вносил правки в сценарий и в готовый фильм. Часто эти правки были очень субъективными, так как оценки зависели как от пристрастий самого редактора, так и от самых разнообразных «общественных требований», высказываемых всеми уровнями руководства студий и высших инстанций.

Кроме того, редактор отвечал за *достоверность* содержания произведения. Если оставить в стороне идеологию, то на практике это сводилось к «железной» необходимости проверки всех сообщаемых в эфир фактов, к выработке особой профессиональной привычки обязательно искать подтверждение любой используемой информации. Для этого существовали библиотеки, бюро вырезок и консультанты всех мастей и рангов.

Ни одна из документальных и научно-популярных программ, ни один телефильм не могли быть сданы без визы консультанта, и редактор обязан был понимать аргументацию приглашенного для этого специалиста и уметь разговаривать с ним на одном языке. В несколько измененном виде эти навыки востребованы и сегодня, например при работе с заказными темами и с самими заказчиками.

С редактора также спрашивали и за возможную неоднозначную интерпретацию программы, которой мог быть чреват просмотр. Такой подход настраивал каждого редактора на мощнейшую самоцензуру, на самые разнообразные перестраховки. Но одновременно он вырабатывал привычку проверять, кем и как будет воспри-

ниматься разной аудиторией любая содержащаяся в программе информация, вся программа в целом и ее отдельные части.

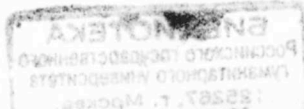
В своей позитивной части это была своеобразная страховка от ошибок, обязательная проверка всех выпускаемых в эфир фактов. Конечно, сценарист старался дать только достоверные источники, но редакторский контроль снижал риск появления неточностей. На любом этапе работы редактор был тем, кого в газетном производстве называют «свежей головой» — тем самым специалистом, который должен объективно и несколько отстраненно оценивать наработки других членов команды.

Наконец, редактор оказывался тем человеком, который персонифицировал собой заказчика, государственную студию. Именно редактор незримо присутствовал за словом «Заказчик» в договоре с автором-сценаристом. От его решений в первую очередь зависело, со сколькими поправками будет принят — или не принят! — сценарий. Авторы, конечно, старались эти поправки оспорить, начинались утомительные разбирательства. Не будет преувеличением сказать, что все мало-мальски известные кино- и телеработы советского периода при внимательном рассмотрении содержат внутри себя авторско-редакторский или авторско-режиссерский конфликт, который, кстати, тоже чаще всего приходилось разрешать редактору.

Именно здесь, на мой взгляд, таится один из самых любопытных парадоксов нашей профессии.

Признаюсь — у меня был очень небольшой опыт общения с телевизионными редакторами в советское время в качестве автора, то есть как бы с другой стороны. Опыт крайне негативный. Буквально через месяц после окончания университета меня пригласили написать часть сценария для телепередачи «Женский клуб «Москвичка». Была такая теперь совершенно забытая программа. К тому моменту я уже сотрудничала с киностудиями и написала несколько сценариев короткометражных документальных и научно-популярных фильмов. До какой-то степени я ощущала себя профессионалом. Но то, с чем я столкнулась на телевидении, оказалось абсолютно, как говорится, «из другой оперы».

От меня требовали совершенно не то, к чему я привыкла в кино. Недели три я, как угорелая, носилась по Москве в поисках героинь. По несколько раз приезжая, я умоляла их прийти на съемку, в панике понимая, что отказ любой из них ломает мои стройные драматургические построения. В кино существовала возможность переснять эпизод, поменять героя — здесь ничего этого не было. Была лишь жесткая неотвратимость дня съемки и давление редактора. Я лично привозила героинь в студию на такси (за свой счет) и лично развозила



их по домам. Единственное, чего не помню, это как я написала сценарий. Этот момент как-то прошел незамеченным. Зато как мне мимоходом, где-то в коридоре, объявили, что моих героинь «сильно сократили», а одну просто выкинули при монтаже — это я помню прекрасно. Редактор — моя однокурсница! — сказала мне о происшедшем как об обычном, «проходном» случае, и на мой вопрос, кто же сообщит героине о таком произволе, только пожала плечами: хочешь — сообщай...

Я пришла в ужас. Моя «выброшенная» героиня была женщиной простой, не «звездной» (о, как я тогда упрекала мою редакторшу в снобизме!), но за нее болело все заводоуправление и доменный цех в придачу. Я попробовала уговорить редактора оставить хотя бы кусочек ее выступления, но на меня посмотрели как на сумасшедшую. Собравшись с духом, я сообщила горестную весть героине. Надо отдать ей должное, она перенесла известие о своем неудавшемся теледебюте с достоинством. (Сейчас я подозреваю, что она просто обрадовалась этому, потому что боялась съемки.) Но у меня было ощущение полного провала. Я попыталась хоть как-то исправить положение: написала о ней заметку в газету, упростила срочно ее напечатать, но все это были уже полумеры. В довершение всего мою фамилию выбросили из титров — на программу нас, авторов, работало несколько. В титры попал один, самый главный. Я возмутилась — и меня саму выкинули с телевидения, запретив однокурснице-редакторше впредь иметь со мной дело.

Очень была обидная история.

А теперь давайте попробуем разобрать мои ошибки. Они были абсолютно типичными для любого сценариста «со стороны», из кино, пробующего работать для «голубого экрана». В основных моментах они остаются актуальными и сегодня.

- ♦ *Я не знала толком формата программы.* Я просто не удосужилась ее посмотреть, прежде чем браться за сценарий. Иначе мне стало бы известно, что для съемок в студии достаточно трех (а не четырех) героинь. Мне не стоило тащить их всех на съемку.
- ♦ *Я привела никому не известную женщину.* Конечно, в советское время принцип «звездности» героев так откровенно не возводился в абсолют, как сейчас, но он действовал. По закону телезрелища зритель должен признать право героя на место в кадре. Он любит знакомые лица, в крайнем случае ему льстит знакомство со знаменитостями. В моем случае три дамы были титулованными и яркими. А за четвертой числился только давний трудовой подвиг во время войны. На фоне блестящих соседок она явно проигрывала.

- ♦ Я привела *нетелегеничную* героиню. Мне и в голову не пришло представить, как она будет смотреться на экране. Она оделась как могла — в лучший костюм, но на экране ее наряженность производила неловкое, почти комичное впечатление. Она волновалась и была зажата и скованна. Думаю, что в программе она проявила бы себя не лучшим образом.
- ♦ Я обещала своим *подопечным*, что их *покажут по телевизору*. Это была самая грубая ошибка. Представляю, как удивилась группа, когда я стала спрашивать оставить «хоть кусочек» записи, чтобы не травмировать героиню! А то, что плохая программа будет травмировать миллионы зрителей, мне и в голову не приходило. Я не оставила себе пространства для маневра. Правда, именно тогда я получила первый «универсальный» телевизионный совет: «Скажите герою, что эпизод вырезали, потому что был брак пленки».

Были в этой истории и плюсы, которыми я долго гордилась: я смогла выполнить неприятную миссию «горестника» (хотя мне было безумно стыдно!), напечатала заметку, отвоевала титр... Мне казалось, что я победила... Но по прошествии лет, уже сама работая в телесистеме, я начала понимать, что телепроизводство по сути своей не приспособлено к такому внешнему напору, какой я производила в качестве нанятого автора.

И в этой ситуации даже мои попытки отстоять авторское имя и титр выглядели неправомерными — редактор давно уже все переиначил, съемки в студии пошли по другому руслу, монтаж выдал третью картину действительности — при чем тут я как автор?!

А теперь от моей частной истории перейдем к общему положению дел. В праве существует такая формулировка: принятие решения по прецеденту. Это значит, что некая юридическая проблема разбирается не по закону, потому что в законах этот случай не прописан, а по аналогии с решением тождественной проблемы в прошлом. Аналогичная ситуация уже складывалась и удачно разрешалась определенным образом, то есть прецедент был. Значит, найденную модель решения можно использовать и дальше.

Так и на телевидении — никого уже не удивляло, что редакторы в массовом порядке становились авторами своих программ, что они *редактировали сами себя*. Эта схема оказывалась более продуктивной и удобной, и она четко встраивалась в технологию телепроизводства. Парадокс закрепился и уже ни у кого не вызывал удивления.

В кино, где сроки создания самой маленькой, десятиминутной картины («частевки») могли растягиваться на полгода, а то и на год, споры авторов с редактором и режиссером стали обычной частью рабочего процесса. Можно было биться за героя, воевать за титры — или гордо отказываться от них в случае несогласия с тем, что в конечном результате получилось. Автор-сценарист, хоть и был «белой вороной» в штатной производственной группе, все-таки обладал, согласно договору, определенными правами.

Сжатые телевизионные сроки еще в советское время не оставляли времени для таких игр. Может быть, автор и был прав в своем желании что-то улучшить или отстоять. Но из-за вечного цейтнота он воспринимался как помеха, как «враждебный элемент».

Поэтому не удивительно, что довольно скоро телевизионные редакторы пришли к мысли, что проще и результативнее самим писать сценарии к своим передачам. Тем более, что канонической формы литературного сценария от них никто не требовал — это в кино формально нельзя было начать съемки без утвержденного сценария. А на телевидении — можно. Его и делать-то было некогда. Телевизионный сценарий обретал изначальную форму первых сценариев немого кино, тех, которые писались на бумажке, на салфетке, на манжете. Так, общее направление, абрисы героев... Сценарий являлся лишь отправной точкой поисков, «материалом для преодоления», первоначальным, черновым подходом к программе.

Редакторы стали редактировать сами себя — и профессия потеряла прежнее наполнение и обрела новое. По сути дела, от прежней специальности остался только термин, реально же редактор превратился в автора. А раз так — ему досталась не только ответственность за содержание, но и забота об этом самом содержании.

Все прежние редакторские обязанности никто не отменял, просто они постепенно стали отходить на второй план. Поиск контента «съедал» большую часть редакторского времени. Включение авторских обязанностей в редакторские привело к тому, что и монтаж, бывший в кино исключительно прерогативой режиссера, превращался в редакторское дело. Потому что именно редактор оказывался больше других членов группы «в материале» — он готовил интервью, он расшифровывал их, он в конечном итоге писал закадровые тексты. Вся та часть работы, которая была связана со словом (помните: редактор — вербальная профессия!), перешла в ведение редактора.

А теперь давайте еще раз заглянем в библиотеку. Спустя почти десять лет после того первого сборника, в 1975 году была выпущена вторая книга, посвященная нашей профессии — методическое

пособие для редакторов общественно-политических передач, составленное Б. Д. Гаймаковой.

Работа редактора со сценаристом как важный этап еще присутствует, но столкновение между сторонами обозначено открыто, можно сказать, «своими словами»:

«...Как показывает практика, отношения между автором и редактором на этом этапе не всегда протекают гладко. Могут возникнуть и нередко возникают конфликты. Бывает, что автор переоценивает достоинства своего материала. Ему кажется, что он все продумал, разложил материал наилучшим образом, нашел удачное решение темы, и не всякому хватит мужества оценить собственное произведение с полной мерой требовательности и взыскательности...»⁵.

И редактор со спокойной душой переписывает сценарий — это уже нормально. Само определение редакторской деятельности дано в гораздо менее категоричной форме. О ней уже не говорят как о вспомогательной по отношению к автору.

«...Деятельность телевизионного редактора обычно определяют как *литературно-организационную*, — пишет исследователь и перечисляет далее множество редакторских обязанностей. — Но не подменяет ли телевизионный редактор ... работу режиссера, оператора, художника и других участников подготовки передачи? Такой вопрос только на первый взгляд может показаться правомерным. Качество *передачи* зависит от того, насколько хорошо каждый участник выполняет свое дело. Редактор здесь выступает как *руководитель*, который организует, направляет и сводит воедино работу всех участников коллектива в интересах достижения главной цели — высокого идейно-политического и художественного уровня передачи»⁶ (курсив мой. — И. К.).

Тоже понятно. Вместо «фильма» мы оперируем понятием «передача». Телевизионный поток стал набирать скорость, и редактор превратился в «прислугу за все». Работа с автором — это уже лишь одна из его обязанностей. Если отрешиться от идеологических штампов, то в двух упомянутых теоретических трудах о деятельности телередактора просматривается характер трансформации профессии — от второстепенной специальности, обслуживающей автора-сценариста (по аналогии с позицией редактора в киногруппе), до менеджера среднего звена.

⁵ Гаймакова Б. Д. Методика и практика редактирования телевизионных передач. М., 1975. С. 50.

⁶ Там же. С. 29.

Памятка, или «Сухой остаток»

- ♦ Обязанности телевизионного редактора многообразны и определяются самим редактором.
- ♦ Обязанности автора сценария телевизионной программы сильно отличаются от обязанностей автора кинофильма.
- ♦ Телевизионный редактор в современных условиях чаще всего является автором своей программы, он *редактирует сам себя*.

Естественно ли быть профессионалом

А что мы вообще вкладываем в понятие «профессионал» применительно к сотруднику телевидения? Известно, что на телевидении приживаются далеко не все. От человека здесь требуются определенные качества и свойства, которые могут быть не востребованы в других профессиях. Одна из особенностей современного ТВ — переход сотрудников с программы на программу, постоянная смена трудовых коллективов, особенно усилившаяся в последние годы. И эта тенденция будет только развиваться.

В этой сфере деятельности огромное значение имеет профессиональная репутация. Как правило, вас приглашают на новую работу, потому что кто-то, к чьему мнению прислушиваются, сказал, что вы — профессионал. Проанализируйте любую телевизионную карьеру — и вы увидите эти поворотные точки чужого признания чьих-то способностей.

В России как-то не принято размышлять о профессиональном статусе. Хотя это достаточно серьезная тема.

Давайте отвлечемся на какое-то время от непосредственно телевизионных проблем и задумаемся о том, как мы хотим, чтобы нас воспринимали окружающие. Наверное, нам хочется, чтобы они ценили наши успехи, мы дорожим своей репутацией в их глазах. Это чувство очень глубокое, гораздо глубже, чем мы его показываем, оно почти не зависит от нашей воли.

Потребность в профессиональном признании — одна из основных естественных потребностей человека. Эту мысль очень убедительно, блестяще доказал американский ученый и философ, один из основателей школы гуманистической психологии доктор Абрахам Маслоу. «Пирамида потребностей», по Маслоу, широко известна, у его теории есть свои критики и продолжатели. Но мы сейчас, глубоко не вдаваясь в психологические проблемы, рас-

смотрим саму идею иерархии естественных человеческих потребностей так, как ее выстроил Маслоу.

Нижний уровень пирамиды, самая широкая ее часть, основание — *физиологические потребности* (в дыхании, в пище, воде, сне и т.д.). Маслоу называет их «жизнеобеспечивающими», базовыми.

Человек, чьи жизненные надобности удовлетворены, ищет *безопасности* — это второй уровень потребностей. Он сыт, обут, одет — он хочет быть уверен, что ему не угрожает непосредственная опасность или насилие.

Все спокойно, опасности нет. Тогда человек ищет близкое окружение, он испытывает потребность в *душевных привязанностях*. Чтобы наглядно продемонстрировать иерархичность потребностей, обычно приводят такой пример: вы объясняетесь в любви, а в это время в доме начался пожар. Согласитесь, ваша первая мысль в этот момент будет о спасении других и себя, а не о выражении сердечных чувств.

Это не значит, что переход на следующий уровень возможен только после *полного* удовлетворения потребностей предыдущего. Но когда они заполняются хотя бы частично, каждому из нас свойственно сразу же хотеть большего. И если человек не умирает от голода, если ему есть чем дышать и не грозит сию же минуту смерть или увечье, если у него есть близкие люди, ему недостаточно и этого. Он хочет, чтобы его ценность признавали другие — например члены той социальной группы, с которой он себя отождествляет.

«Удовлетворение потребности в оценке, уважении порождает у индивидуума чувство уверенности в себе, собственной значимости, силы, адекватности, чувство, что он полезен и необходим в этом мире»⁷.

Естественная потребность в социальном одобрении для работника любого уровня чаще всего удовлетворяется за счет одобрения его профессиональным сообществом, формальным или неформальным членом которого он себя осознает. Стремление человека ощутить себя профессионалом глубинно заложено в человеческой натуре. Если эта потребность игнорируется, человек страдает. Он может впасть в депрессию, заболеть... Естественная потребность потому и считается естественной, что ее неудовлетворение несет угрозу естеству, то есть самой жизни человека. Поэтому вопрос признания человека профессионалом важен в любой профессии, а в творческой — особенно.

⁷ Маслоу А. Мотивация и личность. С. 88.

И если мы говорим о редакторе-профессионале, мы пытаемся сформулировать набор требований, которые предъявляет к нему телевизионное сообщество. Этот набор требований можно определить как *профессиональный статус*.

Статус — это состояние. Есть профессиональный статус военного, который формулируется в Федеральном Законе «О статусе военнослужащих»: «совокупность прав, свобод, гарантированных государством, а также обязанностей и ответственности... установленных настоящим законом»⁸... Есть профессиональный статус пожарного, спасателя. А что входит в профессиональный статус телевизионного редактора? Очевидно, это тот набор прав, обязанностей и ответственности, который очерчивает круг профессии.

Как мы уже выяснили, профессия редактора на телевидении не является чем-то статичным, неизменным. Она постоянно модифицируется, со временем, с каждым новым телевизионным форматом изменяется ее специфика, разграничение обязанностей. Работа редактора на прямом эфире отличается от работы на монтажных программах и т.д. Учесть все изменения невозможно.

Но в понятие профессионального статуса вкладывается некий общий набор требований к профессии. Он не обязательно должен действовать весь, целиком, каждый примеряет его на себя. Наша телевизионная жизнь так устроена, что программы меняются, а профессия остается. Чтобы повысить свой профессиональный статус, надо четко осознавать его составляющие. Об этом и пойдет речь в следующих главах.

С каждой программой мы должны расти. И этот рост выводит нас на новый, более высокий уровень потребностей — Маслоу называет его «потребностями в самоактуализации», в реализации всех заложенных в нас способностей и возможностей.

Опыт самоанализа

А теперь попробуйте оценить вашу собственную потенциальную профпригодность к редакторскому делу. Поставьте себе оценку по каждому из приведенных ниже пунктов от одного до десяти баллов. Предложенные мною вопросы — это только канва размышлений. Вы можете иметь собственную мотивировку ответов.

⁸ Федеральный Закон «О статусе военнослужащих», ст. 1.

Литературная одаренность _____

Вы писали в школе сочинения, которые учителя зачитывали перед всем классом? Ваши письма, даже электронные, жалко выбрасывать, их хочется перечитывать? Вы не боитесь чистого листа бумаги или белого экрана компьютера? Вам нравится сам процесс облечения мыслей в слова? У вас есть любимые писатели, стиль которых вам особенно нравится?

Широта знаний _____

Вы много читали в детстве? У вас есть высшее гуманитарное образование? Вы интересуетесь какими-то областями знаний, помимо профессиональных (психологией, спортом, техникой, кино, чем-то еще)? Вы читаете газеты, журналы? У вас есть интерес к неизвестному вам? Вы любите узнавать, приводить знания в систему, делать личные открытия?..

Умение находить информацию _____

Вы свободно владеете поиском в Интернете? Вы умеете отличать полезную информацию от пустой? Вы способны методично просматривать длиннющие каталоги в поисках нужного названия? У вас есть своя система поиска неизвестных вам фактов (консультанты по различным темам, знакомства в библиотеках, в архивах, музеях)? Вы умеете делиться известной вам информацией с коллегами и получать от них нужные вам данные? Вы ощущаете себя бульдогом со сцепленными челюстями на протяжении всего процесса поиска? Вы владеете ощущением того, что поиск завершен, нужно остановиться?..

Способность общаться с людьми _____

Вы считаете себя застенчивым человеком? Вам легко обратиться к незнакомцу на улице и спросить его о чем угодно? Вы умеете слушать? Вы способны не перебивать собеседника во время разговора, молча показывая ему свою заинтересованность в беседе? Вы готовы тратить лишнее время на то, чтобы в предварительной беседе услышать от героя истории, не относящиеся напрямую к вашей программе? Вы чувствуете себя обязанным позвонить герою после съемки или эфира программы и спросить, как он себя чувствует? Вы способны, не дрогнув, выслушать его негодующие претензии и признать свою вину?..

Умение сделать правильный выбор _____

Вам часто говорят, что у вас хороший вкус? Когда вы смотрите чужие программы, у вас появляется желание их исправить, вы чувствуете чужие ошибки? Если вам предлагают сделать выбор

из семи почти одинаковых дублей, вы будете их изучать и сравнивать — или ткнете пальцем в первый же приличный? Вы поставите в эфир кадр, где человек говорит эмоционально, но крайне плохо выглядит на «картинке»? Вы ощущаете, когда содержание кадра становится вульгарным, неуважительным по отношению к герою? Вы способны видеть собственные недоработки?..

Драматургическое мышление _____

Вы рассказываете о событиях своей жизни в виде готовых историй? Вы чувствуете, когда ваш рассказ теряет интерес для слушателей, и стараетесь какими-то способами снова вызвать этот интерес? В своей работе главной целью вы считаете не выражение, а замысел? Вы мыслите образами, которые находятся в движении?..

Энергичность _____

Вы в принципе энергичный человек? Умеете ли вы концентрироваться на конкретной задаче и на нее направлять всю свою энергию, фокусировать ее? Нравится ли вам то, чем вы занимаетесь? Умеете ли вы поднимать свою энергию в периоды ее упадка?..

Нацеленность на результат _____

Формулируете ли вы мысленно сверхзадачу программы? Отвечаете ли вы сами себе на вопрос: зачем вы ее делаете? Удовлетворяет ли вас ваш ответ? Умеете ли вы передать группе свое воодушевление темой, героем, идеей программы? Воспринимаете ли вы возникающие проблемы только как мелкие препятствия на пути к цели, или они закрывают собою цель?..

Умение сказать «нет» _____

По своему характеру вы человек решительный? Если три человека говорят о черном: белое, а вы ясно видите, что это черное, вы будете отстаивать свое мнение? Вы оставите в программе эпизод, герой которого требует, чтобы этот эпизод вырезали? Вы сильно переживаете, если вам приходится кому-то отказывать?..

Гибкость и открытость для нового _____

Вы умеете признавать свои ошибки? Вы готовы снова работать с человеком, с которым вы откровенно рассорились на предыдущей программе? Вы способны отказаться от навыка, которым вы блестяще владеете, чтобы овладеть принципиально другим навыком? Готовы ли вы терять гарантированный заработок ради того, чтобы освоить новую специальность?.. Чувствуете ли вы, в чем вы отстааете от других специалистов?..

Посмотрим, что получилось.

Вы набрали *меньше 20 баллов*? Вы занизили свои способности. Человек с такими данными никогда не придет работать на телевидение.

Ваш результат *80 и выше*? Мне нечему вас учить, и скорее всего вы уже на вершине мастерства.

Вы набрали *от 60 до 80 баллов*? Вы крепко стоите, у вас хорошие навыки, и вы можете читать эту книгу выборочно, просматривая те главы, которые смогут дать вам дополнительную информацию.

Ваш результат *от 20 до 60*? Начинаем спокойно работать, даже если где-то вы поставили себе ноль. Мой собственный результат, если честно, — 46.

Как «накачивать редакторские мышцы»

Чего ждут от телередактора

Если вы думаете, что ваши ответы на тест исчерпывают собой ожидания работодателей и коллег от хорошего телередактора, вы ошибаетесь. Большинство требований не формулируется вслух. И не потому, что они какие-то неприличные или непомерные. Нет, просто они предполагаются как обязательные. Когда обнаруживается, что редактор (или претендент на редакторскую должность) этим само собой разумеющимся требованиям не соответствует, все очень удивляются: как же так? Зачем же он вообще пошел в редакторы?

Начнем с обзора первых трех позиций.

Во-первых, *редактор обязан уметь писать, то есть быть литературно одаренным человеком.*

Во-вторых, *он должен обладать широким кругом знаний — или (а лучше — и) точно знать, где эти знания можно быстро найти.*

В третьих, *предполагается, что у редактора отличный вкус.*

Остановимся на этих моментах подробнее.

Первое требование базовое. Редактор обязан уметь писать. Не будем же мы приглашать бухгалтером человека, абсолютно не способного к математике!.. Редактор — это *вербальная* (от лат. *verbalis* — словесный) профессия. Слово — наш инструмент. Любой редактор воспринимается как филолог. Но то, *как* пишет телевизионный редактор, разительно отличается от того, как пишет, например, газетный журналист.

Попробуйте вообразить себя сочиняющим заметку для газеты на произвольную тему, например об авторалли или о спортивных соревнованиях инвалидов. Полстранички, страничку, не более. Получилось? Отлично! Вы постарались вложить в текст всю информацию, которой вы владеете, и дать представление о том, как выглядело то, о чем вы пишете. Вы используете определения, распространенные предложения, приводите цитаты из чужих высказываний, у вас яркий литературный стиль... Но главное — вы сначала увидели событие, а потом уже написали о нем.

А теперь представьте себе, что вы — редактор телепередачи на ту же тему. Момент совершения события для вас — завершающий момент работы. Это уже момент съемок. А для начала вам надо представить себе, как все будет, и именно это записать. Вам тоже понадобится яркий литературный стиль при создании, например, заявки на программу: нужно, чтобы люди, принимающие решения, вместе с вами вообразили то, что будет происходить, и оценили ваш замысел. Но все определения и словесные украшения будут спокойно выброшены при написании сценарного плана — скорее всего вы просто разграфите таблицу и внесете в соответствующие клеточки короткие указания на необходимые действия. Из всего множества слов ближе всего вам окажутся глаголы — вы, как классический драматург, будете сидеть, глядя на пустую стену перед собой и видеть мысленным взором разворачивающиеся перед вами «картинки» — их и надо записывать, они и есть ваш сценарий. Больше всего вас будет интересовать *действие*. Мы еще будем более подробно останавливаться на редакторском драматургическом мышлении, а пока просто примем как данность: *телевизионный редактор хорошо владеет литературным слогом*. Но при этом он обладает развитым воображением и *визуальным* (от латинского *visualis* — зрительный) мышлением.

Второй момент редакторской квалификации — *энциклопедические знания и умение находить нужную информацию*. Конечно, никто не требует от редактора превращаться в Леонардо да Винчи, но университетский диплом хорошему редактору не помеха. Слово «энциклопедичность» можно поставить в кавычки, но речь действи-

тельно идет о большом объеме знаний, который нарабатывается со временем и с опытом. Если вы сделали десять программ на разные темы, то вы уже накопили кое-какой багаж. А если вы сделали сто программ, то вы вполне можете набрать первичный материал для сто первой программы в собственной голове. Редактор должен быть *широко* образован, потому что невозможно предсказать, с какой тематикой столкнет тебя телевизионная жизнь и какие понадобятся ассоциативные связи.

Здесь есть некий подводный камень. Я бы не советовала особо полагаться на собственную базу знаний, потому что наряду с их накоплением действует еще один психологический процесс — избавление от лишней информации после окончания каждой программы. У редактора очень сильно развивается и постоянно тренируется краткосрочная память. Пока материал в работе, ты помнишь все, что связано с интересующей тебя темой, постоянно комбинируя и систематизируя факты. Я, например, запоминаю обычно всю программу, включая исходники, в виде отдельных планов. Но вот передача прошла — и все, у тебя в голове ничего нет. Состояние это знакомо каждому, кто сдавал в институте сессии, изучая материал непосредственно перед экзаменом. Сдал — и забыл.

Правда, на деле все оказывается не так просто и не так печально. Лишняя информация не забывается вчистую — она сохраняется где-то в глубинах подсознания и в кризисный момент может себя неожиданно обнаружить. Гораздо более ценно то, что она оседает в памяти в виде неких системных структур: при работе с любой темой ты понимаешь, какое место нужны тебе данные могут занимать в картине мирового порядка.

Конечно, невозможно знать все обо всем. Гораздо важнее *умение отыскивать* необходимую информацию. И здесь я хочу привести столь любимое мною высказывание — не телевизионщика, а немецкого миллионера и знаменитого финансового консультанта Бодо Шефера: «Я знаю, что любая, действительно любая информация, которая мне необходима, где-нибудь существует!»

Эта установка кажется мне очень важной — только опираясь на нее, вы можете сделать поиск успешным. Никогда не стоит довольствоваться второсортными общеизвестными данными — надо искать эксклюзив, то, что вам действительно нужно, то, чего еще никто не знает. Как говорил мой первый редактор детского киножурнала «Хочу все знать» (был такой научно-популярный киносборник, кстати, очень любимый аудиторией): «Ты должна нарыть нового хотя бы на копейку! Пусть не на рубль — но копейка твоя должна быть...»

Никто из редакторов, которых я знаю, не выбрасывает старые досье. В папках на антресолях, в файлах на дискетах хранятся разработки по передачам, номера телефонов, закадровые тексты и аннотации. Как ни странно, иногда они могут пригодиться. Тем на телевидении не так уж много, и к каким-то из них мы охотно возвращаемся через несколько лет. Умение хранить и обрабатывать архивы — это тоже способ поддерживать энциклопедичность знаний.

Третья составляющая редакторской квалификации — *выска- тельный вкус*. Просто уметь писать и находить нужный материал для редактора мало. Надо уметь оценивать чужие высказывания, идеи, концепции и, наконец, «картинки»⁹. Редактор все время стоит перед выбором: этот герой или другой, этот план или тот, эта мысль или противоположная.

Каждый, кто имел хоть мимолетное отношение к монтажу, знает, как велика разница между тем или другим вариантом сборки. Мы можем сделать из героя дурака или умника, можем превратить его в красавца или в уroda. Редакторский произвол, особенно на больших монтажных программах, безграничен. Это относится и к вопросам интервью, и к выбору темы... Полагаться приходится только на вкусовые критерии отбора: что нравится и что не нравится, и главное — почему. Считается как бы само собой разумеющимся, что эстетически и этически редакторский выбор должен быть безупречным.

Мы еще поговорим позже о том, какая здесь таится ловушка. Безупречность в редакторской профессии — понятие весьма относительное. Мы ограничены во времени и в средствах, поэтому безупречный во всех отношениях результат невозможен, чем-то всегда приходится жертвовать. И очень важно в каждом конкретном случае принять правильное решение — чем именно.

Теперь попробуйте вообразить себя редактором или даже шеф-редактором большой программы. Вы замечательно пишете, вы очень образованны и начитанны, у вас прекрасный вкус. А дело не идет. Все эти перечисленные профессиональные качества важны, необходимы, но — для хорошего редактора не достаточны. Почему? Потому что от хорошего редактора ждут *энергии*.

Вот мы опять возвращаемся к этому термину. Он очень важен, хотя ему трудно дать формальное определение.

Можно сказать так: телепроизводство — коллективный труд. Каждая программа создается усилиями всей производственной

⁹ Здесь и далее я использую этот телевизионный термин для обозначения происходящего в кадре.

группы. Но чтобы передача могла жить на телеэкране, вызывая эмоции зрителей, в нее должна быть вложена творческая энергия ее создателей. Ничто не рождается из «ничего».

Для редактора это означает умение заставить работать механизм производства программы.

Он должен ощущать себя мотором программы — уметь организовать журналистский поиск, обладать *чутьем* на нужную информацию, ощущать азарт при выстраивании формы программы. Он должен заряжать своей энергией всю остальную команду. Помните наш экскурс в теорию профессии в первой главе? Работа редактора в одном из старых пособий названа «литературно-организационной». Энергия нужна редактору и для придумки содержания программы (литературной части работы), и для воплощения ее на экране (организационной части). Редактору нужна решительность, нужны навыки менеджера, продюсера.

Необходима *нацеленность на конечный результат* как душевное состояние. Редактор изначально, внутренним взором, видит программу в целом. Готовая программа — это цель, к которой он движется, постоянно сверяясь с нею, отсеивая все лишнее и выживая из воздуха необходимое. Для того чтобы мотивировать группу, нужно держать под контролем процесс производства, обладать всеми способностями лидера.

И последнее, как говорят англичане, по списку, но не по значению, — *человеческие качества редактора*. Обаяние, расположение к людям, способность как можно полнее воспринимать любого человека, с которым вступаешь в контакт, будь то герой или товарищ по группе — все это профессиональные качества, которые можно и нужно в себе воспитывать. Если редактор обладает способностью создавать и поддерживать в производственной группе благоприятный психологический климат в течение длительного времени, то шансы его программы на успех очень высоки.

Редактор, как никто другой, должен уметь сказать «нет». Как говорила одна моя коллега, «надо владеть техникой отказа». Это не менее важно, чем умение уговаривать людей. Редактор должен точно понимать, согласен он с каким-то фактом или его не принимает. Он не имеет права лукавить сам с собой.

И в то же время психологически редактор достаточно гибкий человек, способный пересматривать устоявшиеся точки зрения, чувствовать перемены. Это не значит, что он должен вертеться, как флюгер. Опираясь на четкие внутренние принципы и убежде-

ния, он все-таки должен обладать способностью смотреть на жизнь широко, видеть ее многозначность и уметь перекомпоновывать факты и открывать их новые взаимозависимости.

Я бы назвала это качество *открытостью*. Редактор должен быть открыт для восприятия внешнего мира, который он превращает в мир виртуальный. Экранная версия никогда не будет точной копией истории реальной, в ней всегда будут какие-то упрощения. Но умение трансформировать реальную жизнь в ее телеверсию напрямую зависит от того, *какой* человек производит эту трансформацию. Экран не прощает неискренности, холодности, вранья. Так или иначе, но характер редактора ясно виден в его творениях.

Хотя, помните, мы говорили с вами про мистику телевидения? Здесь она проявляется в полной мере. Я еще не встречала редактора, который бы на рабочем месте не становился лучше, чем в жизни. Эта профессия заставляет тебя постоянно существовать в некоем идеальном образе. Я знаю людей, которые в обычных условиях слезливы, истеричны, неуверенны в себе... Но вот они выезжают на пред-интервью или на съемку, или приходят на монтаж — это другие лица, другие характеры. Собранные, спокойные, абсолютно не склонные к панике, в любую минуту готовые к принятию решений и действиям. А какие они чудесные собеседники!.. Никто из героев, изливающих душу редактору, и не подозревает, что сидящий перед ними человек вот только что, утром, поставил на себе крест как на семьянине или работнике. Наоборот — им кажется, что уж у такого тонкого и внимательного слушателя, практически психотерапевта, все в полном порядке. И мы вживаемся в этот создаваемый нами самими чудесный образ, подстраиваемся под него. И действительно, к вечеру оказывается, что все не так уж и плохо. Впрочем, чаще всего в это время мы просто перестаем соображать — от усталости.

Памятка, или «Сухой остаток»

- ♦ Редактор — это *вербальная* профессия. Но то, *как* пишет телевизионный редактор, разительно отличается от того, как пишет, например, газетный журналист.
- ♦ Редактор должен быть *широко* образован, потому что невозможно предсказать, с какой тематикой столкнет тебя телевизионная жизнь.
- ♦ Умение отыскивать информацию важнее знаний.
- ♦ Безупречный результат невозможен.

Ответственность редактора за содержание программы

Наверное, с этого и следовало начинать разговор о редакторском труде, но я опять возвращаюсь к той же мысли: самые главные составляющие профессии чаще всего подразумеваются, о них не говорят вслух. Правда, об основной обязанности редактора мы уже упоминали, совершая экскурс в историю становления этой специальности. Помните? «Редактор на телевидении несет *ответственность за идейное содержание продукта...*»

Пусть вас не смущают термины «идейный», «идеологический». Уберите из них «советскую» подоплеку — и вы все равно получите редакторскую ответственность за смысл сделанного. Я позволю себе еще раз процитировать методическое пособие Б. Д. Гаймаковой, очень грамотное и полезное, написанное в начале 70-х годов прошлого века (когда массовое телевидение уже реально существовало два десятка лет):

«...В творческой группе, которая готовит телевизионную передачу, редактору по праву принадлежит одно из ведущих мест. Оно определяется, прежде всего, ответственностью за идейное и художественное качество материала»¹⁰.

Редактор должен отдавать себе отчет в том, что именно он отвечает за продукт, полученный в конечном итоге, за то, что показывается зрителю.

Здесь мне хочется сделать паузу, отточие, передых, потому что именно этот феномен оценки результата общего труда становится поводом для множества сражений и сломанных копий. Не только русский литературный язык славится своей многозначностью — российское телевидение тоже набило руку на всевозможных способах обходить разного рода запреты или, наоборот, пожелания — «на хромой козе» и прочих дефективных животных. Но если начальству, заказчикам, зрителям можно предлагать любые трактовки телевизионного произведения, то сам редактор обязан видеть свое творение недвусмысленно, ясно. И я здесь не говорю о мелких недоработках или накладках. Нет, речь идет о более серьезной ответственности.

Мы выпускаем продукт, который смотрят миллионы, в самом худшем случае — сотни тысяч зрителей. Если сравнить это с совре-

¹⁰ Гаймакова Б. Д. Методика и практика редактирования телевизионных передач. М., 1975. С. 3.

менными книжными тиражами в 5–7 тыс. экземпляров, которые считаются отличными, получается, что мы выстреливаем в зритель гигантски размноженными библиотеками. И воздействие программ на массу людей может оказаться гораздо более серьезным, чем это может показаться при единичном просмотре. Давайте называть вещи своими именами. Если у программы есть националистический «душок», то он может обернуться погромом. Если там есть ложное, непроверенное обвинение, то оно может обернуться преследованием человека, самосудом или самоубийством. Если там есть неуместное любопытство к подробностям частной жизни, то оно грозит стать причиной слома судьбы. В руках у телевизионщиков оказалось мощнейшее оружие по воздействию, говоря словами исследователя телевидения Маршалла Маклюэна, на жителей «глобальной деревни», в которую сегодня превратился наш мир.

Ответственность за содержание программы, за восприятие ее зрителями в целом и частично, за предсказуемые последствия выхода в свет телевизионного произведения несет, в первую очередь, его редактор. Ответственность эта не юридическая, а в гораздо большей мере — моральная. Судебному преследованию могут быть подвергнуты продюсер, владелец компании, наконец, руководство канала. Но именно редактор должен в полной степени осознавать и контролировать, что выходит на экран. И отсюда следует главный постулат редакторской работы: *то, что вы считаете неправильным, выдано на экран быть не может*. Все остальное — лишь следствия из этого постулата. Вы должны быть готовы поставить на карту ваше реноме, ваше положение в телевизионной иерархии, вашу зарплату, наконец. Конечно, можно сказать, что все создатели телепродукта несут за него моральную ответственность. Но у редактора есть право «вето», запрета на неприемлемую, с его точки зрения, информацию.

То, о чем мы сейчас говорим, представляет собой настолько глубинное содержание редакторского труда, что оно редко становится предметом обсуждения. Это как бы само собой разумеющееся положение, не являющееся предметом дискуссии. Но на самом деле, с профессиональной точки зрения, оно очень серьезно.

Попробую разъяснить суть дела на конкретном примере.

Предположим, вы делаете документальную публицистическую программу, которая посвящена острой социальной или политической теме, допустим, ксенофобии и фашизму. Вы, редактор, приглашаете героев в студию, исповедуя принцип «сбалансированности»: по одному человеку на каждую из сторон баррикады. Вас самого трудно запо-

дозреть в радикально-экстремистских взглядах. Вы все сделали как полагается: провели предынтервью, подготовили сценарий, доставили людей... Съемки прошли без эксцессов. А после программы вам говорят: «У вас победили мракобесы!..»

Как так, почему?! Вы ведь даже оставили более симпатичному вам либеральному герою больше времени в дискуссии, вы вырезали самые неприемлемые высказывания его фашиствующего визави — а от программы в результате явно веет ненавистью и призывом к насилию.

На самом деле вы допустили серьезнейшую редакторскую ошибку — именно редакторскую, потому что вы не учли, если можно так выразиться, «удельный вес» героев.

Человек экстремистских взглядов, будь то отечественный «наци» или террорист из Аль-Каиды, — это *всегда* человек одной идеи. Одномерный, если можно так выразиться. Он фанат, маньяк, одержимый. В силу специфики телевидения такого рода люди выглядят на экране сильнее любого нормального человека. Есть такое хорошее выражение: «телевидение укрупняет людей». Но это относится ко всем героям — и к положительным, и к отрицательным.

Помните, я упоминала о «быстродумах», о *fast-thinkers*? Все «одномерные» герои относятся именно к этой категории. Им не приходится раздумывать над ответами, у них на все есть готовые шаблоны. В таких героях чувствуется энергия, у них горят глаза, они часто харизматичны. Они постоянно готовы к атаке, к агрессии и откровенно проявляют эту агрессию. А их противник, «гомо сапиенс», человек разумный и размышляющий, мирный, к агрессии не готов и мысли свои высказывает в ином, более медленном темпе.

И получается, что у вас в кадре не соблюден *энергетический* баланс, хотя внешние соотношения мер и весов не нарушены. Против «одномерного» героя надо выставлять более сильных противников, по-другому инструктировать ведущего, проводить то, что иногда называют «режиссурой редактур» — оценивать редакторские замыслы глазами режиссера драматического зрелища.

Если же вы слукавите, недосмотрите или закроете глаза на подобный перекосяк, результат программы может быть абсолютно противоположным тому, который вы планировали.

Вы можете сказать: я — человек подневольный, у меня есть хозяин, который требует определенного эффекта от программы, есть режиссер, продюсер, за которыми — право окончательного принятия решений.

Конечно, нетрудно представить себе спор между редактором и режиссером, или между редактором и продюсером по поводу трактовки материала, его коррекции. И сила будет на стороне продюсера, в этом нет сомнения. Как говорят, «кто платит, тот и заказывает музыку». Но я еще раз повторяю: редактор — особая профессия. Право «вето» у редактора никто отнять не может. И он обязан отстаивать свое решение. Он имеет право на это как профессионал, потому что именно он несет ответственность за содержание программы.

Я представляю себе сейчас вашу недоверчивую ухмылку. Но сравните, пожалуйста, редактора, к примеру, с начальником охраны. Конечно, он по табелю о рангах гораздо ниже своего шефа или его ближайших приближенных. Но он имеет право не подчиняться их приказам, если эти приказы идут вразрез с его профессиональными обязанностями, например, угрожают их жизни. Точно так же обязан поступать и редактор.

И, уверяю вас, именно такого отношения к делу от нас и ждут. Редактор боится и продюсера, и режиссера, и владельца компании от ошибочных решений в этической плоскости, предусмотреть которые не в силах ни один журналистский кодекс. А в нашей стране, где такие кодексы пока только сочиняются или переводятся, но еще не действуют, именно редактор становится залогом общественной безопасности телевизионного продукта.

Естественно, редактор не должен быть упрям как осел. Если сторонникам другой точки зрения удастся привести неопровержимые доводы своей правоты, то он может согласиться и изменить свое мнение. Но только — если он *действительно* согласился. Если же он по-прежнему против, то он обязан использовать все способы изменить мнение противоположной стороны.

Редактор может публично объявить о своем несогласии с подачей эфирного материала. Он имеет право протестовать: например — убрать свою фамилию из конечных титров программы. Конечно, если программа выходит анонимно, как это, к сожалению, принято сегодня на многих каналах, такой протест не будет услышан. Но даже угроза редакторского отказа от ответственности за программу часто оказывается достаточно действенной.

Я помню, какое сильное впечатление на меня произвел факт начала угрозы, а потом и реального снятия титра одним опытным редактором, который был категорически, глубоко не согласен с тем, что получалось на экране. Коллеги и руководство отнеслись к этому с уважением. Потом программу рассматривали чуть ли не под микроско-

пом и пришли к выводу, что она все-таки может выйти в эфир. Но отказ редактора поставить под ней свое имя заставил всех еще раз задуматься над конечным результатом и смыслом выпускаемого в эфир произведения.

Мне самой тоже приходилось снимать свой титр — дважды за всю мою редакторскую практику. Это крайне неприятная процедура, просто потому что ты в этом случае берешь на себя очень непростой груз личной ответственности. Противостоять чужому давлению тяжело, слушать несправедливые упреки обидно. Но это лучше, чем подписаться под продуктом, который, с твоей точки зрения, не имеет права на существование.

Памятка, или «Сухой остаток»

- ♦ То, что вы считаете неправильным, выдано на экран быть не может.
- ♦ Редактор имеет право «вето» — запрета на ту информацию, с которой он не согласен.
- ♦ Редактор имеет право публично объявить о своем несогласии с трактовкой программы и снять свою фамилию в финальных титрах.

Правдивость и достоверность информации

То, что врать нехорошо, нам твердят с детства. Но точно так же, в детстве, из каких-то странно не запоминающихся источников мы узнаем, что врать иногда все-таки необходимо.

Когда мы приходим работать в средства массовой информации, с нами происходит схожий процесс обучения. Каждый редактор скажет вам, что сознательно обманывать публику нельзя. Но назвать всю информацию, которая попадает к читателям или зрителям, правдивой можно лишь с большой натяжкой.

В свое время я услышала замечательную формулировку этого феномена, которую запомнила на всю жизнь. Я готовила сценарий десятиминутного рекламного ролика советского «джипа» — автомобиля УАЗ — для киностудии «Совэкспортфильм». Было это во времена, когда реклама считалась продуктом загнивающего Запада, и я испытывала трудности в поисках выигрышного материала для фильма — уж больно этот УАЗ выглядел неказисто... И вдруг мне попались съемки наших машин, участвовавших в авторалли где-то в Европе, куда их выставляли итальянцы. Покупали советские УАЗы, переоборудовали

их и затем использовали как супердешевый автомобиль для первопроходцев — геологов или нефтяников. От всей сборки ульяновского завода в этих автомобилях оставалась только цельносварная рама, а все остальное — двигатель, колеса, сиденья, дверцы, верх — все было заменено на импортные детали. И я, естественно, пошла к редактору студии с вопросом: что же делать? Ведь если мы покажем итальянские модификации, это будет обманом? А отказаться от итальянских съемок духу не хватало — уж больно они были хороши! И вот тогда-то этот редактор, большой, толстый мудрый человек, изрек свою крылатую фразу: «Запомните, деточка, — сказал он, — в рекламе должна быть правда, правда, ничего кроме правды. Но не вся правда!.. Конечно, ставьте итальянцев!»

А теперь предлагаю вам формулировку, под которой сама готова подписаться. Она принадлежит заведующему кафедрой телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ Г. В. Кузнецову:

«...Одна из главных забот литработника (читай: редактора. — И. К.) — это забота о достоверности получаемой информации. Всегда полезно перепроверить факты... Из-за фактических неточностей и ошибок, из-за того, что журналист поверил кому-то на слово, было много неприятностей после выхода передач в эфир, вплоть до увольнения с работы и самого виновника, и его руководителей»¹¹.

Не противоречит ли это высказывание моей истории с итальянскими УАЗами? Нет, на самом деле не противоречит. В телевизионной программе, как и в рекламе, всей правды быть не может — мы всегда работаем с *образом события*, с виртуальными персонажами, и в процессе создания образов неизбежно жертвуем некоторыми подробностями, что-то обобщаем, от чего-то отказываемся изначально или по ходу работы.

Значит ли это, что информация, которую мы выдаем, недостоверна? Нет, не значит. При всех упрощениях и сокращениях мы не вводим намеренно зрителя в заблуждение. Мы не имеем права это делать. *Достоверность информации — краеугольный камень телевизионной журналистики*. Это ее основа.

К сожалению, есть много исключений из данного правила. Мы не будем рассматривать случаи явного обмана зрителей, в которых приходится участвовать журналистам по прямому приказу властей, — например в целях соблюдения национальной безопасности.

¹¹ Кузнецов Г. В. Методика телевизионной журналистики // Журналист в телевизионном пространстве. М., 1991. Ч. 1. С. 86.

Это тема для отдельного обсуждения, и она в большей степени касается новостной журналистики.

Но представьте себе, что вы — редактор публицистической документальной программы, которая будет называться, предположим, «По следам каких-то открытий». И тема вашего очередного выпуска — «Библиотека Ивана Грозного», которая, как известно, зарыта где-то во глубине московских холмов. Ищут ее уже пятьсот лет, и ваша программа тоже решила присоединиться к этим поискам. На самом деле вы, как редактор, понимаете, что цель вашей программы — не сам поиск, а рассказ для зрителей о феномене этой исчезнувшей библиотеки, об истории ее возникновения и пропажи, о тех авантюристах, которые пытались найти след древнего книгохранилища, об ученых, являющихся экспертами в этой теме... А продюсер канала вдруг вам и говорит: «Что это вы искали-искали, на сорок минут поиск растянули, а библиотеки-то нет?!»

Вы ему отвечаете: дескать, помилуйте, ее вообще нет, полтысячи лет ищут, и следов не находят... А он вам отвечает: «Это меня не касается. Вы мне рейтинг срываете. У вас сапиенс вяловатый получился. Взбодрите процесс, пожалуйста! Пусть хоть корешок от царской книжечки, но найдут!..» Ваши действия?..

Пример этот возник не на пустом месте. Поток информации из самых разных источников в последние годы стал настолько велик, что поручиться за достоверность информации становится все труднее. Мы еще будем говорить в соответствующей главе о ловушках Интернета, но и без них у редактора много проблем с «чистотой» информации. Если «желтая» пресса позволяет себе запросто выдумывать самые невероятные факты, то наивно думать, что эта зараза минует телевидение. И ведь газетные «утки» вылупляются не на пустом месте. Их выпускают, чтобы привлечь читателя, заинтересовать его. А теперь подумайте, у какой программы будет выше рейтинг: у той, которая расскажет с академической точностью про никому не ведомую библиотеку да еще и усомнится (как и многие ученые) в самом факте ее существования в наши дни, — или у той, где в кадре найдут усыпанный жемчугами и яхонтами древний фолиант в только что обнаруженном подземном ходе из магазинов Охотного ряда прямо в Кремль? Да еще если рядом — скелет, уложенный в форме стрелы?..

Поймите меня правильно: я вовсе не противник занимательных историй. Я противник откровенного вранья. Во многих документальных программах используется прием «реконструкции»,

когда какой-то эпизод воссоздается современными средствами, как бы изображая события, которые невозможно документально запечатлеть на пленке. Вот это «как бы» никого не смущает — оно открыто объявляется, и зритель воспринимает реконструкцию адекватно, зная, что это постановка, сделанная специально для программы. По сути, никакой подмены не происходит. Это лишь иллюстрация к рассказу. Но вы, как редактор, не имеете права выдать иллюстрацию за документ, за подлинный факт.

Некоторые могут сказать: а в чем, собственно говоря, дело, к чему такая щепетильность? Если показывать «не всю правду» мы можем, то почему нельзя показать «немножко неправды» для яркости картины и упрощения ее восприятия, не более того?!

Вопрос очень трудный, если отвечать на него честно. Наверное, этого делать нельзя, потому что заведомо неверная информация таит в себе угрозу для существования нас как редакторов-профессионалов. Наш инстинкт самосохранения помогает нам этому сопротивляться. Редактор — тот же детектор лжи, он для того и существует. Это его имманентная, изначально присущая функция, он «заточен» на недопущение неверной информации. И если редактор начнет сознательно выпускать в эфир заведомо неверную информацию, он «испортится», перестанет быть профессионалом в том смысле, какой мы вкладываем сейчас в это слово. Или же превратится в специалиста другой профессии.

А ведь есть еще и давление зрительских ожиданий, которое нельзя сбрасывать со счета, и оно имеет тенденцию к постоянному росту. Каждый, кто работает со зрителем, ощущает эту растущую силу. Наиболее точное описание этих изменений зрительского восприятия я нашла в интервью Н. С. Михалкова. Правда, оно касалось не телевидения, а кинопроизводства, но этим различием в данном случае можно пренебречь.

Вот что там говорится о ритмах и особенностях современного восприятия экрана аудиторией, особенно молодой: «...Скорость и энергетика клипового монтажа, постоянно меняющаяся информация из Интернета, почти бессознательное желание иметь результат, не пройдя процесса (курсив мой. — И. К.), — все это, естественно, должно учитываться ... при создании фильма»¹².

«Ах, обмануть меня не трудно, я сам обманываться рад», — как будто просит зритель, уже привыкший к тому, что он не успе-

¹² Радуга Р. Неутомимый солнцем // Мужская работа. 2002. № 10. С. 15.

вает осмыслить то, что ему показывают. Слишком быстро, слишком многословно, слишком сложно — покажите мне проще и наглядней, и я не замечу неправды! Зритель приучается к недостоверным фактам (или развращается, выберите слово сами) подспудно, просто за счет объективных процессов, происходящих в информационном поле. И он провоцирует нас, создателей телепродуктов, на поставку фаст-фудов с непроверенной начинкой.

Не поддавайтесь на эти провокации. В конце концов никто не отменял ветеринарного, экологического и, наконец, человеческого контроля за тем, что «хавает пипл» — за тем, какую информацию получает зритель с экрана. Старая притча насчет мальчика-пастуха, который ради привлечения к себе внимания то и дело кричал: «Волк, волк!..» — не исчерпала себя. Лжесенсации понижают порог зрительского восприятия, и когда появится настоящий «волк», то есть настоящая сенсация, вам будет трудно интересно подать ее. Не развращайте аудиторию, не лишайте себя работы в будущем.

Памятка, или «Сухой остаток»

- Достоверность информации — краеугольный камень телевизионной журналистики.
- Редактор обязан не допускать неверную информацию на экран.
- Выпуская недоброкачественный телевизионный продукт, редактор подрывает основы собственной профессии.

Проблема выбора

«...Наступает момент, когда вы должны иметь мужество принять решение»...

Это не начало детективного романа, это еще одна заповедь редакторской работы.

На всех этапах создания программы: на уровне подачи заявки, в процессе сбора материала, в ходе съемок и монтажа — вы все время оказываетесь перед дилеммой: принять решение, которое может оказаться не совсем удачным, — и выиграть время, или же рискнуть временем и получить, возможно, более качественный промежуточный результат. Кто-то должен брать на себя ответственность за эти поступки, и этим «кто-то» чаще всего оказывается редактор.

Помните, в начале нашего разговора я не слишком уважительно отозвалась о такой черте редакторского характера, как перфекционизм, или стремление во что бы то ни стало все сделать наи-

лучшим образом? Для этого есть веские основания. Наша работа устроена так, что в ней всегда присутствует некоторый дефицит:

- у вас никогда нет и не будет всех данных, которые вам нужны;
- вы никогда не сможете учесть все возможные риски и альтернативы;
- ни один прогноз не даст вам стопроцентной надежности и т.д.

В условиях этого постоянного и неизбежного дефицита информации вам все равно необходимо принимать решения. Нерешительность губительна для редактора — так же как и полное отсутствие осторожности. Я помню, как меня безумно раздражал метод работы одного режиссера, который часами раздумывал перед любым действием, будь то выбор плана для склейки или окончание съемки. Но другой мой коллега, который принципиально снимал все сцены с одного дубля, настаивал на не меньше.

В момент принятия решения редактор может полагаться только на собственную интуицию. Он должен обладать способностью анализировать добытую информацию, структурировать ее и оценивать на предмет «необходимости и достаточности» и одновременно с этим идти на риск — он *не имеет права не использовать те преимущества, которые таятся в рискованных решениях.*

Ситуация на программе может меняться стремительно — и очень часто у вас вдруг не оказывается возможностей «сделать все, как полагается». Герой, ко встрече с которым вы готовились и о котором столько знаете, отказывается приехать на съемки. Вы срочно принимаете решение о его замене, но зритель так никогда и не узнает, что вместо многих дней подготовительный период программы занял несколько часов, а то и был чистой импровизацией.

Или другой случай: обнаружился брак исходного материала — и вся продуманная драматургическая схема в одночасье обрушилась. Что ж, вы складываете ваш опус из того, что осталось, и из того, что удалось добыть в «пожарном порядке»...

Как промахи, так и возможности могут оказаться самыми невероятными, и от редактора порой требуется настоящий авантюризм. Но я вам открою одну тайну, которая способна разрушить весь этот романтический флер. За авантурными поступками редакторов чаще всего скрывается обыкновенный здравый смысл. Ответственность и умение твердо сказать «да» и «нет» — хорошая опора для принятия решений. Мы знаем, куда мы движемся, мы принимаем то, что может помочь в этом движении к цели, и от-

вергаем то, что нас отвлекает или мешает. Именно таким образом мы делаем выбор и принимаем решения.

Памятка, или «Сухой остаток»

- Редактор всегда должен принимать решения в условиях дефицита информации.
- Редактор может полагаться в момент принятия решения только на собственную интуицию.
- Ответственность и умение говорить твердые «да» и «нет» — это хорошая опора для принятия решения.

Полезные и вредные черты редакторского характера

Мы уже столько рассказали о том, какими качествами должен обладать телевизионный редактор, что он рисуется в образе добропорядочного ангела — или наоборот, крайне хитроумного черта. Давайте попробуем поэксплуатировать это двуединство и понаблюдаем, как наши плюсы превращаются в минусы, а минусы — в полезные способности.

Возьмем, например, такую черту, как *умение планировать, стратегические способности*. Если вы шеф-редактор большой, сложной программы, выходящей в эфир минимум раз в неделю и рассчитанной на выпуск в течение нескольких лет, то вы обязаны уметь строить стратегические планы. Программа должна расти, развиваться, трансформироваться, и выработка стратегии ее развития — целиком ваша задача. Не менее важны и промежуточные планы, тактические решения. Один очень уважаемый мною коллега посоветовал мне вообще не начинать рабочий день без тщательного, минимум часового планирования.

Но если вы слишком привязаны к своим теоретическим построениям, то вы можете просто не выдержать их разрушения. Противоположное умение — способность к *импровизации*, готовность вытаскивать все возможное непосредственно из ситуации. Спонтанность — не менее ценное свойство, и редактор, лишенный его, превращается в неповоротливого тяжеловеса или в неврастеника. Еще бы! Ведь всякий раз, когда рушатся планы, мы пребываем в состоянии стресса, преодолеть которое желательно быстро и безболезненно.

И вас не должно удивлять, если вы ощущаете себя то Наполеоном перед картой перекраиваемой Европы, то легкомысленным

мотыльком, чья жизнь измеряется одним днем, и чья задача — танцевать максимально грациозно в общей стайке. Это не шизофрения. Это нормальная профессиональная, психологическая адаптация личности.

Или давайте рассмотрим и такое качество, как *умение преодолевать трудности*. Трудностей в нашем деле хоть отбавляй, и нет ни одного вида программ, на котором бы редактор чувствовал себя в безопасности. Не говоря уже о том, что само существование передачи в эфире — это, скорее, исключение, чем правило (если учесть печальную судьбу сотен и тысяч неразвившихся в программы «пилотов»), мы все время оказываемся перед угрозой срыва эфира по той или иной причине. Профессия наша крайне стрессогенная, и каждый защищается как может. Когда говорят, что все телевизионные деятели — «прожженные циники», в этом есть большая доля правды. Цинизм защищает нашу самооценку, он не дает ей чрезмерно падать и тем самым предохраняет личность от разрушения. Но я как-то не заметила, чтобы редакторы, отработав на программах по двадцать с лишним лет, становились циничными людьми. Наоборот, среди них очень высок процент неисправимых романтиков.

Может быть, дело в том, что установка на преодоление трудностей ощущается ими как норма, как одна из профессионально гипертрофированных черт редакторского характера? И, подчиняясь ей, если трудностей нет, мы их находим или создаем сами. Редактор изначально предполагает, что программу сделать нелегко, что в ней множество подводных камней. Я помню, как мне выговаривала одна дама, очень уважаемый мною продюсер: «Вот я думаю о том, как легко сделать программу, а вы сразу видите в ней сложности!..» Но в конце концов, если в программе нет трудностей, за что же мы будем себя уважать!?

Очень многие редакторы знают эффект «бульдожьих челюстей» — это когда ты не можешь бросить работу, даже осознавая ее бесперспективность и несостоятельность. Редактор, как капитан, уходит с мостика последним — для того, чтобы перестать делать программу, он должен потерять веру в нее, а это очень тяжело и болезненно. По своей практике и по опыту моих коллег я знаю, что происходит, когда «челюсти» все-таки разжимаются. Здесь редактора подстерегают и неврозы, и депрессии.

Если программа рухнула, или вы ее покинули, не терзайте себя угрызениями совести о невыполненном профессиональном долге. Вспоминайте о ней с благодарностью, но в прошедшем времени, а сами нацеливайтесь на новую, по возможности

совсем другую работу. Остановитесь, перестаньте преодолевать что бы то ни было. Эта привычка действовать, сцепив зубы, не только портит овал лица, постоянно его деформируя, но и сказывается на вашем внепрофессиональном общении. Вы начинаете бороться со всякой ерундой и теряете способность отличить важное от проходного, мелкого и сиюминутного. Расслабьтесь, улыбнитесь, плюньте и что-нибудь не преодолейте. Я помню, как мы брали интервью у того же Н. С. Михалкова, и он сказал, что в России все привыкли делать «со звериной серьезностью»...

Опытные редакторы умеют чередовать «звериную серьезность» преодоления трудностей с полнейшим фатализмом и легкомыслием. Поэтому и цинизм к ним не так липнет. Они не ставят свою самооценку в зависимость от успеха или неуспеха конкретных программ, они уважают себя независимо от того, победители они в данный момент или побежденные.

Мы можем и дальше говорить о том, какие человеческие качества востребованы, а какие мешают нашей профессии. Их можно добавить к тесту в первой главе, произвольно увеличивая список. Но я хотела бы, чтобы вы обратили внимание и на обратную сторону медали, на то, что любое позитивное умение содержит в себе некий негатив, хотя в небольших дозах этот негатив нам даже полезен.

Редактор — личность сложная, и чем лучше он будет знать себя, тем больше ему откроется нюансов в чужих характерах.

Попробуйте составить собственный список черт *вашего* характера и исследуйте его на профпригодность. Такие тесты приводятся во многих учебниках по менеджменту и в популярных работах по психологии. С моей точки зрения, они полезны хотя бы потому, что дают материал для раздумий.

Отложите книгу и представьте себе, что вам надо принять на работу человека — самого себя. Не поленитесь по возможности беспристрастно составить собственную характеристику. Не надо придавать ей официальную форму. Просто разделите листочек бумаги на две колонки и над одной из них поставьте «+», а над другой «-». Затем начните заполнять столбцы теми качествами, которыми вы обладаете... Стоп! Те, кто сразу же потянулись к «отрицательной» колонке, остановитесь! Мой вам совет: сначала напишите как можно больше ваших достоинств. Не робейте, вы же принимаете себя на работу, нужно, чтобы при этом ваш позитивный образ был выстроен с максимальным блеском. Поворачивайте себя разными гранями, ловите каждый проблеск и не стесняйтесь его показывать...

Все? Позитив кончился? Тогда приступайте ко второму столбцу. На каждое положительное качество ищите его антипод, который вам мешает. Мысль о том, что все наши достоинства есть продолжение наших недостатков и соответственно наоборот, — старая, банальная, но по-прежнему актуальная. Закончили с минусами? Осталось несколько «неиспользованных» граф? Дописывайте — и ищите их положительных двойников.

Моя собственная таблица привела меня в некоторый стопор. Привожу ее здесь в урезанном виде (из педагогических соображений):

«+»	«-»
Веселость Душевная открытость Умение придумывать	Истеричность Скандальность Преувеличение всего и хвастливость
Терпение Собранность Умение планировать	Нежелание напрягаться Обидчивость Прожектерство

На самом деле строк в таблице должно быть штук двадцать, не меньше. И результат складывается не сразу. Качество-антипод может оказаться самым неожиданным, совсем не логично вытекающим из дорогого нам позитива. Но не надо пугаться собственных открытий. Да, вот такие мы все противоречивые. В каждом из нас есть человек, способный стать образцом для подражания, — и абсолютно никчемный бездарь, которому улицу подметать и то страшно доверить. Не бойтесь согласиться с этим. Примите себя во всей многовариантности противоречий. В момент стресса, в момент, когда вам покажется, что вы не справитесь с работой ни при каких условиях, отвлекитесь на минуту от паники и постройте свой позитивный образ — из колонки со знаком «+». Просто прочитайте, восстановите в памяти все, что вы признали своими положительными качествами и чем втайне гордитесь. Честное слово, паника уйдет.

Если плюсов нет совсем, воспринимайте это как предупреждение: вам надо работать над повышением самооценки. Делать это можно, даже не дожидаясь реальных успехов. Если вы, как и я, склонны к излишней рефлексии и самообвинениям, не стесняйтесь, ругайте себя — и прямо на обвинениях стройте позитив. Да, я признаю, что нервы у меня не очень крепкие и я легко впадаю в истерику — но зато я мгновенно ловлю перемены настроения у

героев, я тонко подстраиваюсь под их состояние, я чуткая принимающая антенна...

Уловили? Ваши минусы — это тоже ваши инструменты, гаечные ключи и отвертки особых калибров. Не выбрасывайте их, не отказывайтесь от любых возможностей контакта.

Очень важно в нашей работе — быть постоянно в контакте с окружающими, понимать их состояние, будь то герой, начальство или коллеги.

Памятка, или «Сухой остаток»

- ♦ Умейте превращать ваши минусы в плюсы, не слишком горюйте по поводу первых и не гордитесь излишне вторыми.
- ♦ Среди редакторов очень высок процент романтиков.
- ♦ Если программа рухнула, вспоминайте о ней с благодарностью, а сами нацеливайтесь на новую работу.
- ♦ Редактор — человек сложный, и чем лучше он будет знать себя, тем больше нюансов ему откроется в чужих характерах.
- ♦ Примите себя во всей многовариантности противоречий.
- ♦ Уважайте себя и других не за что-то, а просто так.

Место редактора в телевизионной группе

Давайте вернемся к исходному значению понятия «редактор». Это слово произошло от французского *redacteur*, в свою очередь возникшего от латинского *redactus* — «приведенный в порядок».

Словари дают два значения этого слова:

- ♦ руководитель издания, утверждающий его содержание;
- ♦ человек, подвергающий обработке, исправлениям какой-то материал.

Первое значение для телевизионной практики не подходит, поэтому остановимся на втором. Хотя, как вы уже заметили, мы все время возвращаемся к утверждению, что на современном российском телевидении традиционная функция редактора как человека, исправляющего чужой материал, сведена почти к нулю. Почти —

потому, что времена меняются, и тенденции последнего десятилетия, казалось бы, окончательно превратившие редакторов в полноценных авторов, несколько заколебались, особенно в документальных программах.

Из эпохи тотальной телепериодики мы, похоже, вступаем в эпоху проектов, локальных затей, циклов телефильмов. Они, конечно, существовали и раньше, полностью никогда не исчезая с телеэкрана, но массовая продукция приходилась именно на программы, на ежедневный конвейерный поток. Похоже, что наступает время сериалов.

А раз так — изменяются временные рамки работы производственных групп, по-иному распределяются обязанности. Конечный цикл программ — можно называть его сериалом, можно проектом — имеет, во-первых, более серьезное финансирование, которое не расплывлено на еженедельные затраты, а может быть использовано более системно и эффективно. Во-вторых, сериал делается за гораздо более длительный отрезок времени по сравнению с еженедельной программой и может включать в себя вполне полноценные сценарные исследования и разработки, в нем появляется автор.

Редактор и автор

Говоря о том, что современный телевизионный редактор всегда является автором программы, я немного лукавила. Слово «всегда» — преувеличение. После почти десятилетнего отсутствия на телевидении вновь появляется полузабытая фигура сценариста-автора, который именно редактору приносит рабочий материал.

Пробуждение к жизни сценаристов из почти летаргической спячки привело к тому, что их заметили не только производители сериалов и цикловых программ. Их стали приглашать и на документальную телепериодику — туда, где требуются значительные интеллектуальные усилия по исследованию и драматургической обработке материала. Правда, владельцы компаний приглашают авторов не от хорошей жизни. Уже стало понятно, что если редактор все делает только сам, то значительного, заметного результата может и не получиться. Не хватит сил, времени, знаний, наконец. Программа выхолащивается. А высокая конкуренция между каналами и постоянная, ни на одну минуту не прекращающаяся борьба за зрителя требует от производителей стабильных и по возможности растущих результатов.

Существует достаточно обширная литература, посвященная редактированию телесценариев. Но большей частью речь там идет о

сценариях документальных фильмов, а не периодических программ. Мы вернемся к конкретным советам по работе со сценариями в соответствующей главе, а пока я хочу сказать два слова об общении со сценаристом. Это очень важный момент, если вспомнить о глубинном редакторско-авторском конфликте, которым по-прежнему чреваты данные взаимоотношения.

Вот пришел к вам сценарист: как прикажете с ним общаться? В первую очередь, как с человеком, который иерархически вам не подчинен. И, хотя за конечное содержание работы отвечает именно вы, не забывайте, что у автора есть свои права.

«По Закону РФ «Об авторском праве и смежных правах» авторские права на аудиовизуальное произведение могут принадлежать только трем фигурам: режиссеру-постановщику, автору сценария и автору музыки (если музыка создана специально для данного произведения)»¹³.

А так как любая программа — это и есть аудиовизуальное произведение, то получается, что руководство ваше, а права — у автора. Поэтому советую всячески щадить авторское самолюбие и не доводить дело до классических авторско-редакторских скандалов. К сожалению, это возможно не всегда — просто потому, что любая программа или фильм есть результат совмещения многих творческих воль, в их числе — авторской — и вашей. В моей редакторской практике бывали случаи открытых столкновений и противостояний, которые не всегда заканчивались миром. Были и конфликтные ситуации, когда авторы, не соглашаясь с моими правками, а главное — с моей трактовкой темы, отказывались от сотрудничества в ходе работы и снимали свои фамилии с титров.

Не только редактор может так поступить, сценарист — тоже. Были случаи, когда, будучи в роли автора, точно так же действовала и я. Конечно, такой открытый и неразрешимый конфликт — это очень жестокий момент. Но, честно говоря, он оставляет после себя лучшее послевкусие, чем вынужденный компромисс, с которым одна из сторон в душе категорически не согласна. Я не потеряла уважения к людям, которые отказались поставить свои подписи под работой, которая не соответствовала их взглядам. У них было право на авторство, и они не делегировали его мне — они забрали его с собой вместе с именами в титрах. Точно так же я считала себя вправе отказаться поставить свое имя под работой, в которой от моих идей и материалов ничего не осталось.

¹³ Рухтер А. Г. Правовые основы журналистики. М., 2002. С. 181.

Но все-таки — еще раз говорю: все-таки! — постарайтесь не начинать работу с автором с установки на конфликт, на то, чтобы «обломать» автора. Зуд использования бюрократической власти очень силен, особенно у молодых редакторов, впервые ощутивших злую силу этой власти.

Автор не посягает на нее, на ваше редакторское положение начальника. Он приносит вам исходный материал, который чаще всего впрямую *не будет* использован в передаче или в фильме. Это только подход к теме, первый рубеж, который нужно преодолеть. В какой-то степени автор — это потенциальный смертник из армейского авангарда, который статистически обречен «погибнуть», потому что силы противника под названием «энтропия» (хаос, неструктурированность, неосмысленность материала) слишком велики. Самая оптимистичная для него судьба — получить неизбежные травмы, но чудом выжить, а потом с удивлением и внутренней отстраненностью раненого существа наблюдать за тем, как его героический порыв оборачивается победой всей творческо-производственной группы.

Не бейте авторов зря — они и так очень битые люди. И работая с ними, постарайтесь максимально использовать их положительные качества, выявляйте их. Человек может быть не силен в драматургии, но хорош как *researcher*, исследователь. Ставьте ему четкие задания. Опирайтесь на его сильные стороны, но не пытайтесь глобально улучшить его миропонимание и характер. Для этого у него были родители.

И тогда авторы к вам потянутся и понесут именно вам самые лучшие свои наработки. Я знаю редакторов — это единицы, но такие есть! — которые первыми поздравляют авторов с днем рождения... Помните, что авторы — это одинокие люди по определению, и в момент работы над проектом или программой ближе редактора у них никого нет.

Хорошие редакторы помогают автору структурировать материал. Они лучше знают требования каналов, уровень необходимой сенсационности будущей программы, ее, как говорил мне один крупный продюсер, «здоровой желтизны». Помните, что именно вас, редактора, а не автора, продюсер упрекнет за падения цифр рейтинга или доли аудитории после выхода не слишком удачной программы.

Если попробовать четко сформулировать различия между фигурами автора и редактора, то автор, безусловно, лучше разбирается в содержании конкретной программы, а редактор видит цикл или тенденцию развития передачи в целом, вперед, на перспективу.

Шеф-редактор, например, занят тем, что выстраивает программные планы на три-четыре выпуска вперед. Конечно, есть и более глобальные построения — планы на три месяца, на сезон... Хотя как-то в наших российских условиях столь долгосрочное планирование не оправдывает себя, все красивые и точные планы обычно рушатся. Но два-три выпуска редактор должен обязательно держать в голове, и поэтому в разговорах с автором — учитывать то, как будет распределяться материал в разных программах, не дублируют ли они друг друга драматургически, не повторяются ли типажи героев (если, конечно, таких повторов не требует творческий прием).

Поэтому на самом деле работа автора и работа редактора отличаются друг от друга, и здесь тоже возможно плодотворное сотрудничество.

Беда в том, что наши редакторы, в силу всех вышеизложенных причин, привыкли работать самостоятельно, и иногда даже хороший сценарий воспринимают как покушение на свою компетентность. Это естественное чувство человека, который относится к работе творчески и на каждой программе ставит и решает творческие задачи. Не бейтесь с автором за авторство! Решайте проблемы технологические: как выстроить модульный, повторяемый сценарий программы, как вписать в него с наименьшими трудозатратами авторские наработки, как организовать добычу героев и эксклюзивных видеоматериалов. Редактор гораздо глубже включен в технологический процесс, чем автор, просто по самому характеру своей деятельности и по занимаемому служебному положению.

Мы не знаем, что ждет нашу профессию на следующем этапе развития. Технологически телевидение меняется со страшной быстротой, и вместе с этим меняется содержание профессий и требования к их носителям.

Но я продолжаю исповедовать идею о том, что именно от редактора зависит творческий климат в группе и качество общего результата. Когда каждый делает свое дело, когда каждый *знает*, что ему делать, осознает свою уникальность и уважает уникальность коллег, тогда в группе бывает гораздо меньше конфликтов и нервных срывов. А поддерживать такую атмосферу редактор может очень простыми средствами: ведь именно он оценивает чужую работу. И лучше лишний раз похвалить, разглядеть какую-то пусть крохотную, но находку, поднять профессиональное самонимение человека. В следующий раз вам будет легче с ним договариваться. И даже ругать человека легче, если он твердо уверен, что вы его уважаете.

Это очень интересная психологическая задача: конструктивные взаимоотношения редактора и автора (или авторов). Будучи сама автором, я работала и с редакторами-мужчинами, и с редакторами-женщинами. Не могу сказать, что половая принадлежность редактора сильно сказывается на его взаимоотношениях со сценаристом. Редакторы-истерики попадаются и среди мужчин, и среди женщин. Но самые лучшие мои редакторы, и те, и другие, были творческими людьми, которые самозабвенно помогали мне реализовать *мой* замысел, проясняли его вместе со мной. Это всегда очень сложный процесс, в котором порой попадаешь в тупик и обижаешься на критику... Но потом вдруг приходит понимание, и ты движешься дальше — иногда гораздо дальше редакторской подкаски. И вот эта энергия движения, которую вы вырабатываете сообща, и есть самое ценное.

Памятка, или «Сухой остаток»

Работая с автором-сценаристом, редактору желательно:

- ♦ помнить, что сценарист — свободная творческая личность, иерархически редактору не подчиненная;
- ♦ пытаться искать сильные стороны в личности сценариста и поддерживать их, добиваясь таким образом наилучшего результата совместного труда;
- ♦ не забывать, что по закону именно автор сценария обладает авторским правом на произведение, а не редактор;
- ♦ включать автора в число членов творческой группы на весь период общей работы, по-человечески его поддерживать;
- ♦ редактировать материал творчески, не подменяя работу автора своей и подсказывая ему пути максимально эффективного выражения *общего* замысла;
- ♦ не забывать о программах, которые уже прошли и еще пройдут, не допускать повторов;
- ♦ с уважением относиться к авторско-редакторским конфликтам, делать все возможное, чтобы их преодолеть;
- ♦ иметь абсолютно четкую позицию в случае принципиальных разногласий и брать на себя ответственность за содержание программы, если автор снимает свою фамилию в финальных титрах.

Редактор и режиссер

Редактор работает в паре с режиссером на любой серьезной программе. Этот тандем сложился на телевидении много лет назад, и на сегодня он остается основным творческим звеном в процессе создания передачи. В течение многих десятилетий режиссер был главным человеком на съемочной площадке, в монтажной и на озвучке. Он отвечал за конечный продукт, он был *творческой единицей*, а редактор помогал ему, отвечая за содержание программы.

На деле это означает очень точное и четкое разделение труда между редактором и режиссером на всех этапах создания программы, абсолютно автономные области деятельности, тесно, тем не менее, взаимосвязанные.

Режиссер мыслит образами. Это главный постулат и главное отличие его от редактора. Режиссер выстраивает образный ряд программы, его интересуют эмоциональные пики и спады, энергетический рисунок, свет, цвет и ритм экранного действия. Можно сказать, что его больше волнует форма. Но форма во всех ее составляющих, все изгибы и изыски происходящего в кадре, не отделимые от содержания.

Редактор же занят именно содержанием. Его волнует вопрос «что», а режиссер в это время ищет ответы на вопрос «как». И вот здесь происходит очень интересная взаимоподдержка. Эти «что» и «как» хороши именно вместе, а не по отдельности.

Если разрешить режиссеру полностью реализовывать свои затеи на тему «как», то программа может получиться удивительно красивая, но абсолютно бессодержательная, пустая. Она будет рассыпаться на отдельные блестящие находки, каждая следующая из которых будет уничтожать собой предыдущую.

Мне довелось наблюдать за творчеством одного такого режиссера, правда, не на телевидении, а в кино. Блестящий экспериментатор, создатель целого эстетического направления... Его фильмы запоминались только деталями. Смысл их ускользал от зрителя. Но я-то знаю, что на каждом фильме работали и сценарист, и редактор, причем оба — очень неплохие специалисты. Просто в творческое пространство режиссера чужие содержательные версии не вписывались, он их не воспринимал. Содержание было для него лишь поводом для фантазии, звучащее слово не служило ему инструментом. Это, конечно, крайний случай, и он запал мне в душу именно из-за своей крайности и талантливости. Я помню, как я тайно уползала из зала после студийных просмотров его работ, пока еще не

зажегся свет — чтобы ничего не говорить, не оценивать, потому что сказать мне было нечего. Я абсолютно не понимала смысла фильма, но, как замороженная, все полчаса пристально смотрела на экран.

Другая крайность — редакторские авторские программы. Их тоже видно и слышно, в особенности — слышно. Родимые пятна таких программ — это чрезмерная многословность, демонстрирующая уверенность создателей передачи в том, что все можно и нужно объяснять. И вроде бы все сделано правильно, и материал интереснейший, а смотреть скучно. Картинки и склейки примитивные, можно закрыть глаза и представить себе, что слушаешь радио.

Но вообще-то редакторы редко сами берутся за собственные программы как режиссеры. Может быть, сказывается природная осторожность или гипертрофированная ответственность, а может быть — знание того, какое чудо открытия бывает во время работы с хорошим режиссером, когда весь найденный ими материал, систематизированный, разложенный по полочкам, вдруг взрывается, смешивается, взлетает на воздух — и вновь выкладывается совершенно неожиданным рисунком. Именно ради этого чуда редактор терпит множество неудобств — например, режиссерский характер.

Режиссерский характер — это неисчерпаемый кладезь профессиональных «страшных историй». По самому складу своему режиссеры — люди авторитарные. Даже самые вежливые из них всегда уверены в своей правоте и непогрешимости. Просто им нужно, чтобы это подтвердили другие люди, в первую очередь — редактор. А уж с невежливыми просто беда. Им никаких подтверждений не нужно — они сами вколачивают вам в голову эти подтверждения скандалами и диким криком.

Мне понадобилось поработать с несколькими режиссерами (не с одним десятком), чтобы приучить себя реагировать на эти крики как на рутинный технический момент. Да, кричат. Да, предметы бросают — на пол, об стену, в товарищей по работе. Но это, если можно так сказать, знаковый момент. Крик режиссера — признак локального творческого тупика. Это как плач ребенка — от беспомощности и для разрядки. Именно так его и надо воспринимать.

Я не говорю, что такое разнузданное поведение следует поощрять. Ни в коем случае. Но понимать его нужно хотя бы потому, что именно режиссер экспериментирует и рискует на программе. Хороший режиссер обязан делать открытия в каждой работе. Он не имеет права просто тиражировать какой-то один, пусть даже гениальный ход. Даже на самом быстром конвейере он должен каждый

раз делать разное. Работая в таком режиме, человек очень быстро истощается, теряет выдержку. Отсюда — крик, истерика.

Иногда возможно и другое следствие перенапряжения — когда режиссер не кричит, а наоборот, все делает нарочито медленно, чрезмерно тщательно. В этих случаях внешне режиссер выглядит спокойным. Он может, например, не вступая ни с кем в разговор, три часа выставлять свет на съемочной площадке или сорок раз проверять одну и ту же склейку, добиваясь идеального результата. При этом рушатся сроки, этапы производства выходят из графика, а он скрупулезнейшим образом подбирает музыкальный акцент для трехсекундного плана. И неизвестно, что хуже: крик или этот вытягивающий жилы перфекционизм.

Но с другой стороны, когда вы вместе с группой готовы разорвать медлительного режиссера на куски, остановитесь и подумайте: а что происходит на самом деле? Ведь это тоже знак какого-то творческого неблагополучия, возможно, серьезного кризиса. Такому режиссеру помогать надо, срочно, как бы он себя ни вел и что бы ни делал. Подумайте, в чем дело. Может быть, его первоначальная концепция программы не сработала, а для новой не хватает материала. Может быть, он потерял ритм программы или, наоборот, устал от того, который есть... И крик, и затяжное молчание — это все способ для режиссера выиграть хоть какое-то дополнительное время на обдумывание и поиск нового творческого решения. Пока решения нет, а время давит страшно — режиссер паникует.

Редактор может и должен уметь пресекать режиссерскую истерику. Но делать это нужно максимально дипломатично: кнутом ли, пряником ли, но всегда — в непубличной обстановке. Упаси вас Бог делать режиссеру замечания прилюдно. Это только приведет к новой эскалации конфликта. Выберите момент и договоритесь с ним о форме выражения его настроения. Есть такая старинная шутка из книги К. Чуковского «От двух до пяти»: там один маленький плачущий ребенок отвечает женщине, пытающейся его утешить: «Я плачу не тебе, а тете Зине!..» Так и режиссер — он скорее всего кричит не для вас — он кричит для всей остальной группы, которая панически боится его, и тем самым способствует росту своей самооценки. Режиссер таким способом пытается сохранить свой авторитет перед лицом возможной неудачи.

Я, например, практически с каждым режиссером заключала тайную конвенцию о том, что они при мне не будут, пардон, вслух ругаться матом. Не по моему поводу (это вообще не допуска-

ется), а по поводу других — кого именно, неважно. Ну не люблю я этого. И сама стараюсь не ругаться, и других не одобряю.

Надо сказать, что, при всей внешней взбалмошности и неуправляемости, никто из мэтров данную конвенцию не нарушал. Из чего я делаю вывод, что режиссерские истерики — вещь не столь спонтанная, как их хотят представить. Кстати, кого-то они вообще не раздражают, равно как и матерная ругань.

Я помню, как на съемках реалити-шоу «Последний герой» в Панаме я проходила мимо живописной группы коллег, окруживших режиссера, с которым у меня как раз была такая антиругательная конвенция, и как он, завидев меня, замахал руками: «Проходи, проходи, дай с людьми поговорить!..»

А если серьезно, то редактору необходимо всеми силами поддерживать репутацию режиссера. Не поддаваться, например, искушению посплетничать о нем у него за спиной. Творческая сила режиссера — это залог продуктивной работы всей группы. Если режиссер — деспот (а именно такого склада характера люди чаще всего выбирают данную профессию!), то в группе всегда присутствуют скрытые анти-режиссерские настроения. Редактору не следует их поддерживать. И даже если он кого-то ругает или наказывает не совсем справедливо, не стоит немедленно кидаться на защиту обиженного, даже если в вас кричит оскорбленная совесть. Вступитесь за коллегу, но — потом, когда вы будете с режиссером наедине. И вместо того, чтобы пытаться убедить режиссера в том, что он не прав (этого, по моему, не может признать ни один режиссер), делайте упор на то, что данный человек еще может оказаться ему, господину постановщику, полезен, что он виноват, но не безнадежен. Просите милости, а не признания режиссерской вины. И вы выиграете.

А примкнув к антирежиссерской клике, вы рискуете программой как таковой. Потому что режиссеры — люди талантливые, и именно их усилиями создаются все значимые телевизионные продукты. И подрывать его авторитет — это покушаться на результат труда всей группы, который в основе своей базируется на творческих озарениях режиссера.

Мы говорили о понятии «энергия», теперь я хочу сказать несколько слов о понятии «синергия». В бизнесе оно означает «выигрыш всех от действий каждого». Но синергия — это не простой выигрыш, а получение результата более высокого порядка, не сложение, а умножение общих усилий. Мне кажется, что выигрыш телевизионной группы тоже синергического порядка. Когда достигается насто-

ящий успех — а это бывает редко, очень редко, но бывает, и такую программу узнают по ее мощнейшей энергетике и зрители, и коллеги! — он всегда намного превышает самые смелые надежды каждого из участников процесса. Тот, кто испытал это хоть раз, поймет, о чем я говорю. Тот, кто не испытал, пусть поверит на слово.

...В разгар самой жуткой ругани, в разгар всеобщего крика и взаимных обвинений вдруг наступает момент, когда что-то меняется в самой природе вашего общения с режиссером. И он, и вы как будто прозреваете. Вы начинаете улавливать в его, на первый взгляд, «диких» озарениях, в его разрушительных нападениях на уже построенную конструкцию абсолютно ясный и конструктивный посыл — и вы отпасовываете ему его же идею, обогащенную вашим знанием, о котором вы сами еще секунду назад не подозревали! И он ловит ваше прозрение и меняет планы или перестраивает мизансцену — а вы понимаете, что происходит чудо, о котором вы не смели мечтать просто потому, что на таком уровне вы никогда не работали. Группа ощущает это и вносит свою лепту. В состоянии этого чудесного подъема может пройти сложнейшая съемка или тяжелейший многосуточный монтаж — и вы не почувствуете усталости, не заметите времени.

Это редкость, подарок, божий дар. Ощувив такие возможности совместной работы, вы уже не захотите бескомпромиссно отстаивать только свои находки, вы будете открыты чужим открытиям.

Все выше сказанное, однако, не означает, что в состоянии синергической эйфории вы можете пропускать режиссерские ошибки.

Памятка, или «Сухой остаток»

Работая с режиссером, редактор не должен забывать о том, что:

- ♦ режиссер чаще всего деспот по характеру, и он крайне болезненно переживает нападки на его репутацию;
- ♦ все замечания режиссеру желательно делать наедине, а не в присутствии группы или начальства;
- ♦ творческие кризисы у режиссеров надо встречать твердо, но сочувственно;
- ♦ необходимо защищать подчиненных членов группы от нападков режиссера, справедливых или не справедливых, но делать это следует тактично, ни в коем случае не настраивая группу против постановщика;
- ♦ редактор затем и существует, чтобы замечать и нейтрализовать режиссерские ошибки.

Редактор и ведущий

Общеизвестно, что для зрителя ведущий — главный человек, мотор программы, ее лицо. Об этой профессии надо бы писать с большой буквы, потому что все ведущие, с которыми мне пришлось работать, были и есть люди, очень мною уважаемые. Может быть, мне просто везло на таких коллег, не знаю. Но, конечно, свита играет короля, а каждого ведущего — группа и, в первую очередь, редактор.

Я отлично помню, как во время одной из конференций, на которой я рассказывала о специфике работы редактора с телеведущими, очень крупный профессионал-теоретик спросил меня: «Вы что, имеете дело с умственно отсталыми?» Я растерялась, а он продолжал: «Каждый журналист, работающий в кадре, должен быть сам автором своих передач!..»

Вот здесь я позволила себе с ним не согласиться. Хотя бы потому, что я точно знаю, что за каждой удачной программой, ведущий которой имеет великолепные журналистские способности, обаяние, ум и остроту реакции, обязательно стоит не менее способная редакторская команда. В этом нет никакого противоречия. Телевизионная программа — слишком сложный интеллектуальный продукт, чтобы его мог полностью приготовить один человек, к тому же работающий в кадре.

Ведущих надо любить. Редактор, который не любит ведущего своей программы, не очаровывается его шармом, не улыбается его шуткам, — это неподходящий для данного ведущего редактор. И наоборот. Ведущий, которого раздражает, или утомляет, или, еще хуже, пугает его редактор, должен играть с другой командой.

Самым интересным Ведущим, с которым столкнула меня судьба, был Григорий Гурвич, «хозяин» «Старой квартиры». Я про себя все время называю его Гриша и хочу написать здесь о нем хотя бы потому, что он ушел от нас несправедливо рано, в сорок лет. Но после работы с ним я поняла, какой это особый дар — вести программу, какого таланта и напряжения он требует. Гриша пришел к нам из «Времени», программы острой, информационной и публицистически-популярной — так она была задумана, такой она и была в лучшие свои годы. Он ведал там культурой, он был, что называется, «заточен» на некоторое ерничество, издевку, гротеск. И вдруг — «Старая квартира», программа общенародных воспоминаний, ностальгическая и ориентированная на поколение «ретро». Героям наших первых выпусков было под восемьдесят, а то и больше. Гурвич пугал и их, и нас — шутил не так, как надо, и не смеялся их шуткам, он перебивал и по-

учал их. Возникло очень большое напряжение — встал вопрос о смене ведущего.

Для программы это положение — когда ведущий неадекватен ей — очень болезненное. Группа переживает, потому что усилия каждого идут прахом — они не аккумулируются, а распадаются. А сам ведущий не может воспользоваться предоставляемыми ему наработками.

К тому же Гриша заикался, когда он нервничал, а на нашей программе он заикался все время. Я смеялась, что я работаю не редактором, а логопедом — на монтаже я все время вырезала его фонетические дефекты. Он, естественно, знал это и от невозможности справиться с ситуацией нервничал еще больше. Возник порочный круг. Надо добавить, что на съемках я вела его в «ухо», давала подсказки по дальней связи, и мои постоянные реплики тоже его раздражали.

А потом вдруг я поняла, что мы с ним ломаем друг друга. Меня бесила его неспособность точно воспроизвести запланированный эпизод, а он злился на то, что ему не оставляли пространства для импровизации, превращали в «пешку». Каждый из нас старался заставить партнера принять *свою* точку зрения, *свою* формулировку. И не прислушивался к чужой. Слава Богу, у нас хватило ума сесть за стол переговоров. И мы сложили оружие.

Вместе с режиссером-постановщиком А. Челядиновым, с главным продюсером «АТВ» А. Малкиным мы стали искать *образ* ведущего для данной программы — какой он, Григорий Гурвич, хозяин телевизионной «коммуналки»? Вот это уже было упительное занятие. Кончились взаимные упреки, мы не крушили друг друга — мы строили. Если он войдет вот так, ему будет удобно? А если он возьмет в руки авоську, он легче настроится на условное ретро-время? А если в эту авоську положить гантель?.. Ничего, что он будет ею размахивать?.. Так начинался у нас, помнится, выпуск программы, героями которой были знаменитые спортсмены.

И Гриша ожил, а вместе с ним ожила программа. Он сделал самую невероятную вещь — он отступил в тень, стал фоном для всех приглашенных на программу, будь то «звезда» первой величины или обычный «маленький человек». У программы появилась аура, атмосфера, «нерв». Это не значит, что все шло без сбоев — они случались, да еще какие! — но мы поняли, в какую игру мы все играем, и распределили роли. Ведущего уже не напрягали мои подсказки — они избавляли его от запоминания рутинных фактов и держали в хронометраже, мы вдвое сократили время съемки, работали практически в режиме «прямого эфира». Зато он оставил за собой право на несколько монологов в тех эпизодах, где была уместна его личная авторская оценка и позиция. Это были проникновенные куски, заставлявшие сжиматься сердце.

И, кстати, он перестал заикаться. Дефект исчез незаметно. Он просто заговорил полной грудью, свободно и спокойно. Самый яркий

момент в своей телевизионной жизни я пережила в конце трехчасовой съемки выпуска «Старой квартиры», посвященного 1953 году, когда зал нашего ток-шоу, все двести человек, поднялся и стал аплодировать Грише, хлопая в ладоши над головой. Это была спонтанная овация его мастерству и человечности, той высоте, на которую он поднял программу. Никто не снял эти аплодисменты, потому что время съемок вышло, и ПТС отключилась, а операторы с ручными камерами хлопали вместе со зрителями. Так уж устроено телевидение — настоящих «звездных» минут на пленке нет. Но я считаю этот выпуск программы, за которую мы получили «ТЭФИ» и которая была удостоена потом Государственной премии РФ, самой большой своей редакторской удачей, потому что мой труд и труд всей нашей группы был десятикратно умножен ведущим.

Так получается, что по конкретной теме редактор всегда знает больше ведущего. И нужно уметь передать ему эти знания в сжатой, концентрированной форме, иногда за один-два часа до программы, выделяя главное, систематизируя, опуская лишние детали, но не теряя «вкусных» подробностей. Это и есть профессиональная работа редактора с ведущим. Мне несколько раз доводилось видеть, как готовится к программам В. В. Познер, как подробно и тщательно он исследует тему, какой «запас прочности» предоставляет ему редактор, чтобы потом в кадре была легкость и меткость импровизаций.

Мы еще вернемся к этим технологиям в разговоре о подготовке программы, а пока важно заметить, что и от ведущего редактору может быть большая польза.

Я помню, как мы сидели на монтаже очередной документальной программы в праздничный день, 8-го марта, и наша ведущая, Татьяна Пушкина, неожиданно приехала к нам с мисками и судочками — привезла всей группе праздничный обед. Это было очень приятно, и в тот день мы сложили неплохую программу.

Памятка, или «Сухой остаток»

При работе с ведущим редактору желательно:

- искренне восхищаться экранным образом ведущего;
- всеми силами поддерживать положительный эмоциональный настрой ведущего, беречь его нервы;
- «упаковывать» информацию, учитывая особенности восприятия ведущего, стараться максимально облегчить его работу перед камерой;

- ♦ иметь прочный человеческий контакт с ведущим, но не переходящий в панибратство;
- ♦ сохранять свой профессиональный авторитет и находить возможность исправить ошибки ведущего в дружеской и тактичной форме;
- ♦ принимать помощь ведущего, не усматривая в этом для себя никакой обиды.

Что делает шеф-редактор

А Бог его знает, что он делает. Похоже, что все. Шеф-редактор — это человек, отвечающий за программу в целом и за все ее детали. Когда я в первый раз заняла эту позицию, я вообще не понимала, чем мне придется заниматься. У меня под началом оказалось пять редакторов, и мне сразу же пришлось направлять и координировать их усилия для получения максимального производственного эффекта. Потом понадобилось заниматься стратегическим планированием, создавать запас досье и заявок, готовить сценарии, съемки, монтажи, а также брать на себя все контакты с начальством и внешним миром, будь то наши герои или пресса.

Так что обязанности шеф-редактора оформлялись и совершенствовались по ходу дела, и некоторые из них оказались неожиданными для меня самой. Я не говорю о разного рода технологиях, ускорявших или облегчавших разные этапы производства — я говорю о человеческих отношениях.

Например, на одной из программ на выездных съемках у нас возникли серьезные проблемы с операторами, которые роптали на чрезмерную, с их точки зрения, загруженность, на то, что выставить свет, к примеру, приходилось по два-три часа... Но режиссер резонно замечал, что мы делаем эксклюзивные портреты известных людей, и в них необходимо вносить определенную «гламурность», воспроизводить блеск дорогих журналов, а это требует времени и творческих находок.

В душе я была согласна с операторами, потому что тоже умирала от усталости и скуки — пока меня не осенило, что мы просто все время голодные! Мы снимали в квартирах, люди мечтали как можно скорее от нас избавиться, и время на обед группе не предусматривалось. Когда я поняла, в чем дело, ситуация изменилась в корне. Пока ставился свет, свободный редактор или другой член группы раскладывал купленные заранее простые продукты, которые можно было съесть, на минуту отойдя от камеры. Бутерброды, шоколадно-вафельный торт, не пачкающий рук, сок или чай. Точно такой же паек обязательно вы-

носили водителям, ожидавшим нас все эти долгие часы, — и от них волшебным образом прекратились жалобы на нашу группу в технический отдел за «передержку» транспорта. А самое главное — вся группа оказалась занята, никто никого не ждал, организация питания была признана таким же важным делом, как подготовка света или отбор фотоархивов. Результат: и операторы, и водители стали биться за право работать с нашей командой, выросло эстетическое качество программы.

Откуда брались деньги на еду, спросите вы? Честно сказать — сначала из моей зарплаты, а потом, после точной калькуляции, — из сметы на программу, которую мне удалось пересмотреть с продюсером, приведя ей неоспоримые доводы в пользу такой продуктивной траты в общем-то небольших средств.

Может быть, на других программах эти обязанности достаются другим людям, не знаю. Похоже, что шеф-редактор — это такая российски специфическая фигура, исполнительный продюсер, воспитатель, политрук и священник в одном лице. Он разруливает внутригрупповые конфликты и представляет группу перед начальством. И здесь ему достаются все лавры и тернии менеджера среднего звена.

Шеф-редактор — человек одинокий и скрытный. Несмотря на кажущуюся общительность, он обязан уметь хранить секреты начальства от группы — и секреты группы от начальства. Он обречен на одиночество еще и потому, что любой слишком близкий контакт ставит под угрозу его рычаги управления. Приближаясь к начальству, он теряет доверие группы и может просматреть «бунт на корабле». Слишком растворяясь в интригах и обидах своих подчиненных, он превращается в заложника их не очень объективных оценок и взглядов. Даже с режиссером шеф-редактору близко дружить опасно — не разглядишь с короткого расстояния интриги и не сумеешь сдержать удар, когда он свалит на тебя всю вину за почему-то развалившуюся программу просто потому, что ближе тебя у него никого нет! Так что наиболее похожей на позицию шеф-редактора видится мне каноническая фигура корабельного боцмана с дудкой, такого «грозы матросов», стоящего за них горой перед капитаном. Может быть, и не очень романтический образ, но по энергетике — похоже.

Я не провожу такую уж непреодолимую грань между редактором и шеф-редактором. Каждый солдат обязан иметь в ранце хотя бы дирижерскую палочку, которую при случае можно выдать за маршальский жезл. Каждому редактору приходится время от времени брать на себя всю полноту ответственности за программу, а это и есть ноша шеф-редактора. Поэтому, разбирая во второй час-

ти книги конкретные редакторские обязанности, я не делю их на задачи для «шефа» и для рядовых. Отбирайте свое и сравнивайте. Подходит — берите на вооружение. Не подходит — забыли, поехали дальше.

Я знаю редакторов, которые годами категорически отказывались братья за общее руководство, предпочитая оставаться на вторых ролях. Но открывалась новая программа — и они занимали предложенную им позицию шеф-редактора и открывали в себе ярко выраженные способности именно к этой работе. Я очень горжусь своими коллегами и радуюсь, когда они так вырастают. На телевидении, как нигде, надо постоянно расти, менять программы, это дает силу противостоять стрессам, которыми наполнена наша работа.

Однако хочется сказать и о хорошем. Мы очень счастливые люди, потому что наш труд всегда конечен. Программу не делают вечно — у нее есть срок эфира, и он приходит и проходит. А мы начинаем заново. И поражения, и победы долго переживать не приходится, на это нет времени. Да, это похоже на беличье колесо. Но, оглядываясь назад, мы видим вереницы программ, которые, может быть, кроме нас, никто и не помнит. Они поддерживают нас и укрепляют в мысли, что мы многое можем. И в то же время они не давят мертвым грузом — самая лучшая программа всегда впереди, она еще не сделана. Немногие профессии могут похвалиться таким внутренним оптимизмом. Так что, несмотря на все обилие присущих нам неврозов, мы работаем в позитивной среде. Именно об этом, о созидательных составляющих профессии, у нас и пойдет далее разговор.

Памятка, или «Сухой остаток»

Шеф-редактором на программе может стать любой редактор, если он:

- ♦ готов принять на себя ответственность не за отдельный участок работы, а за всю программу в целом;
- ♦ найдет программу себе по душе;
- ♦ будет принимать как должное самые необычные обязанности, которые будут работать на успех программы в целом;
- ♦ не будет бояться идти на небольшие жертвы;
- ♦ не боится одиночества в коллективе;
- ♦ умеет ощущать коллектив как свое близкое и доброжелательное окружение;
- ♦ хочет быть шеф-редактором.

РАБОТАЕМ НАД ПРОГРАММОЙ

Работа редактора в подготовительный период

Все, о чем мы говорили в первой части, остается в силе и сейчас, когда предметом нашего разговора становится сама технология редакторской работы. Еще раз повторяю — те ходы и методы, которые предлагаются в пособии, выведены из моей *собственной* практики и, конечно, из прочитанных мною книг. Хотя из них я запомнила только то, что подошло лично мне, что у меня заработало. Когда ты делаешь программу, у тебя нет времени для теоретизирования. Чаще всего ты уже опаздываешь со сроками и поэтому стараешься выполнить задачи не идеальным образом, а как получится, наилучшим способом в сложившихся условиях.

И поэтому не относитесь слишком серьезно ко всему, что вы будете сейчас читать. Обнаружите пропущенный, но в принципе полезный этап вашей деятельности — отлично, берите его на вооружение. Обнаружите, что вы действуете совершенно по-иному — тоже хорошо, будете знать, что существуют варианты. Главное — чтобы после прочтения этих глав вам самим захотелось работать и испробовать на практике чужие и ваши находки. Собственно говоря, это и есть цель книги: дать вам возможность увидеть редакторский труд немного со стороны, осмыслить его составляющие применительно к производственным этапам.

Идея программы. Сценарная заявка

Идеи — это всегда чудо. Во всяком случае, хорошие телевизионные идеи. Они приходят как озарение, но это не значит, что над их появлением не надо работать. В моей практике хорошие идеи приходили после того, как были прописаны, обдуманы и выброшены десяток плохих.

Хорошая, подчеркиваю, *хорошая* идея обычно очень проста. Она, как говорится, «витает в воздухе». Просто улавливают ее все по-разному.

На Западе — например, на американском телевидении, именно с защиты идеи передачи начинается любая телевизионная работа. Для начала идею надо сформулировать как можно короче, буквально в двух строчках: про что будет программа? За двумя строчками может скрываться полицейский сериал, женское ток-шоу, игра — неважно что. Сначала две строчки типа: «Мальчик и девочка любят друг друга, но семьи против». Можно сделать трагедию «Ромео и Джульетта», а можно — передачу «Моя семья». Идею действительно «защищают» — перед продюсерами и теми, кто дает деньги. Делает это обычно сценарист, автор идеи. Если идея принята, пишут сценарную разработку, довольно подробную. Иногда она представляет собой целый том, например на многолетних сериалах. Но это уже рутинная часть творческо-производственного процесса.

Идея программы не тождественна ее *теме*. Тема может быть одна и та же у многих программ, а вот идеи — разные. Телевидение так устроено, что обычно на одну и ту же актуальную тему возникает несколько программ. Но если сравнить их, то окажется, что они различаются идеями. Тема всегда шире, чем идея. *Идея* — это основная мысль произведения, авторское кредо. Я уже говорила, что мне посчастливилось работать шеф-редактором на программе «Старая квартира». Ее идея была — «всемирные воспоминания». Идея очень точная, потому что она удивительным образом примеряла разные поколения, творила общую историю страны. Но одновременно с ней в эфире существовали две других программы на ту же тему «уходящей природы»: «Намедни-61 и далее» (НТВ) и «Как это было» (ОРТ). В их основе лежали другие идеи — например, курьезы советской эпохи или несовпадения воспоминаний разных людей на одни и те же события.

Заявка — это сложившийся замысел.

Одна из моих лучших идей «доходила» до меня три года. Это не значит, что три года подряд я только о ней и думала. Я занималась другими темами, делала другие передачи, но боковым зрением отслеживала все, что работало на интересующую меня идею или, наоборот, противоречило ей. Меня интересовала тема катастроф — природных и технических. Думать над этим я начала еще в 1989–1990-х годах, когда об опасности катастроф впервые заговорили в прессе. Еще не существовало Министерства по чрезвычайным ситуациям, еще неизвестна была вся правда о Чернобыле, но в газетах начали появ-

ляться описания конгрессов и международных съездов, посвященных этой тематике.

Я написала свою первую заявку, которая называлась «Синдром Кассандры». В литературном отношении она выглядела замечательно — напряженно, нервно, с обещанием чего-то интересного. Единственно чего в ней не было — это пружины для телевизионного развития. Моих размышлений хватало максимум на один телефильм, и то небольшого формата.

Я не понимала, в чем дело. Тема явно была интересная, все, кому я о ней рассказывала, это подтверждали. Я даже ухитрилась почти добыть деньги на свою затею, обзванивая по телефону потенциальных спонсоров и рассказывая им о том, что я хочу сделать. Но, слава Богу, с деньгами тогда не вышло.

Слава Богу — потому что в тот момент у меня не было идеи как таковой. Был потенциально новый материал, но я не знала, что я буду искать. Я не могла для себя сформулировать загадку, над решением которой я буду биться в своих программах. А без этой загадки, без азарта поиска хорошая передача не делается.

За три последующих года я успела поговорить с десятками разных людей, занимавшихся проблематикой катастроф. Я познакомилась с человеком, который собирал видеоархив по чрезвычайным происшествиям в России и в мире. Я чаевничала и вела долгие беседы с чернобыльскими ликвидаторами, профессионалами и теми, кто был мобилизован, не зная, куда его посылают. В одном из серьезных НИИ я обнаружила астролога за дверью с биркой: «Старший научный сотрудник». И эта дама показала мне гороскопы, составленные для потенциально опасных предприятий. Да, оказывается, было и такое! Я, правда, так и не поняла, на какую дату рассчитывался гороскоп, то есть какой день считался «днем зачатия», например, атомной станции, — день приемки, подписания договора, закладки первого камня? Или, может, день рождения главного конструктора?.. Гороскопы пришлось оставить. Я бродила по институтам, сидела на научных совещаниях. Тема разбухала, обрастала подробностями, а идея все не рождалась.

И вот однажды в одной из лабораторий мне показали увесистый том, который назывался примерно так: «Национальная программа Нидерландов по управлению риском». Точность названия не гарантирую, но то, что это была государственная программа Голландии, признававшая возможность и реальность грядущих катастроф, — это точно. Мне вдруг открылось совершенно другое понимание проблемы. Исчезло нагромождение фактов и примеров. Стало понятно, что нужно искать.

Наша страна десятилетиями исповедовала концепцию «нулевого риска». Упрощенно это выглядело так: делайте все по прави-

лам, и с вами ничего плохого не случится. На самом деле плохое случилось. Но к нему каждый раз не были готовы, потому что «этого не могло быть никогда». А голландцы первыми сказали: плохое (прорыв дамбы, плотины, гидросооружений, отвоевывавших эту страну у моря) может случиться. Надо к этому быть готовыми. Они начали просчитывать риск любого крупномасштабного проекта. И, если ущерб от возможной катастрофы грозил оказаться фатальным, затея признавалась самоубийственной, и от нее отказывались. В случае с Чернобылем никто не просчитал самого худшего, действительно фатального ущерба. Об этом даже думать не разрешалось.

Так я пришла к идее «управления риском». Риск стал ключевым понятием, вокруг которого выстроился сериал. Мне стало легко объяснить идею и защищать ее. В идее была новизна и энергия. Заявка на программу уместилась на одной странице и полностью обрисовала стратегию развития сериала. Я подсунула ее заместителю министра МЧС на одной из конференций, и он утвердил ее тут же, сидя за столом президиума. Под нее довольно быстро дали деньги, и сделанная нами документальная программа под экранным названием «Человек в катастрофе» стала призером международного телефестиваля.

К сожалению, те старые заявки не сохранились. Все это происходило еще в докомпьютерную эпоху, и пожелтевшая страничка сгинула в недрах давно расформированной студии. Я нашла один из ее бесконечных вариантов, по сути дела — уже аннотацию на цикл программ, более многословную, хотя и несущую на себе отпечаток того давнего авторского настроения. Напомню — программа шла в эфире в 1993–1994 гг.

Заявка на цикл научно-популярных передач

«Безопасность и риск»

(название рабочее)

Самое трудное — это привыкнуть к мысли о том, что мир вокруг нас не является совершенным. Именно здесь, по нашему мнению, проходит сейчас водораздел между ощущением катастрофичности бытия, охватившем сейчас значительную часть общества, и попытками конструктивно преодолеть это ощущение, выработать адекватное мировосприятие. Мы предлагаем цикл передач, посвященный новой концепции безопасности личности.

Предмет нашего исследования — человек в условиях риска, способы адаптации каждого из нас к жизненным ситуациям с высокой степенью неопределенности. Цель программы — пропаган-

да конкретных механизмов повышения безопасности личности, своеобразная попытка психологической помощи. Образный ряд передачи должен стать не нагромождением ужасов, а своего рода школой выживания в экстремальных условиях.

Примерные темы программ:

- ♦ *Возможна ли жизнь без риска?* Обоснование идеи о том, что риск есть качество, изначально присущее жизни. Иная точка зрения: безуспешные попытки построить безрисковое общество, некий «рай на земле». Секретность — своего рода вытеснение из общественного сознания памяти о неприятных ситуациях. Попытки победить риск технократически, путем создания абсолютно надежных прогнозов, решений, систем. Множественность и комплексность рисков: попытка до конца победить один из них — путь к неременной катастрофе.
- ♦ *Уроки чудесных спасений.* Анализ известных катастроф, природных и техногенных, под определенным углом зрения: кому и как удалось не только выжить самому, но и помочь окружающим. Идея о том, что в условиях стресса люди ведут себя иначе, чем в обычных. Возможность спасателей. Задача комплексной подготовки новой службы — в отличии от старых, отраслевых подразделений. Проблема информированности.
- ♦ *Цена страха.* Страхование как механизм принятия добровольного риска. Проблемы экономики: куда вкладывать деньги — в ликвидацию последствий катастроф или в их предотвращение? Государственные приоритеты в условиях риска. Проблемы паники. Реакция индивида и реакция толпы. Психологическая неподготовленность людей к риску.
- ♦ *Зарождение новой науки.* Новое направление на стыке наук. Теория «запроектных аварий». Комплексность подхода. Предвидения Вернадского. Противостояние: ученые как эксперты — и властные структуры, принимающие решения. Переход от технократического мышления к гуманитарному, от однонаправленного совершенствования защитных механизмов к проблемам управления.
- ♦ *Катастрофы и религия.* В конечном итоге разговор здесь должен идти о нравственных нормах сдерживания экспансии человеческого разума, его разрушительной силы. Мнение ученых-философов: идея грядущего апокалипсиса явилась основной идеей развития европейской культуры. Человек до и после катастрофы, ее восприятие как наказания или как испытания. Взгляды представителей разных конфессий.
- ♦ *Право на жизнь.* Мы признали этот пункт из «Всемирной декларации прав человека» и теперь должны уяснить себе, что за ним

стоит. Осознание добровольного и вынужденного риска. Риск — и героизм. Риск жизнью собственной — и жизнями чужими. Третий компонент в триаде: «власть-эксперты-население». Все мы должны стать участниками принятия решений. А не пассивными заложниками чужой воли. Осознанный риск — это право свободного выбора.

*Предполагаемый хронометраж передач — 26 минут.
Периодичность — 1 раз в две недели.*

Над заявками необходимо работать. Да, они исчезают на столах руководства, их не признают серьезным документом, но без заявки программа не начинается. И первое, что в ней должно быть написано, — почему ваша передача обязана появиться на свет?

Я опять возвращаюсь здесь к понятию *энергии*. От заявки должно оставаться впечатление вашей готовности создать нечто ценное и вашей безумной, можно сказать, маниакальной заинтересованности в этом. Вялая заявка, написанная в констатирующей манере, не имеет шансов быть принятой. Не бойтесь некоторой агрессивности в манере письма. Человек, читающий написанную вами страничку, должен почувствовать энергетический импульс. Переписывайте заявку несколько раз (никак не меньше трех), ужимайте ее, думайте над первой фразой, размышляйте над финальными посулами — что конкретно вы обещаете?

Что есть в вашей заявке такого, чего нет больше ни у кого? Чем она уникальна?

Формулируйте вашу идею как можно эффектнее.

Но не прописывайте всего, что вы успели найти. Удачные находки на телевидении воруют.

Хотя я снова и снова повторяю, что никто не может украсть вашу передачу, потому что никто не сделает ее так, как вы, но идею позаимствовать могут. Поэтому самые ценные ноу-хау все-таки держите при себе. Я, например, при заявке на «Риск» не написала конкретно про видео- и киноархивы, хотя и знала уже, где их искать. В какой-то степени в заявке можно блефовать, но, конечно, не писать откровенную ложь. Как говорят американцы, «хорошая заявка преувеличивает возможности и преуменьшает расходы».

Заявка должна будить воображение и оставлять ощущение отличной задумки. Хотя, конечно, есть некоторые формальные требования, которые надо выполнять при ее написании.

Приведу здесь еще один пример более современной заявки, которая потом превратилась в передачу, хотя и недолго прожившую. По форме это обычная аннотация на еженедельную программу.

Заявка на телевизионную программу

«Гамбургский счет»

(Клуб главных редакторов)

Гамбургский, то есть истинный счет, есть в любом профессиональном сообществе. Потребность выявить подлинных лидеров, определиться с реальной расстановкой сил испытывали не только цирковые коверные борцы, съезжавшиеся в Гамбург на закрытые поединки. Она присуща всем публичным людям. В том числе и властителям дум большинства наших сограждан, редакторам центральных газет. Это одно из самых закрытых профессиональных VIP-сообществ. Секретнее их разве что дипломаты. Мы почти ничего не знаем о них лично — как о первых лицах возглавляемых ими изданий. Да и сами газеты сильно изменились за последнее десятилетие. И если на Западе разделение «белой», респектабельной, и «желтой», бульварной прессы — факт устоявшийся, общепринятый, то у нас в глазах аудитории окраска и традиционный имидж газеты часто не совпадают.

Что может дать новый телеклуб? *Поддержку серьезной российской прессы.* Более точную палитру общественной жизни.

Единичное событие культуры окажется лишь поводом к разговору, но сам разговор пойдет о формулировании связанных с ним неких опорных идей, интуитивной и контринтуитивной их оценке... В чем различие в понимании явления сегодня и вчера? Как может оно быть оценено завтра? Куда направлена стрела времени, каковы прогнозы? Кто дутая фигура, а кто герой?

Что может стать движущим механизмом программы:

- «Звездность» основных участников — главных редакторов ведущих печатных изданий.
- Наиболее яркие публикации выбранных СМИ за период между двумя съемками — с акцентом на нюансы подачи и осмысления. Но точно так же поводом может стать единичная публикация, не поддержанная другими газетами. Тогда акцент — почему для других это не тема.
- Интервью с людьми, чья деятельность послужила поводом к публикации. Кто-то из них может быть приглашен на заседание клуба в качестве гостя, но вполне подойдут и виртуальные со-

беседники. Плазменные экраны в студии создадут ощущение живого телемоста.

- Дополнительные видеосюжеты о том, что осталось «за кадром». Они могут строиться на старой хронике по истории вопроса, на фотоархивах газет, на досъемках на «месте происшествия», дающих необходимый эффект присутствия. Кроме того, видеовключениями будут и компактные «досье» на участников разговора (мини-новеллы о каждом).
- Имитация приемов «редакционной кухни». Например, на программу приглашается иностранный журналист, который наверняка увидит ситуацию другими глазами — как в редакциях приглашают свободного журналиста в качестве «свежей головы» при верстке номера.

Стилистически программа, скорее всего, будет представлять собой дискуссию в студии, состоящую из трех-четырёх тематических эпизодов, с дополнительными видеосюжетами.

В программе также могут быть использованы статистические данные, результаты социологических опросов, дайджесты по письмам читателей и Интернету.

Программа рассчитана на широкую аудиторию, в том числе — и на тех, кто не читает газет. А довольствуется обзорами прессы в других СМИ.

Хронометраж — 26 минут.

Канал — «Культура».

Периодичность — 1 раз в неделю.

Объем стандартной заявки — до полутора страниц. Меньший объем выглядит несерьезно, а больший — не будут читать.

Обычно в заявке прописываются:

- убедительно сформулированная идея программы;
- ее уникальность и своевременность;
- ее формат (драматургическая структура, жанр, стиль);
- изобразительный потенциал (богатые архивы, натура, интересные герои);
- предварительная оценка будущей аудитории;
- ориентировочный хронометраж, число выпусков, время в сетке вещания;
- бюджет программы (не обязательно).

Последний пункт формулируется после консультаций с руководством студии и в первоначальный текст может не включаться. Но нужно быть готовым назвать хотя бы примерные цифры, характеризующие вашу затею на уровне организационном и финансовом. Обдумывайте это заранее, мыслите не только как творец, но и как производитель.

Небольшое дополнение: сейчас уже получила достаточно широкое распространение *грантовая форма подачи заявок*. Она заполняется согласно стандартам организации, дающей деньги, и содержит довольно много технических подробностей. Вот в них бюджет и схема производства программы включаются в качестве обязательных приложений. Опыт показывает, что грантовая форма подачи заявок появляется тогда, когда идея программы уже одобрена. Это значит, что добрая старая одностраничная заявка себя не изжила. Писать ее все равно придется. А форму грантовой заявки можно найти на сайте той организации, которая предлагает гранты (обычно это фонды или некоммерческие структуры). На Западе огромное количество телепрограмм делается на грантовой основе, и сейчас этот процесс начался и у нас. Хорошему редактору не грех освоить методику оформления документов для получения грантовых денег. Гранты и конкурсы обычно объявляются на сайтах АНО «Интерьюс», Института прессы, разного рода фондов и благотворительных организаций.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору желательно:

- уметь формулировать идею будущей программы;
- написать яркую, эмоциональную заявку размером не более полутора страниц;
- передать в этой заявке свою убежденность в успехе лицам, принимающим решения по поводу запуска программы;
- хотя бы в общих чертах представлять себе бюджет и организационную структуру программы;
- иметь представление о стандартной форме заявок на гранты различных фондов и благотворительных организаций.

Сбор материала

При нормальном режиме работы над периодической программой сбор материала ведется на трех уровнях:

- ♦ сбор информации для программы в целом, ее планирование, выбор тем, создание досье;
- ♦ добыча информации для конкретной программы, подготовка к созданию ее сценария;
- ♦ поиск информации, потребность в которой возникла непосредственно в ходе создания программы, охота за некими «горячими данными».

Здесь я хотела бы остановиться на понятии *«исходный материал»*. Дело в том, что в процессе работы над программой это понятие несколько раз трансформируется. Исходным материалом первоначально считается весь объем «сырой», необработанной информации, который имеет какое-то отношение к теме и идее программы. Это обычно разного рода публикации, ссылки на архивы, другие программы на ту же тему...

После их обработки, то есть после прочтения и вычленения нужных фрагментов, уже этот отобранный материал становится исходным для сценария (или сценарного синопсиса, или сценарного плана). Сам сценарий — исходник для съемок, отснятый материал — исходник для монтажа, смонтированный — исходник для озвучания.

Так устроено телепроизводство, что, создавая на каждом его этапе некий продукт, доводя его до определенной степени готовности, вы должны затем полностью поменять его восприятие, можно сказать, отрешиться от него и снова взглянуть на продукт как на «сырой» материал. Мы еще не раз вернемся к этой мысли, а пока поговорим об особенностях поиска исходных данных для передачи.

Конечно, каждая программа существует в некоем своем информационном поле. Документальные портреты, криминальное расследование, политическое ток-шоу — все они требуют разных, часто очень специфических источников информации. Но есть некие общие принципы, без следования которым очень трудно поставить программу «на поток».

Для меня самым важным является первый, *общий уровень сбора данных*. Я стараюсь как можно быстрее создать своего рода информационную сеть, систему координат, в которую затем укладыва-

ются более конкретные факты. Если это документальные портреты, то я собираю банк биографий и историй, происходивших с моими потенциальными героями, списки этих героев, стараюсь отслеживать их взаимные знакомства, пересечения судеб.

Я помню, в свое время в ранней юности, я была поражена «Человеческой комедией» О. де Бальзака, потому что в его романах действовали одни и те же герои, поочередно становившиеся главными. Книги читались как один гигантский сериал. Вот так же я стараюсь воспринимать любую периодическую программу, на которой мне приходится работать — как некий контекст, включающий в себя определенную группу людей, поочередно становящихся «главными».

И здесь не надо бояться переработать — лишними такие знания не бывают. Если у вас есть досье на 15 героев, то можете быть уверены — вы с трудом уговорите сниматься одного, не самого лучшего. И то, если вам повезет. Но если у вас есть досье на 200—250 потенциальных персонажей, то вы можете планировать тематические циклы, вести предварительные переговоры и вообще чувствовать себя намного свободнее.

Конечно, самому набрать такое досье крайне сложно, да и времени на это никогда нет. На Западе уже давно действует институт разработчиков темы — *researchers* — творческих работников низшего звена. У нас они тоже появились, хотя называться в титрах могут по-разному: и младшими редакторами, и корреспондентами, и ассистентами.

Суть их работы сводится к подбору исходных фактов. Они представляют материалы для досье: хронологических, персональных, тематических. Сами досье заказывает редактор. Я обычно стараюсь привлечь к такой работе профессионалов: библиотечных сотрудников, работников архивов, иногда — временно безработных журналистов с хорошей репутацией, например, молодых мам, сидящих дома с детьми. И им приварок, и мне спокойно.

Разработчик должен знать *конечную цель* поиска. Это значит, что такую цель ему должен поставить редактор и указать, какого рода данные его интересуют. Если это человеческие судьбы, то в них должны быть определенные повороты, сломы, как бы несколько разных жизней. Обязательно обговаривайте типы изданий, которые будет штудировать разработчик. Если вы работаете над специализированной программой, например по политике, культуре или спорту, оговорите, источники какого времени будут для вас обрабатываться (недельной, месячной, годовой давности и т.д.).

Очень важный момент: разработчик должен максимально полно фиксировать факты, но не брать на себя функции аналитика. Он делает только самый грубый первичный отбор, как бы пропускает информацию сквозь крупное сито. Остальная часть работы лежит на редакторе. Именно он сопоставляет факты, выявляет драматургические узлы и конфликты, выстраивает их иерархию. Разработчик может, конечно, делать какие-то пометки, с его точки зрения важные, но редактор определяет, что главное, а что — второстепенное. Иногда совершенно проходная деталь становится очень важной, доминантной, и вокруг нее выстраивается драматургический стержень программы.

Почему редактор должен постоянно «быть в материале»? Это важно по двум причинам:

- ♦ чтобы не повторять «зады», очевидные вещи, давно известные;
- ♦ чтобы не пропустить открытие, которое и составит «гвоздь программы».

Когда вы принимаете материалы от разработчика, проверьте, помечены ли в досье ссылки на источники информации. Это обязательное условие оформления материалов, иначе вы можете получить под видом серьезных публикаций статейки из бульварной прессы. И будьте особенно внимательны, если поиск проводился в Интернете. Во-первых, там не всегда указывается дата публикации, и вам могут подать под видом свежего материал трехлетней давности. Во-вторых, Интернет пестрит ошибками, иногда намеренными — дезинформацией, а иногда просто перекочевывающими из сайта на сайт непроверенными данными. Мне много раз попадались перепутанные даты жизни, неточные биографии и т.д. Проверяйте ту информацию, которую хотите пустить в дело, по нескольким источникам.

Конечно, создание хорошего досье — это длительный процесс, но к нему так и надо относиться — как к процессу. Если вы на документальной программе получаете по 20–30 биографий в месяц, то через год у вас будет около 300 историй. Этого вполне достаточно, чтобы владеть основной ключевой информацией по вашей теме.

Поиском информации для конкретной программы (второй уровень) обычно занимаются сами редакторы и разного рода штатные ассистенты, чаще всего — ассистенты режиссера. Они созваниваются с выбранными героями, производят первичный поиск

архивных данных и дополнительных материалов (фотографий, документов) — всего, что может понадобиться для съемок. На каждый этап работы отводится определенное время. Обычно графики производства жесткие, и уложиться в них очень трудно. И здесь особенно важную роль играют времясберегающие технологии сбора данных, отработанные схемы подбора материалов. Более подробно мы поговорим об этом в соответствующих разделах книги.

Наконец, третий уровень добычи информации — это **срочный поиск информации**, необходимость немедленно, в считанные дни или часы добыть нужные данные или видеоматериал. Конечно, это стрессовые ситуации, но к ним тоже нужно быть готовым и реагировать на них спокойно и конструктивно.

У меня такие ситуации возникали неоднократно и, надо сказать, чаще всего разрешались вполне благополучно. Именно они и помнятся как победы, как невероятные удачи. На одной из самых первых моих программ, посвященной экономике, уже в процессе съемок срочно понадобился изобразительный материал об отце монетаризма Фридрихе фон Хайеке — американском теоретике и авторе многих книг. На него ссылались герои программы, и мы захотели пустить его рассуждения как одну из драматургических линий. Но в России мы не могли найти ни одного внятного его изображения. Только очень плохого качества фото на форзаце книги, переснятое, как выяснилось, с американского издания.

И я бросилась звонить корреспондентам-международникам, работавшим тогда в США. Я никого из них не знала. Меня, естественно, тоже никто не знал. У меня не было денег для покупки материала. Но я дозванивалась, объясняла ситуацию, умоляла — и получила в конце концов в день своего последнего монтажа пять минут хроники с фрагментом интервью фон Хайека. Человек, которого я уговорила, добыл эту запись через рокфеллеровский благотворительный фонд, и мне перегнали ее из Америки по спутниковой связи. Сейчас я понимаю, что это была абсолютная цепь совпадений. Но такая цепь возникает, если вам действительно *необходим* искомый материал. Нужно железно верить в цель поиска, и тогда он увенчается успехом. Конечно, все эти три дня я параллельно думала, чем я заменю фон Хайека, если заполучить запись не удастся... Но мне так не нравились варианты замены, что я выкидывала их из головы и всю энергию направляла на поиск.

Я не говорю, что нужно очертя голову кидаться в авантюры. Я имею в виду готовность добывать необходимый материал до последнего момента, а не отрешиваться от экстремальных задач ввиду их трудоемкости и напряженности. Такая готовность воспитывается. Но одновременно с этим нужно развивать в себе и другое

свойство — способность постоянно оценивать трудозатраты и спокойно отказываться от затей проходных, не несущих в себе успеха.

Беда телевидения в том, что никогда не хватает времени на сбор всего предварительного материала. В какой-то момент оперативный поиск надо прекращать и переходить к съемкам. Формальные критерии такого перехода назвать трудно, и каждый редактор решает этот вопрос достаточно субъективно. Я, например, полагаюсь на внутренний голос. Он подтверждает, что общая схема программы выстроилась, и остальные данные можно будет добрать в ходе съемок. Я бы не рекомендовала настойчиво собирать заранее *все* факты — начнутся съемки, и вам все равно придется корректировать первоначальные планы. А так всегда жалко выбрасывать с трудом добытый материал, который не ложится в изменившуюся схему передачи! Поэтому будьте благоразумны и оптимизируйте ваши трудозатраты.

Памятка, или «Сухой остаток»

От телевизионного редактора ожидают, что он:

- ♦ создает на каждой программе собственную информационную сеть, систему надежных досье, которые постоянно поддерживают разработчики;
- ♦ отработывает времясберегающие технологии добычи информации;
- ♦ умеет добывать эксклюзивную информацию в срочном режиме, не уклоняется от такого поиска;
- ♦ способен отличить важное от неважного и спокойно отказываться от неперспективных затей.

Недостоверные источники информации

Я хотела бы еще раз остановиться на этом моменте просто потому, что мне кажется, что он будет становиться все более и более важным. По ходу внедрения в наш быт Интернета все другие источники информации теряют свою привлекательность, и их используют все меньше и меньше — главным образом, из-за относительно высокой трудоемкости доступа и поиска.

Но Интернет коварен, и, по-моему, уже нет телевизионщика, который бы не убедился в этом на собственном печальном опыте.

Очевидно, этот вопрос требует специального, тщательного исследования, проведения опросов практиков, но некоторые «ловушки» можно обозначить сразу, они уже себя проявили.

Вот несколько таких наиболее типичных «ловушек»:

- ♦ устаревшая информация;
- ♦ фактически неверная информация;
- ♦ заведомо ложная информация.

Устаревшая информация — когда сайты копируются или систематизируются, то на распечатках зачастую не проставлено никаких дат. И в результате вы получаете искаженную картину. Новости или исследования трех-пятилетней давности выдаются за свежие, и вы строите ваши дальнейшие обобщения, исходя из неверных предпосылок.

Например, вы готовите биографический очерк, и у вас есть какие-то статьи и описания личности вашего героя. Проверьте тщательно, когда были составлены эти жизнеописания. Иначе вы получите кандидата наук вместо академика, сторожа в автосервисе вместо банкира или депутата, а уж про семьи, родителей, жен и детей я и не говорю! Тут половина информации или изменившаяся, или просто недостоверная.

Фактически неверная информация — опасна тем, что вы априори принимаете ее за правильную. Если вы списываете дату рождения человека с книги, то есть некоторая уверенность в том, что редактор издательства предварительно проверил цифры и факты. Если вы списываете дату из Интернета, то ошибка не исключена. Я по одному довольно известному человеку получила три даты рождения — естественно, все разные. Времени проверять не было, я использовала ту, которая выглядела наиболее убедительной (судя по контексту) — и прогадала. Получился конфуз — человек на меня обиделся. Люди вообще очень болезненно воспринимают фактические ошибки, допущенные в их биографиях.

А эти ошибки кочуют с сайта на сайт, тиражируются и обрастают подробностями.

Заведомо ложная информация — самая опасная разновидность интернетовских ошибок. Боюсь, что мы пока ее недооцениваем. Поисковые системы с готовностью предоставляют нам всевозможные ответы на наши запросы, и в первых рядах оказываются наиболее внушительные документы. Они-то и могут оказаться настоящей фальсификацией, надувательством, чьей-то шуткой или розыгрышем. Раньше, в «полиграфические» времена, мистификации требовали очень большой смелости и изобретательности.

Вспомним историю про поэтессу Черубину де Габриак, придуманную Максимилианом Волошиным. Ее творчеством восхищался редак-

тор журнала «Аполлон» С. К. Маковский, незадолго до этого отказавшийся опубликовать те же стихи, но принесенные реальным автором. Вымышленную поэтессу цитировали, в нее влюблялись... История эта наделала много шума, и в конце концов закончилась дуэлью: М. Волошин стрелялся с поэтом Н. Гумилевым.

Но сейчас интернетовские мистификации больше напоминают ползучий вирус, а не драматическую «горячку». Внешне мистификация может демонстрировать все те же признаки, что и вполне достоверный сайт: ссылки, грамотное цитирование, ученые степени автора... Там могут быть кажущиеся абсолютно реальными подробности, которые так и просятся быть экранизированными.

Я приведу пример, который потряс однажды меня и до сих пор заставляет нервно вздрагивать, когда я слышу слово «Челюскин». Делался анонс к фильму об этом теплоходе, затонувшем в Карском море в советские времена, и о знаменитой эпопее по спасению его пассажиров. Корреспондент, молодой человек, «нарыл» в Интернете потрясающую информацию: за браваурной историей «Челюскина» скрывается страшная трагедия! Коротко: следом за «Челюскиным» шел еще один теплоход — с полным трюмом заключенных, которых никто не вывозил самолетами, а наоборот — их приказали взорвать. И только нескольких убежавших эзков чудом спасли американцы. Масса подробностей, имен, документов, цифровых данных и сопоставлений...

Перед самым выходом в эфир кто-то из сторонних редакторов случайно увидел этот текст и закричал, что несколько дней назад он видел фильм именно об этой мистификации — что это все «липа», что вся гигантская драма вымышлена, ничего этого не было. Сюжет остановили, он пошел в корзину.

Но все, кто имел с ним дело, в него поверили (и я — в том числе!). Мне уже рисовался фильм-расследование на таком потрясающем материале, и только где-то в дальнем углу мозга билась мысль, что факты *слишком* потрясающие, чтобы не вызвать скандала и взрыва в момент своего появления. А между тем никто из нас ничего об этих душераздирающих подробностях не слышал...

Потом, правда, уже запоздало, была проведена простая проверка: отправлен запрос на библиографию того «солидного» ученого, чьим именем и регалиями был подписан фальшивый материал. Он оказался автором множества работ про «летающие тарелки», уфологию и прочие чудеса. Не историк, одним словом.

Так вот, это единственный способ среагировать на фальшивую информацию: слушайте свою реакцию. Не верьте ничему на слово из того, что вы скачиваете из Интернета.

Я думаю, что эту печальную маленькую главу каждый из вас будет дописывать самостоятельно. Нехватка времени и доверие к опубликованному делает большинство из нас беззащитными перед виртуальными обманами, и скоро они переплетутся в сознании масс с реальными данными, и возникнет новый информационный контекст. Какие в нем будут ориентиры, трудно даже представить.

Но пока этого тотального заражения еще не произошло, старайтесь все-таки не вносить свою лепту в загрязнение информационного пространства фальшивой документалистикой — вольной или невольной.

Памятка, или «Сухой остаток»

От телевизионного редактора ожидают, что он:

- ♦ работая в Интернете, с недоверием относится к любой полученной информации, а тем более — к ключевой;
- ♦ перепроверяет факты по нескольким надежным источникам.

Разработка сценария

Вообще-то сценарий пишут сценаристы. Но в первой части книги мы уже пришли с вами к выводу, что на телевидении редактор и автор программы — это чаще всего одно и то же лицо. И именно ему на практике приходится создавать сценарии — или хотя бы отдаленно напоминающие этот жанр документы.

В отечественном кино издавна существовали понятия: «литературный сценарий» и «режиссерский сценарий». Литературный сценарий рождается в голове у автора и просматривается, как учат мэтры во ВГИКе, «мысленно — на белой стене его кабинета», то есть автор сидит дома и в воображении рисует картинки, которые и записывает словами. Режиссер читает литературный сценарий и пишет свой вариант увиденного (тоже мысленным взором), но уже с учетом всей необходимой техники и реквизита. Литературный сценарий более образный, режиссерский — больше технический. Оба — и автор, и режиссер — достаточно трепетно относятся к своим творческим ролям, и считается неприличным прописывать в литературном сценарии фразы типа: «Камера панорамирует...» или «Наезд камеры, крупно — глаза героя...». Это прерогатива режиссера — указывать, чем и куда панорамировать. Автор должен прописать только смысл того, чего он хочет добиться на экране.

Но на телевидении все проще и более открыто. Ни на классический литературный, ни тем более на режиссерский сценарий там не хватает времени. То, что мы называем телевизионным сценарием, может иметь вид пухлой распечатки листов с предполагаемым содержанием программы, или строгой таблицы, или вообще замусоленного листочка с тайными знаками. Форму и степень прописанности сценария диктуют традиции конкретной программы, а также во многом — ее формат, жанр.

Давайте определимся в главном: *у каждой программы должен существовать сценарий*. Даже если это реалити-шоу, которое, как известно, предполагает наблюдение и фиксирование драм самой жизни. В любом телевизионном сценарии оставляется некоторое место для импровизации и неизвестного развития действия. Но то, что сам процесс создания действия должен быть управляем — это бесспорно. И неважно, будет ли редактор писать этот сценарий сам или будет работать с текстом, написанным автором. Важно, что этот сценарий должен у редактора быть. Самая лучшая импровизация на телевидении — это хорошо и заранее подготовленная импровизация.

В каждой программе, у каждого редактора сценарии выглядят по-своему. Это ведь рабочие документы, которые не попадают ни в какие архивы и не рассчитаны на долгую жизнь. Труд телевизионного редактора в качестве сценариста больше всего похож на труд садовника — вернее, на ту часть его труда, которая не видна людям. В момент создания сценария он — сеятель: готовит почву, отбирает семена, высаживает их так, чтобы в будущем, когда цветы вырастут и расцветут, они образовали прекрасную клумбу... Но получится ли все так, как он рассчитывает, неизвестно, потому что в дело вступит еще много неуправляемых факторов: погода, природа, качество семян, а возможно — и нападение на растения вредителей или вандалов. Но не готовить почву, не иметь плана посадки и самих семян нельзя, потому что тогда точно ничего не получится. «Мы разочаровываемся, если действуем, и обречены, если бездействуем», — как пишут в современных учебниках по менеджменту.

На Западе, где телевидение не переживало за последние десятилетия таких организационных революций, как в России, понятие телевизионного формата очень жестко регламентировано. Особенно это касается производства документальных и игровых телесериалов (одноактная ситуационная комедия, полицейский получасовой сериал, двухчасовой фильм недели и т.д.). Так же жестко отработаны и соответствующие формы сценариев. Эти сценарии публикуются, размещаются в Интернете, с ними можно

при желании ознакомиться. Человек, желающий написать сценарий в определенном формате, обязан детально изучить имеющиеся образцы, без чего он никогда не получит этой работы.

В России подобной практики не существует. Телевизионные сценарии читать негде. Насколько я знаю, крупные телекомпании примерно с 1995—1996 гг. начали собирать собственные видеотеки, в которые, кстати, многие программы не попали из-за постоянного дефицита кассет. Но архивы сценариев не собирал никто. И отсюда утвердилась практика пренебрежительного отношения к сценарным разработкам, которые после съемок программы просто выбрасывались.

К этому надо добавить, что наше телевидение развивается очень динамично. И попытки придать экспериментальным находкам форму постулатов, жестких догм и требований выглядят несколько наивно. Через год-два все наши открытия устаревают, и поиск начинается заново. Но если вернуться к аналогии с садовником, то можно сказать, что нас интересует не форма и цвет клумбы, а некие технические приемы, которыми пользуется специалист. Полезность их мы можем оценить, только примерив к своей практике. Если что-то работает — отлично. Не работает — значит, у нас другие условия.

Говоря о драматургии телевизионной программы, я обычно использую один простой образ — «связка сосисок». Понимаю, что эстетически это сравнение не очень выигрышно, но оно достаточно наглядно передает структуру *любого* современного телевизионного продукта. В среднем через каждые десять минут в эфире возникает пауза, рекламная вставка. То, что находится между рекламами, — это и есть содержательный блок, «сосиска». Если формат программы 26 минут, то в ней 2—3 содержательных блока. Если формат 52 минуты, то 5—6 блоков. Главная задача создателей программы — удержать внимание зрителя на протяжении блока, чтобы он не переключился на другую программу и, что самое важное, *вернуть его после рекламной вставки*.

Поэтому на современных телепрограммах законы классической драматургии по-прежнему действуют, но — применительно к каждому отдельному блоку. У него должна быть эффектная завязка действия, обещающая что-то интересное, напряженное собственно действие с поворотами и эмоциональными пиками и некий «крючок» в конце — такой поворот событий, эмоциональный захват, который заставит зрителя вернуться после рекламы и досмотреть следующую часть программы.

Эти «крючки» не всегда легко отыскать. Чаше всего ими оказываются узлы драматургических конфликтов, на которых строит-

ся программа. По ходу осмысления исходного материала эти конфликты выявляются и соответствующим образом препарируются.

Иногда это происходит с ходу — драматургический узел ясен, налицо явное наличие разных точек зрения на предмет, столкновение противоположных мнений. Тогда задача редактора — подчеркнуть расхождения, подготовить почву для эффектной их демонстрации, подвести зрителя к неожиданному противоречию. Действовать здесь лучше экономно — не раскрывать тайну, не разрешать конфликта *до* рекламы, оставить зрителя в ожидании. Это и есть искусство создателей программы — умение держать зрителя в нетерпении, возвращать его вновь и вновь к вашей истории, несмотря на рекламный удар по его психике. Вы должны быть сильнее рекламы.

Но очень часто явного конфликта в материале сразу не видно. Его надо искать, обострять наметившиеся противоречия. Это и есть работа редактора как драматурга. В программе должен быть единый драматургический стержень — основной путь или к победе, или к открытию, или к откровению. А вот драматургических линий может быть несколько: линии героев, линии идей, линии историй. В них и надо искать конфликты, столкновения и разрешения этих конфликтов — часто с немедленным созданием новых.

Мой совет: *внимательно присматривайтесь к той информации, которая не укладывается в первоначально выдвинутые версии.* Эти версии — «прокрустово ложе», на котором, как известно, нестандартным по росту гражданам рубили ноги или голову. Поступать так с «нестандартными» данными столь же необдуманно и непродуктивно — среди них часто оказываются творческие находки. А такие находки программе необходимы. Телевидение строится на стандартах. Большинство тем уже не раз обговорены и осмыслены. И найти что-то свое очень непросто. Поэтому будьте крайне внимательны к данным, которые противоречат друг другу, к версиям одного и того же события, к несопадающим мнениям. Именно вокруг такого рода несуразностей выстраиваются драматургические ходы.

Все варианты сценариев лучше прописывать. Наброски на салфетках и сигаретных пачках могут позволить себе только мэтры. Остальным лучше работать с полными текстами. Сценарий — не мрамор. Исправления возможны.

Практический совет: *не выбрасывайте ни одной бумажки с момента появления идеи!* Фиксируйте все мысли и находки. Неважно, что это потом почти наверняка не пригодится. Важно, что обязательно понадобится именно то, что вы выбросили.

Там, где есть тайна, поиск, ложные победы, оборачивающиеся поражениями, и соответственно поражения, принесшие победы, где видны положительные качества отрицательного персонажа (или отрицательные — положительного!), — там легче расставлять «крючки» для зрителей.

Даже для программ прямого эфира такие «приманки» всегда планируются заранее. Для монтажных программ, которые идут в последующей сборке, подобные «ловушки» должны обязательно предусматриваться сценариями, чтобы потом, на монтаже, не мучиться от отсутствия драматургически состоятельного материала.

В качестве примера написания сценария, в который заложен такой поиск, я приведу фрагмент из моей сценарной разработки к документальной программе «Баловень судьбы», посвященной 70-летию композитора М. Л. Таривердиева (Телекомпания «Облик», ОРТ, 2001 г.). Так выглядит одна из историй (или эпизодов), закладываемых в сценарии. Всего таких частей в программе планировалось пять — по 10–12 минут каждая. Конечно, то, что прописано в сценарии, не воплотилось буквально на экране. Но сценарий задавал направление поиска, отбора героев для интервью, подготовки вопросов.

История четвертая

ТЕЛЕГРАММА

В самый разгар триумфа «17 мгновений» Таривердиева вызвали в Союз композиторов СССР. На столе у секретарши секретаря Союза Т. Хренникова лежала телеграмма: «Поздравляю успехом моей музыки вашим фильме. Франсис Лей». Написано по-французски и тут же приколот листочек с переводом. Микаэл посмеялся шутке. «Наверное, это была глупость, но я оставил листок на столе и ушел».

История развивалась как детектив не хуже самих «17 мгновений».

По Москве поползла сплетня. Музыку Таривердиева выкидывают из радиопрограмм. На всех концертах — из зала обязательно записки с текстом: «Правда ли, что советское правительство заплатило штраф за то, что вы украли музыку?»

Микаэл стал искать Лея. Задействовал атташе по культуре французского посольства.

За ним стала ездить кагебешная черная «Волга». Он ощущал себя в ловушке.

В конце концов Лей прислал опровержение.

В МУРе провели экспертизу и доказали, что телеграмма — фальшивка. В композиторской среде говорили об этой истории, как о шутке одного коллеги, может быть, не очень удачной.

Микаэл перестал выступать с концертами. Он не мог смотреть в зал. Он ощутил предательство публики.

6 августа 1976 года умерла его мама.

А 15 августа, в его день рождения, с ним случился первый инфаркт.

Класс редактора проявляется в умении найти и выстроить несколько драматургических линий, пересекающихся между собой, но развивающихся самостоятельно. Телевидение, в отличие от кино, дает возможность сосредотачиваться на деталях, останавливаться на них — а потом снова возвращаться к основному действию. Хотя на драматургическую работу в полном объеме у редактора почти всегда просто не остается времени. Но возможности скрытых конфликтов надо всегда учитывать. Даже если в программе представлена одна точка зрения, редактору желательно знать мнение противников данной версии, чтобы не попасть в глупое положение и не пропустить в эфир фактические ошибки. Недоверие к версии *любого* героя, поиск контрдоводов желательно просто превращать в привычку.

Памятка, или «Сухой остаток»

От телевизионного редактора ожидают, что он:

- должен иметь сценарий будущей программы;
- оставляет в сценарии место для импровизации;
- строит драматургию программы, исходя из числа возможных перерывов на рекламу;
- закладывает в сценарий драматургические «крючки» для возврата зрителей после рекламной паузы.

Сценарные «модули»

«Изобретать велосипед», то есть писать оригинальный сценарий для каждой отдельной периодической программы все-таки очень расточительно. На сложных программах наметилась практика создания универсальных сценариев, которые могут быть легко трансформируемы для конкретного выпуска, но в целом содержат в себе набор драматургических средств, необходимых и достаточных для создания данной программы.

Иногда говорят, что эта практика пришла к нам с Запада вместе с лицензионными программами, но на самом деле движение происходило с двух концов.

Действительно, лицензионные программы содержали в себе очень жесткую и детально проработанную сценарную схему. Но задолго до их массированного внедрения техника создания модульных сценариев начала отрабатываться на сугубо отечественных программах. Причем к этим идеям редакторы (в основном — шеф-редакторы) программ приходили независимо и на практике. По каждой программе создавался свой модуль.

Один из первых «модульных» сценариев прислал мне профессор МГУ им. М. В. Ломоносова С. А. Муратов, он же — один из авторов сценариев первых выпусков программы «КВН» («Клуба веселых и находчивых»). Он рассказал мне, как они, начав с абсолютно оригинальных сценариев, пришли к идее сборной конструкции из постоянных блоков, которые можно было варьировать, менять местами, начинать разным содержанием и использовать из программы в программу.

Это были известные всем без исключения зрителям этой программы:

- ♦ разминка;
- ♦ музыкальный номер «Домашнее задание»;
- ♦ конкурс «Пантомима»;
- ♦ знаменитый «Конкурс капитанов» и т.д.

Эти модули сохранялись в программе на всем протяжении ее долгой эфирной жизни, хотя с момента ее появления на свет прошло почти четыре десятилетия!

Я впервые стала использовать термин «сценарный модуль», работая на программе «Старая квартира». Было это в конце 1996 года в телекомпании «АТВ». Именно там, пытаясь справиться с лавинообразно нарастающей сложностью программы и проблемами организации съемок, мы стали использовать некую единую сценарную матрицу, по которой работали все члены группы. Кстати, это было одно из немногих ток-шоу, для которого работал настоящий сценарист, профессиональный драматург В. И. Славкин. Он готовил детально прописанные сценарии каждой серии, строившиеся на принципе общих воспоминаний героев и зала о событиях определенного года.

Интересная деталь: эта программа начала выходить в 1996 году, когда у редакторов появились первые компьютеры. (Каким обра-

зом они их добывали, это отдельная история!) Еще никому не приходило в голову оснащать ими стационарные рабочие места, да и стационарных мест тоже не было. Редакторы только что образовавшихся частных компаний работали где придется, чаще всего дома. В телекомпании «Авторское телевидение», которая выпускала «Старую квартиру», был свой ресторан, но не было редакторских комнат, и я помню, как мы проводили рабочие совещания в ресторане, в маленьком заднем зальчике для особо важных гостей, за стеклянным столом. Этот стол нам категорически не разрешалось трогать руками — не дай Бог, останутся отпечатки!..

Литературные сценарии В. И. Славкина занимали порядка двадцати с лишним страниц каждый. В нем были прописаны десять-двенадцать ярких сцен, которые должны были развиваться по намеченному плану и на которые должны были быть приглашены конкретные герои. Профессиональный драматург, Виктор Иосифович рисовал узнаваемый портрет определенного, давно ушедшего года и, естественно, старался делать все эпизоды оригинальными, непохожими друг на друга.

Но с первых же сценариев стало ясно, что программа требует более утилитарного подхода. Непохожесть становилась расточительством. Самые удачные находки необходимо было тиражировать. В конечном итоге нам нужно было получить в результате каждой съемки материал на две серии по 52 минуты (программа шла еженедельно, но история года, которому она была посвящена, разбивалась на две части), и у нас просто времени не было на такую работу.

Идея составить программу из стандартных блоков — модулей, которые можно менять местами и начинать разным содержанием, не меняя драматургической формы, принадлежит не мне. Ее придумал режиссер-постановщик этой программы А. Челядинов, получивший потом за «Старую квартиру» личную премию «ТЭФИ» как лучший режиссер года. А я только, как водится, находила для этих блоков приемлемую литературную форму.

Оказалось, что стандартных блоков требуется не так много. Нужны были два вступления: одно для первой, а другое — для второй части, потому что вторая часть идет через неделю и тоже должна как-то ярко начинаться. Если в первой части это общее новогоднее питье шампанского, то во второй нужен был какой-то яркий конкурс с участием «звезд» и публики в зале. Так же требовалось два выхода из программ — финальный во вторую часть и промежуточный в конец первой части, причем этот выход должен был быть

таким, чтобы зрителям он запомнился и чтобы они неделю ждали второй части, как ждут продолжения сериала.

Мы обнаружили, что однозначно серьезные и однозначно смешные эпизоды требовали обязательного чередования, но этого мало! Они требовали обязательной трансформации внутри.

Помните нашу «связку сосисок»? Так вот, каждый эпизод программы, длившийся примерно около десяти минут, мог оказаться завершен рекламной паузой. А значит, телезритель мог отвлечься и не вернуться больше к просмотру передачи. Да и зрители в зале очень быстро разгадывали «начинку» эпизода — смешной он или серьезный — и теряли к нему интерес. А гвоздем нашего шоу, одного из первых оригинальных ток-шоу на российском экране, была именно живая, непосредственная реакция публики в зале, настоящая, а не подмонтированная.

И тогда было найдено решение в обязательном порядке «выворачивать эпизод наизнанку», то есть в очень серьезном искать смешное или трогательное, а в легкие, развлекательные куски, наоборот, привносить нотку ностальгии, жизненной мудрости.

Все вместе это превратилось в некий каркас программы, оставшийся неизменным на протяжении долгого времени. Получая оригинальный сценарий В. И. Славкина, мы уже знали, как мы его будем раскладывать на четкие блоки, модули, и заодно увидим, где нам чего не хватает.

Мы еще сами не привыкли к записи сценария для тиражирования, для постановки на поток. И поэтому его форма совершенствовалась от программы к программе. Но мы уже четко знали, что:

- ♦ началом будет раздача шампанского для празднования очередного Нового года;
- ♦ первый эпизод должен быть очень ярким, с привлечением какого-то музыкального номера, чтобы задать тон и краску данной конкретной программе;
- ♦ за ним следует самый серьезный эпизод, который займет в съемке и в монтаже больше всего места;
- ♦ у ведущего должен быть свой дивертисмент в начале, он должен ощутить себя в том времени, о котором у нас пойдет речь;
- ♦ хронику, относящуюся к данному эпизоду, лучше давать на большой экран в зале перед началом каждого куска. Потом, при монтаже, ее можно будет переставить, но нам нужны лица смотрящих и реагирующих зрителей. А они дают лучшую реакцию, когда содержание эпизода для них — тайна;

- ♦ на сцене не должно быть никаких «говорящих голов» — каждый участник программы обязан что-то делать: готовить, мастерить, в крайнем случае демонстрировать какие-то реликвии, материальные носители воспоминаний и т.д. Олимпийский чемпион по прыжкам в высоту В. Брумель у нас, например, на сцене квасил капусту, параллельно рассказывая о своих спортивных подвигах и повесив при этом на стул пиджак, на котором не хватало места для медалей;
- ♦ в программе желателен хоть один сюрприз, о котором не подозревают ни участники, ни публика. Мы называли его «эффект ОВД» — по названию старой передачи «От всей души», которую вела когда-то В. Леонтьева. (Современный аналог — «Жди меня»). Это был самый трудоемкий кусок работы, но он же и приносил наибольшее удовлетворение. Никто не знал, каким он получится — это была чистая, но хорошо подготовленная импровизация. В разделе, касающемся работы редактора с героями, я подробнее остановлюсь на некоторых из наших находок;
- ♦ финальный музыкальный эпизод должен заканчиваться песней, которую подпоет весь зал. А для этого ее слова должны быть заранее прописаны крупно на ватманских листах, как это делали когда-то массовики-затейники в клубах, чтобы люди действительно пели с удовольствием.

Все эти находки складывались в универсальный костяк программы, в модульный сценарий. Первоначальное его выстраивание требовало очень большого труда, но все-таки потом этот труд оказывался несравнимо более результативным, чем редакторские прописи для каждого выпуска отдельно — а мы ведь раньше работали именно так! Модульный сценарий, заполненный реальными деталями каждого эпизода, выверенными на репетициях и трактах, распечатывался и раздавался *всем* участникам творческой группы — я подчеркиваю слово «всем», потому что именно в этом был залог нашей удачи.

Группа быстро привыкла к четкости и мобильности сценарной формы. Я никогда бы не заставила осветителей и операторов вчитываться в пассажи литературного сценария. А модульный вариант доводил до всех содержание эпизодов в общем виде. Уже в дополнение к этому содержанию каждый сам себе помечал дополнительные задачи: режиссер — особо сложные места в постановочных сценах, редакторы — порядок появления героев, списки вопросов и регалии. Операторы и осветители расписывали на нем свет,

звукорежиссер — микрофоны, режиссер в ПТС — точки, на которые должны были работать камеры; художник, директора и администраторы — реквизит, музыкальный редактор — фонограммы.

Если что-то менялось — а менялось множество деталей по ходу съемки, в которой обычно участвовало около 200 человек, — то мгновенно переставлялись куски, передвигались эпизоды, и съемка продолжалась. Просто всем по внутренней связи объявлялось, под каким номером строка в сценарии убирается, а под каким — сейчас пойдет в работу.

В результате группа, работая с единым текстом, ощущала себя слаженным организмом, готовым к любым неожиданностям. Каждый четко знал свои обязанности и подстраховывал тех, кто рядом. Достаточно сказать, что реальное время съемок программы сократилось с пяти с половиной часов, которые были в начале, до трех с половиной часов, и зал выдерживал эти три с половиной часа без перерыва, неотрывно следя за действием. Мы работали в режиме «прямого эфира», хотя программа и была монтажная. Но переснимать на моей памяти приходилось считанные куски. Довольно быстро мы начали работать «пакетами», то есть снимать по несколько программ за один раз. И мы были одними из первых, кто использовал «пакетную» съемку на сложной программе. Применить эту технику оказалось возможно во многом благодаря модульному сценарию.

Сейчас такие сценарии существуют на любой студийной программе. Другое дело, что у них по-прежнему нет устоявшейся формы. В качестве примера я, с любезного разрешения бывшего шеф-редактора программы «Слушается дело» Н. Белоцерковской, приведу модульный сценарий этой программы. Это ток-шоу в форме публичного судебного слушания. Его модульный сценарий выглядел примерно так.

«СЛУШАЕТСЯ ДЕЛО»

модульный сценарий судебного заседания

1 этап. НАЧАЛО — ФОРМУЛИРОВКА СУТИ КОНФЛИКТА

- ♦ Слово судьи — представление участников (истца, ответчика и их адвокатов). Представление присяжных и самого судьи — ведущего.
- ♦ Сюжет хроники, дающий эмоциональное представление о проблеме.
- ♦ Слово истца — его позиция, в чем он обвиняет ответчика.
- ♦ Судья — формулировка иска (*главного конфликта, вокруг которого строится программа*)

- ♦ Вопросы судьи к истцу
 - ♦ Слово ответчика — его позиция
 - ♦ Вопросы судьи к ответчику
- 2 этап. ДОПРОС ПЕРВОЙ ПАРЫ СВИДЕТЕЛЕЙ** (типичных)
- 3 этап. ИГРОВОЙ ВСТАВНОЙ СЮЖЕТ, ИЛЛЮСТРИРУЮЩИЙ СИТУАЦИЮ** (при монтаже может быть перенесен в любую часть программы)
- 4 этап. ПРОДОЛЖЕНИЕ ПЕРЕКРЕСТНОГО ДОПРОСА**
- ♦ Выступление второй пары свидетелей, нетипичных, представляющих собой исключение из правила, что-то яркое, запоминающееся.
 - ♦ Выступление эксперта — независимого специалиста, дающего комментарий к ситуации.
 - ♦ Выступления адвокатов
- 5 этап. ВЕРДИКТ**
- ♦ Судья зачитывает проект обвинительного заключения
 - ♦ Прения сторон
 - ♦ Заседание присяжных (снимается в отдельном помещении)
 - ♦ Один из присяжных зачитывает вердикт
 - ♦ Судья оглашает его и закрывает заседание.

Группа называла этот сценарий еще «деревом программы». Действительно, он похож на дерево — крепость веток предполагает еще множество листьев. В такой сценарий могут подставляться любые данные, что-то может варьироваться, могут делаться акценты на том или ином этапе — в зависимости от содержания, но драматургический костяк программы остается неизменным. В сборке хронометраж каждого этапа занимал около 10 минут.

В начале этой главы я уже говорила о том, что западные лицензионные программы обязательно базируются на универсальном сценарии. Я называю его модульным просто для удобства — должен же быть какой-то термин... Главное, что он состоит из конечного числа блоков определенного хронометража, которые выполняют драматургические задачи — обеспечивают интересность и увлекательность действия.

С добротностью западных сценариев такого рода я столкнулась при подготовке программы «Последний герой», на которой я работала редактором в 2001 году. Она делалась по модели «Surviver» («Оставшийся в живых»), лицензионной программы, первоначально шведской, а потом обретшей множество национальных вари-

антов. В качестве образца у нас был комплект кассет американской версии программы, который мы и разбирали буквально «по винтикам», то есть по-планово, выстраивая драматургические схемы серий. И оказалось, что программа сконструирована абсолютно железно. Каждая серия делилась на три части: одна, побольше, собственно реалити-шоу, вторая и третья — поменьше, соответственно игра и ток-шоу (Конкурс и Совет). В свою очередь реалити-шоу, которое на момент исследования было нам знакомо только по не очень внятному термину, представляло собой искусный монтаж эпизодов, происходивших поочередно в двух соревнующихся племенах.

Модульный сценарий программы выглядел примерно так.

«SURVIVER»

Сценарий серии

Собственно реалити — примерно 20 минут
 Анонс программы, краткое содержание прошедших серий
 Событие первого дня серии, начало эпизода (племя 1)
 События первого дня серии, окончание эпизода (племя 2)
 События второго дня серии, начало эпизода (племя 1)
 События второго дня серии, окончание эпизода (племя 2)
 События третьего дня серии, начало эпизода (племя 1)
 События третьего дня серии, окончание эпизода (племя 2)
 Соревнование или конкурс — примерно 10 минут
 Получение почты
 Стенд-ап ведущего
 Совет племени — примерно 15 минут
 Монолог проигравшего

Конечно, этот модуль варьировался. Иногда одному племени доставалось больше времени, иногда лидировало другое. Но в принципе расклад сохранялся. Я приведу вам в качестве примера произвольно взятую расшифровку одной из версий программы «Последний герой» (США) с точным хронометражем и конкретным содержанием эпизодов.

Серия 2 (на базе американского сериала)	
Название и содержание эпизода	Тайм-коды и хронометраж
Заставка — анонс всей программы, содержание предыдущей серии (Нарез из интервью и цитат) Шапка	1.27
День четвертый <i>Племя «таги»</i> Утро, поиск еды (интервью, угроза голода, мнения друг о друге, драйв) Ловля рыбы в ловушки	2.23
<i>Племя «пагон»</i> Строительство дома (интервью, мнение друг о друге) Строгоают китайские палочки Первая совместная еда, сваренная на костре	4.35
<i>Племя «таги»</i> Возвращение с неудачной рыбалки Готовка первого обеда — сам обед и тарелки не показаны. Признание Ричарда, что он гомосексуалист	6.55
<i>Племя «пагон»</i> Едят папайю. Отказ Рамоны есть. Интервью-мнения о ней. Рамону тошнит. Ей плохо. Второй герой — старик, который все время работает Кандидаты на вылет — потенциальные аутсайдеры	9.35
День пятый <i>Племя «пагон»</i> Появление пары (Грег—Колин), их уход, общение и мнения друг о друге Мнения о них остальной группы	12.15
<i>Племя «пагон»</i> Игра вечером у костра «Давайте познакомимся» с сексуальной окраской, развитие отношений пары	13.53

День шестой <i>Племя «пагон»</i> Разногласия по поводу местоположения дома Строительство Мнения — раздражение друг на друга Недовольство друг другом Показ старика как кандидата на вылет Отрицательные мнения о нем	15.20
<i>Племя «таги»</i> Новая попытка поймать рыбу на крючок У Шона самодельная удочка (как делает, не видно) Неудача Мнения об этом группы и самого рыбака	17.50
<i>Племя «пагон»</i> Старик выстирал рубашку в общественном котелке в воде для ужина Негативная оценка группы У них нет ужина. Назревание конфликта За водой идти нельзя, потому что близится вечер и скоро стемнеет Прямой конфликт с стариком в кадре. Ссора. Мнения членов группы о старике Старик собирается идти за водой Рапид — акцент на уходе старика (повтор кадра)	19.15
Ведущий кладет почту — СНХР заброшен на следующий эпизод	22.00
<i>Племя «Таги»</i> Получают почту — приглашение на церемонию поедания червей Реакция членов группы Акцент — Стейси демонстративно уходит	22.14
<i>Племя «пагон»</i> Чтение того же письма Реакция Идея выработать единую стратегию группы Мнения об игре Кто-то зашивает одежду	23.15
Идол иммунитета в лагере «пагон» Цитата о том, как он был получен Закадровый текст ведущего План места проведения конкурса	24.55

Появление команды с идолом Ведущий появляется в кадре и берет идола (Все соединяет идол)	
Конкурс — поедание гусениц Участники получают задание съесть нечто абсолютно отвратительное на вид После того, как съели все и нет проигравших, играют двое и один выигрывает иммунитет Мнения о победителе, спасшем команду Реакция проигравших Уход проигравшей команды Закат шестого дня	25.33
Племя «пагон» (проигравшее) Они раскрашивают себя под индейцев, собираясь на Совет Монологи потенциальных аутсайдеров и о них (цитаты из прошлых дней) Размышления о том, кто должен уйти Старик пытается заручиться поддержкой группы Наступившая ночь	32.30
Совет Ведущий за кадром и в кадре подводит итог событиям последних дней и напоминает правила игры	34.30
Разговор (как они себя ощущают на совете), голосование (в монтаже наплывами) и вылет проигравшего — Рамона. Старик остается	36.47
Анонс следующей программы	43.25
Интервью проигравшего	43.50

Вы видите, что реальное построение серии сложнее модуля. Но так оно и бывает всегда — имея четкую общую структуру, вы уже можете нарушать ее в мелочах, в частности, придавая тем самым программе живой, не стандартизированный вид.

Сценарный модуль давал надежный ключ к отбору материала среди десятков кассет, снятых для каждой серии, и гарантировал интерес к происходящему на экране, даже если сами эпизоды были не очень сильными.

Но — интересный и поучительный момент! Не все программы, снятые по модулю «Surviver», оказались выигрышными. В некоторых странах программа проходила, что называется, «на ура», становилась хитом, возглавляла рейтинговые таблицы (как, например, в России), а в некоторых оборачивалась полным провалом. Сценарный модуль не может гарантировать успеха, он только ускоряет процесс работы. Очень многое зависит от наполнения модуля конкретным содержанием, от множества тонкостей и попаданий, на которых строится телевидение.

Памятка, или «Сухой остаток»

От телевизионного редактора ожидают, что он умеет:

- ♦ конструировать модульный сценарий, в котором будет содержаться драматургический костяк программы;
- ♦ наполнять его реальным содержанием;
- ♦ сделать его рабочим материалом для всей творческой группы.

Как искать героев и готовить их к съемкам. Предынтервью

Работа редакторов с героями до начала съемок — это, пожалуй, один из самых важных моментов при подготовке программы. У вас может быть интересная идея, прекрасный сценарий, но вы не нашли удачных героев — и вы проиграли.

В профессии телередактора существует даже такая специализация: «редактор по героям». Они есть на большинстве крупных программ центральных каналов и ценятся на вес золота. Редактор по героям знает все телефоны самых недоступных «звезд». Он ведет картотеку и не выбрасывает ни одного листочка с номером мобильного и ни одной визитной карточки. У него можно узнать, как относится такой-то человек к приглашениям на телевидение, легко ли он соглашается или его приходится уговаривать — и надо ли его уговаривать...

Редакторы по героям — очень доброжелательные люди. Я помню, как на одном из семинаров выступала Т. В. Грифонова, один из лучших редакторов по героям. И после ее лекции слушатели, не стовариваясь, сказали одну и ту же фразу: «Как будто мы знали ее всю жизнь!..» А она говорила об очень простых вещах, из которых складываются удачи. Редактор должен:

- ♦ быть искренне расположенным человеком ко всем, с кем он имеет дело;
- ♦ быть настойчивым, но деликатным, или наоборот — деликатным, но настойчивым;
- ♦ уметь признавать свои ошибки — и забывать о них;
- ♦ любить своих героев, когда они вам нужны — и не бросать их, когда они вам уже не нужны;
- ♦ сам свято верить в то, что без данного человека, героя, не будет программы.

О чем идет речь? О том, что выбор героя на программу зависит в первую очередь от редактора. А для этого редактор должен знать своего героя — по фактам биографии и в лицо.

Отвлекусь на минуту. У меня однажды, еще в бытность сценаристом на детском киножурнале «Хочу все знать!» (был такой познавательный журнал, мальчик на заставке разбивал орех), произошел казус, о котором никто никогда не узнал, но который я храню в памяти в качестве одного из своих самых позорных провалов. Я написала сценарий двухминутного сюжета: историю создания картины И. Е. Репина «Не ждали». Помните, каторжник вернулся домой, а его встречают дети и старушка-мать? У этой картины был первоначальный эскиз с другими персонажами, я наткнулась на него в какой-то монографии про Репина и придумала сюжет о трансформации творческого замысла художника. Жила я тогда не в Москве, до Третьяковки было далеко, и я пользовалась репродукциями. Все прошло удачно, сценарий у меня приняли, сюжет по нему сняли, журнал я не посмотрела, но гонорар получила. А через несколько лет попала я как-то в Третьяковскую галерею, увидела в натуре дорожку мне картину — и ахнула. Рядом с ее двухметровым полотном в уголке висел крохотный, размером с носовой платок, эскиз, о котором я так много когда-то разглагольствовала. В репродукциях-то они были одинаковыми — каждый на своей странице! С тех пор я, во-первых, читаю подписи о реальных размерах произведения под репродукциями, а во-вторых, стараюсь на все смотреть своими глазами.

На телевидении, где мы имеем дело не с живописными полотнами, а с живыми людьми, невежество может обойтись очень дорого. Возможны совершенно феерические проколы.

Например, мне для одной из программ нужна была дама из спортивного мира. По иронии судьбы коллега-редактор дала мне номер телефона, сказав, что это вдова одного очень известного спортсмена, которую она сама все собиралась пригласить на съемки, но не

получилось. Так пусть хоть у меня получится. А ей этот телефончик тоже кто-то дал...

Вообще внутри редакторского сообщества распространена взаимопомощь в гораздо большей степени, чем может показаться, и все страсти и войны, бушующие между каналами и продюсерами, на редакторов не распространяются. Вы можете позвонить незнакомому коллеге из любой программы и попросить его о консультации по поводу характера героя или о координатах труднодоступной «звезды». В моей практике не было случая, чтобы мне хоть раз отказали. А я в свою очередь стараюсь точно так же относиться к чужим просьбам, потому что знаю, что в моей помощи действительно нуждаются.

Но вернемся к даме. Младший редактор на моей программе со звонилась с ней, и та выразила живейшее желание участвовать в съемках. Практически они обо всем договорились по телефону. Это был тот редкий случай, когда ни уговаривать, ни соблазнять человека не пришлось. Видимо, Бог меня хранил, потому что я все-таки поехала к ней домой на предынтервью, чтобы побольше узнать о ее нелегкой семейной жизни со знаменитым мужем-футболистом и лучше подготовить вопросы для ведущей. Меня, конечно, смутило отсутствие в квартире каких-либо спортивных трофеев, а также висящие на всех стенах лесные пейзажи в золотых рамках. Но еще примерно полчаса я задавала осторожные вопросы, имея в виду покойника-спортсмена, пока не оказалось, что муж ее, тоже покойный, был художником! Вдова была однофамилицей! И она очень хотела, чтобы телевидение могло ей выиграть квартирную битву с мужниными родственниками...

Бежала я из этой квартиры бегом, и еще долго не могла войти в метро, чтобы не привлекать внимания граждан совершенно красной физиономией. Было очень стыдно. Я уже не помню, что я наплела самой даме и как вывернулась из позорной ситуации. Единственное, что меня грело, это то, что позор мог обернуться катастрофой, если бы дама появилась прямо на съемках. А так еще все хорошо обошлось.

Конечно, если вы пригласили на программу «звезду» первой величины, народного артиста, который сто раз снимался только в текущем году, то можно не проводить предынтервью, экономя его и ваше время, а обо всем договориться непосредственно перед съемкой или по телефону. Предынтервью — это и есть предварительная встреча (или встречи) с героем до съемок.

Но — один совет. Люди ценят уважение. Если вы все-таки хотите сделать не проходной материал, а серьезный портрет, человек поймет, что вам нужна предварительная информация. Особенно

это важно, если съемка проводится у героя дома. Редактору лучше самому проверить, куда будет допущена группа — и будет ли она допущена вообще. Потому что герой может дать согласие сниматься, но в квартиру к себе пустить откажется категорически. Мне неловко говорить, какое количество программ с достаточно известными людьми снималось у меня дома. Буфет моей бабушки стал просто расхожим реквизитом. А что делать? Интервью нужно в первую очередь вам, а не герою. Поэтому он диктует свои условия.

Приезжая на предынтервью, не опаздывайте. Если вы приехали вовремя на первую встречу, герой получит некоторую уверенность в вашей надежности. Ведь люди, в большинстве своем, опасаются телевидения. Про нас рассказывают такие жуткие истории, все стереотипы работают против нас. И вы должны произвести на потенциального героя *очень* доброжелательное впечатление, чтобы он, совершенно незнакомый вам человек, открыл за полтора-два часа свои мысли и излил душу.

Кстати, о душе. Предынтервью требует сильного эмоционального напряжения от редактора. Иногда после таких поездок приходится «отходить» несколько часов. Чувствуешь себя полностью выпотрошенной — настолько велика концентрация внимания и расход энергии. Конечно, с опытом этот процесс дается проще, но гарантий нет. Кажется, что ты уже такой стреляный воробей, можешь уговорить любого — но не тут-то было, профессионализм может и помешать. Человек чувствует твою выдрессированность, заинтересованность в нем как в атрибуте программы — и отказывается. Ему подавай искренность!

Хотя чисто технологические приемы уговоров героев на участие в программе существуют.

- ♦ *Первый разговор лучше вести по телефону* и в случае отказа героя не настаивать на своем, а добиться разрешения позвонить еще раз.
- ♦ *На предварительную встречу — предынтервью — желательно ехать вдвоем* (два редактора, редактор и ведущий, редактор и режиссер), чтобы было легче контролировать ситуацию. Один ведет беседу, а второй наблюдает за реакцией героя и в случае необходимости вступает в разговор, как «свежая сила».
- ♦ *Старайтесь до приезда как можно больше узнать о герое* (максимально — насколько позволяет время!). Иногда срываются совершенно неожиданные вещи. Знание частных фак-

тов биографии может сильно расположить к вам человека, и, наоборот, незнание вещей, которые он считает ключевыми в своей жизни, может обидеть его, заставить заподозрить вас в непрофессионализме. Я помню, как мне ответила одна знаменитая актриса, которую я приглашала на программу: «Деточка, что вы можете сказать обо мне такого, чего я сама не знаю?» И мне пришлось признать, что ничего, и она отказала мне безоговорочно.

На самом деле, по технике проведения интервью существует обширная литература, мы не будем углубляться в подробности. Очень четкую классификацию причин отказов от участия в любом интервью, не только телевизионном, приводит М. Лукина¹⁴:

- ♦ недоверие к журналисту;
- ♦ сомнение в репутации издания (программы);
- ♦ недоверие к изданию, если с ним связан неудачный опыт взаимодействия или неудачная публикация;
- ♦ усталость от журналистов (у «звезд»);
- ♦ страх публичного выступления;
- ♦ отсутствие интереса к предмету беседы;
- ♦ недостаток у намеченного собеседника знаний о предмете беседы;
- ♦ нехватка времени.

Список этот можно продолжить. Он полностью применим к теле-интервью. Примеров множество.

Я помню, как мы приглашали на съемки одного народного артиста СССР из Санкт-Петербурга, а ему не нравился ведущий программы и сама тональность передачи. Мы уговаривали его около месяца, в конце концов редактор собралась сама, лично, ехать за ним в Питер. То ли эта перспектива его напугала, то ли он устал сопротивляться, но он отказался от эскорта и прибыл на съемку в Москву. Эпизод, кстати, получился замечательный.

Как же все-таки определить, согласен ли человек участвовать в вашей программе или нет? Простого ответа здесь не получится. Мой опыт показывает, что люди, которые в начале категорически отказываются сниматься, а потом понемногу поддаются на ваши уговоры — опасные клиенты. Они могут в любой момент переду-

¹⁴ Лукина М. Технология интервью. М., 2003. С. 35.

мать, и у них для этого есть железное внутреннее оправдание: «Я же вам с самого начала говорил...» А вы уже построили под них эпизод или всю передачу, и вам просто некуда деться. Это своеобразная игра — кто кого перетянет. Иногда герою удается так заморочить голову редактору, что тот теряет огромное количество времени на встречи, уговоры, разговоры, а потом все заканчивается ничем. Людям не с кем поговорить, а на публичную беседу они не готовы. Редактор — идеальный объект для такого манипулирования, потому что, повторяю, герой ему нужен больше, чем он герою.

В любом случае, отправляясь на предынтервью, зарезервируйте минимум два часа на беседу. Если вы этого не сделаете и начнете торопиться, то человек легко может обидеться и тут же отказать вам. А иногда есть смысл внимательно послушать уже отказавшего вам героя. Да, вы согласны, он не участвует в съемках, но, может быть, он подскажет вам, кого найти взамен и вообще просветит вас по проблеме, которая вас интересует и в которой он специалист — иначе вы бы к нему не пришли!.

Такие беседы временами имеют очень интересные последствия.

Я помню, как я уговаривала сниматься одного философа, умнейшего, но совершенно не публичного человека, и он, отказав сразу и категорически, затем часа три на кухне читал мне лекцию по теме нашей программы, только гораздо интереснее и шире, чем я эту тему тогда понимала. Я съела две тарелки борща, выпила несчетное количество стаканов чаю, но все-таки досидела до конца и поняла, что программу надо срочно переворачивать с ног на голову. И действительно, мы перекроили ее потом очень успешно. Отказавшийся от съемок герой стал великолепным консультантом.

Обязательно *задавайте вопросы людям, которые не хотят с вами работать*. Они могут пригодиться вам в дальнейшем, порекомендовать вас кому-то из знакомых, а могут, начав рассказывать, сами попасться на ваш крючок: «Ну кто, кроме вас, может так рассказать об этой важной проблеме!»

Да, в какой-то степени редактор на пред-интервью человек двуличный. Но это, повторяю, своеобразная игра: один убегает, другой догоняет. Один уговаривает, другой набивает себе цену. Не надо вкладывать в эту фразу циничное содержание. Это ваша работа: понять за полтора-два часа, насколько пригоден этот человек в качестве героя. Каким он будет смотреться на экране? Именно не «как», а «каким»? Потому что есть люди красивые, но незмоциональные, закрытые, и они не много дадут для энергетики программы. А есть люди с сильной энергетикой, которые могут увлечь зрителя.

Но помните, экран высвечивает все. Человек с дефектами внешности может произвести на зрителей шоковое впечатление и разрушить ваш замысел, что бы он ни говорил. Если вам очень нужен такой человек, заранее обговорите этот вопрос с режиссером, с оператором — может быть, они придумают, как снять его в шадящем режиме — чтобы его физический недостаток не бросался в глаза. Зритель консервативен. Он не жесток, но он не желает лишнего напряжения в кадре, которое он ощущает от уродливого лица.

Хотя есть способы работать с такими людьми. Снимать в определенном ракурсе, снимать с гримом, с фильтрами — приемов много. Но идите на это с открытыми глазами. Если вам самому тяжело почему-то смотреть на лицо героя во время предварительной беседы, мой совет — откажитесь от него, не вдаваясь в подробности. Не ваш человек — не надо его вам приглашать.

Есть одно незыблемое редакторское правило всех предынтервью: *никогда не надо выслушивать интересующую вас историю от героя в подробностях*.

Вам важно выяснить, есть ли у человека такая история и готов ли он ее рассказать. И все. Остальное оставьте до съемки. Потому что, если вы из осторожности все у героя выспросите, и он выдаст вам весь текст полностью, он *никогда* не сделает этого на программе! (Если, конечно, ваш герой не артист, у которых такие истории отшлифованы для публичных выступлений и повторяются из аудитории в аудитории в виде новеллы). А нормальный интеллигентный человек в самом интересном месте рассказа обязательно повернется в сторону редактора, ища любившееся ему лицо, и скажет: «Но ведь об этом я вам уже рассказывал. Помните?..» И что вы будете с этим делать на монтаже или, не дай Бог, в прямом эфире?

На предынтервью вы должны понять главное: умеет ли человек рассказывать? Способен ли он услышать ваш вопрос? Адекватно ли он на этот вопрос отвечает? Использует ли он слова-паразиты, как строится его речь, в каком ритме он говорит? Допускает ли он, чтобы вы его перебивали? Намеренно несколько раз вклиньтесь в его рассказ, задайте лишний вопрос и проверьте реакцию. Настройтесь на героя, и пусть он настроится на вас.

В результате предынтервью у вас должен сложиться тот *виртуальный* образ человека, который вы будете лепить в программе. Не тешьте себя иллюзией: человек на экране никогда не бывает самим собой, он всегда в том образе, который навязывают ему создатели программы. Иногда этот образ возникает из жанра передачи, иногда — из тональности ведущего, обычно — из всего вместе.

Не пугайтесь этого, а принимайте как данность, как исходное условие. Чем четче вы уловите изначально этот экранный образ героя, тем легче вам будет работать — как скульптору, отсекая от глыбы мрамора все лишнее.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору желательно:

- ♦ обладать навыками общения, легко вызывать людей на контакт;
- ♦ обязательно готовиться к предварительной встрече с героем;
- ♦ лично убедиться в пригодности героя для съемки;
- ♦ уметь отличать реальный отказ от мнимого;
- ♦ не жалеть времени на выслушивание потенциального героя.

Еще о предынтервью: скрытые возможности и тернии

В очередной раз я хочу подчеркнуть, что работа телевизионного редактора — это не механический, а творческий процесс. В нем очень велика доля спонтанности, мгновенных реакций, неожиданных решений. Вы можете поймать себя на мысли, что работаете криминалистом, по крупицам собирающим факты. Или психоаналитиком, а еще лучше — санитаром в сумасшедшем доме, когда вам три часа подряд рассказывают какие-то бесконечные истории, и вы сидите, киваете, а про себя мучительно пытаетесь уловить хотя бы намек на нужную вам информацию. Вы можете с тоской предчувствовать огромный труд, который понадобится для прояснения мелкой детали, из которой, правда, может вырасти совершенно новый интересный драматургический поворот программы...

И вам приходится все время оптимизировать. У вас крайне мало времени, и надо точно понять, на что его тратить в каждом конкретном случае. Здесь критерий — ваше чутье. Я не знаю, как это точно сформулировать. Наверное, в общих чертах его можно представить как *желание сделать каждую программу как можно лучше, исходя из имеющихся в вашем распоряжении средств.*

Я хочу вернуться здесь к опыту «Старой квартиры», к тем «сюрпризам» для героев и для зрителей, о которых я вскользь упомянула в разделе, посвященном «модульным» сценариям. Помните, я говорила там об «эффекте ОВД» — «От всей души» — который мы старались использовать в программе? Каждый такой эпизод стоил

огромного редакторского труда. Я просто приведу здесь несколько примеров самоотверженной работы моих коллег, находивших драматургический материал для таких построений. За каждым примером стоит некий принцип, который можно использовать в программах совершенно других жанров.

Оговорюсь: я нигде не буду называть имен героев, потому что все они живы и здравствуют, чего я им и дальше желаю. У редакторов есть некая этика, сродни врачебной — вы всегда узнаете о человеке настолько больше, чем войдет потом в экранное повествование, что на какое-то время становитесь ходячим носителем чужих секретов. Не поддавайтесь искушению «блеснуть» своей эрудицией и причастностью к миру великих и не рассказывайте на каждом перекрестке о том, что вы знаете. Дозируйте исходящую от вас информацию. И вам спокойнее, и людям меньше неприятностей от случайно возникшей сплетни. Даже если вы работаете в программах, склонных к «желтизне», четко отделяйте информацию, предназначенную для эфира, от информации сугубо частной. На публичную жизнь имеет право только виртуальный образ. «Номина сунт одиоза», — говорили древние римляне, «имен не следует называть». И они были правы.

Первый «эффект ОВД» у нас получился случайно. Мы были на предварительной встрече с одним народным артистом — будем называть его просто Артист. Надо сказать, что к программе Артист отнесся очень настороженно и потом, кстати, восемь (!) раз менял свое решение — сниматься или не сниматься. Но на вопросы наши отвечал. И вдруг мы услышали от него слова, что на первую роль в кино его пригласила женщина, работавшая ассистентом по актерам у самых крупных режиссеров того времени — у Эйзенштейна, Александрова и других. (Сейчас это называется «ассистент режиссера по кастингу».) И она нашла его, никому тогда не известного выпускника Школы-студии МХАТ, привела на фильм, и утром после премьеры он проснулся знаменитым, «звездой», кумиром с всенародной славой. А с той женщиной он больше никогда не встречался, хотя знал, что она долгие годы еще работала в кино. Он вскользь обронил, что считает себя именно ей обязанным своим творческим и жизненным успехом.

Мы навострили уши. С артистом планировался совершенно определенный эпизод, прописанный в сценарии, но имя судьбоносной дамы не давало нам покоя. Больше вопросов о ней мы не задавали сознательно, чтобы не привлечь лишнего внимания. Наоборот — постарались увести разговор в сторону. А сами решили все-таки этого помрежа по актерам разыскать, хотя и понимали, что лет ей должно быть

очень много... Выяснилось, что старушка жива, хотя, конечно, очень сильно в годах. Но она прекрасно помнила весь эпизод «открытия новой звезды» и согласилась нам подыграть. Самым трудным оказалось продержаться ее почти час за кулисами, от начала съемки до эпизода с Артистом. Пожилая дама была любопытна и непременно хотела сама наблюдать за происходящим на сцене. А Артист мог ее заметить, и тогда бы нужного эффекта не получилось...

Я до сих пор помню вот этот момент перелома — когда герой, напряженный и готовый к обороне, ведет диалог с нашим ведущим Г. Гурвичем, который аккуратно подводит Артиста к нужному моменту рассказа. Наивно переспрашивает что-то, потом так же уточняет прозвучавшее имя женщины-помрежа... И когда Артист признается, что обязан ей славой, но с тех пор ее не видел, Гурвич эффектно «захлопывает ловушку»: «А вы ей сами об этом скажите!» И надо было видеть мгновенно изменившееся лицо Артиста, открывшееся, растерянное, изумленное. Другой человек был на сцене, и зал затих, абсолютно проникшись искренностью момента. К счастью, камеры были готовы к тому, чтобы «взять» все нюансы, и эпизод в материале получился.

Бывает и наоборот: экспромт виден всем на площадке — кроме режиссера на пульте ПТС, руководящего камерами. Настоящих неожиданных телевидение не любит и не приемлет. Студийные камеры слишком неповоротливы, чтобы успеть схватить мгновенную смену обстановки.

Поэтому любые заложенные редакторами экспромты должны быть тщательно запланированы и известны другим членам творческой группы. Хотя всего не учтешь: у нас на одной такой неожиданной — через сорок лет — встрече героиня, увидев свою давнюю любовь — человека, идущего к ней через зал, прыгнула со сцены вниз (хотя была уже в годах!) и бросилась к нему на шею. Эпизод удалось снять только благодаря подстраховавшей и быстро сработавшей ручной камере: все стационарные к такому повороту событий готовы не были.

Из этих эпизодов мы четко вынесли одно правило: *слушать героев на предварительных встречах максимально внимательно и искать в их рассказах повод для неожиданного поворота сюжета.*

Бывали, конечно, накладки. Однажды мы устроили такую встречу двух актрис, которые вместе дебютировали в нашумевшем когда-то фильме и с тех пор не встречались. Эпизод получился абсолютно вялый. Похоже, наши дамы с еще той давней поры сознательно избегали друг друга. Больше мы такие сугубо женские встречи не практиковали.

Иногда идея, возникшая в момент предынтервью, требует трудоемких технических решений.

Так, при подготовке эпизода про советские полярные станции в Антарктиде, мы услышали от одного из зимовщиков, что ему туда передавали радиописьма от семьи и, в частности, от трехлетнего сына.

Естественно, наш редактор обратилась в радиоархивы и нашла одно такое письмо. Детский голос, не выговаривая буквы, но очень душевно передавал привет папе... Можно было, конечно, ограничиться использованием этой фонограммы во время съемок и все равно получить сентиментальную трогательную реакцию и героя, и зала. Но редакторы пошли дальше. Они связались с этим выросшим сыном героя, который, оказалось, живет сейчас во Владивостоке, и записали по телефону новое звуковое письмо — от взрослого сына папе и нашей передаче.

И если первая фонограмма, как и предполагалось, вызвала трогательные улыбки, то вторая дала эффект совершенно неожиданный. У героя, взрослого, пожилого человека, в глазах стояли слезы. Такие кадры дорогого стоят.

Правило, которое можно вывести из этого: *не ленитесь копать.* Если есть хоть малейший намек на неожиданную, эксклюзивную информацию, ищите ее, и вы сильно поднимете уровень своей программы.

Предынтервью могут даваться очень трудно. Ведь наши герои в большинстве своем не знают, что они — «герои». Это обычные люди, живущие порой очень непрезентабельной жизнью. Мое самое трудное предынтервью растянулось на полгода. Именно столько я уговаривала сняться в программе одну актрису с трагической судьбой. Это был человек, живший уже почти «на дне», но с ясной памятью, мощной энергетикой и абсолютно непредсказуемым поведением. К тому же пьющий.

И здесь я хочу сказать несколько слов о *технике безопасности* телевизионного редактора.

Журналистика вообще опасная профессия. Мы все время куда-то ходим, ездим, носимся на бесчисленном количестве машин, хватая их подчас, где придется... Хотя по сравнению с репортерством дело, которым занимается телевизионный редактор, выглядит неким «островком безопасности». Но это иллюзия. Профессия наша сильно связана с риском, это надо учитывать и без особой нужды в неприятные ситуации не попадать, не лезть на рожон.

Так вот, я поехала на очередную встречу с моей подопечной. Она сама позвонила мне и сказала, что вроде хочет сниматься. Когда я

вошла к ней в квартиру (где я раньше не была), она заперла дверь, спрятала ключ и потребовала деньги. А в квартире моя героиня была не одна — там еще сидел некий татуированный бритый гражданин в майке, с крашеными ногтями, который тоже подтвердил, что хочет от меня денег. Поскольку у дамы было тюремное прошлое, можно было ждаться хотя и не смертельных, но неприятных эксцессов.

Хорошо, что у меня действительно не было с собой денег, а только привезенные для нее кофе и сахар, — мои слова звучали честно и искренне. Я потратила больше двух часов, чтобы убедить этих ребят открыть дверь. Все это время меня внизу ждал водитель, которому я не сказала, в какую квартиру и к кому я иду. Вот это было серьезной ошибкой.

Не буду говорить, как я бегом мчалась с пятого этажа, вырвавшись, наконец, из «нехорошей квартиры». Самое смешное, что потом мы все-таки сняли с этой дамой отличную программу, которую я до сих пор показываю на всех семинарах.

Но для себя и для группы я сформулировала еще одно правило: идя на встречу с любым из героев, *оставляйте координаты места, куда вы направляетесь, кому-нибудь в телекомпании и водителю*. Береженого Бог бережет.

На каждой передаче я составляю список всех контактных телефонов и адресов героев, с которыми мне приходится работать. Он пополняется от программы к программе. Я знаю редакторов, которые ведут подобные записи в телефонных книжках или общих тетрадях. Мне удобнее делать компьютерные списки-таблицы, которые я ношу с собой в распечатанном виде. Я начинаю работать на новой программе, и у меня появляется другой список. У любой программы свой круг героев, и лишние телефоны мне мешают. Но, конечно, каждый работает так, как ему удобнее. Сейчас многие переходят на карманные компьютеры и электронные записные книжки, в которые вносят все нужные номера. Повторяю, способ не важен — важен результат.

Не выбрасывайте никаких номеров, но и не храните их на бесчисленных листочках! Вы никогда не вспомните в нужный момент, куда вы этот клочок бумаги дели. А не расшифрованный и не снабженный фамилией-именем-отчеством и прочими разъяснениями номер телефона рискует остаться тайной криптограммой, от которой пользы — ноль. Вы не можете знать, в какой момент вам понадобятся чьи-нибудь координаты. Но они понадобятся, будьте уверены! И вы должны уметь найти их, не тратя на это времени, сил, а главное — нервов.

Проверенный рецепт: обязательно вносите в эти же списки имена всех, кто сводит вас с героями — помощников, секретарей, родственников. И не забывайте отчества. Вы не представляете, каким магическим ключом оказывается обращение к снявшему трубку по имени-отчеству, особенно, если вы звоните уже во второй, третий, двадцатый, пятидесятый раз: «Это Мария Ивановна? Здравствуйте, как приятно, что это вы! А что, NN не подъехал?..»

Люди, повторяю, ценят внимание и уважение. Вы можете подружиться с людьми по телефону, ни разу не увидев их в лицо, и они будут помогать вам, просто потому, что вы обращаетесь к ним *лично*. Доставьте им это удовольствие и облегчите себе работу.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору крайне желательно:

- уметь анализировать поступающую на предынтервью информацию и оперативно менять тактику подготовки программы;
- не лениться и не жалеть труда для поиска и подготовки материала;
- соблюдать правила личной безопасности при выездах на встречи с незнакомыми людьми;
- вести полные и наглядные телефонные и адресные досье на каждого героя программы.

Подготовка к съемкам. Репетиции и тракты. Вопросы к героям

Репетиции и тракты можно сравнить с разбегом перед прыжком. Этим прыжком будет съемка. А пока группа уже начала набирать скорость, и это движение неостановимо. Процесс пошел.

Тракты по звуку и по свету — проверка всей телевизионной техники — проводятся обычно перед съемками больших, сложных программ. Для всех редакторов это крайне напряженные дни, потому что именно в ходе репетиций вносятся последние правки в модульные сценарии, уточняется порядок выступления героев, проверяются постановочные эпизоды.

При подготовке «Старой квартиры» на репетицию каждой программы приглашалось до 40 человек — это были в основном те участники передачи, чье выступление предполагалось из зала, а не со сцены, и кому отводилось время на одну, максимум две реплики. Героев с более серьезными выступлениями мы, повторяю, заранее объезжали лично.

На таких репетициях мы работали по 10–12 часов в день без перебива, не успевая порой даже выпить стакан чаю. Причем обнаруживали это уже вечером, умирая от голода. Нам было важно проверить всех потенциальных участников программы и выбрать тех, у кого лучше и короче истории. И опять — мы не выслушивали их от начала до конца, мы старались понять, насколько вносимая ими краска, деталь обогатит общую палитру передачи. Определялась приоритетность историй: вот эту надо дать обязательно, а эту — если останется время. И соответственно мы предупреждали людей: вы выступите, если будет возможность.

На репетиции ты не расстаешься с блокнотом и карандашом и все время вносишь какие-то пометки. Уточняются еще раз фамилии-имена-отчества и регалии приглашенных, формулировки того, как их представлять. Проверяются даты, названия учреждений, последовательность событий... Редактор потом обязательно вписывает все исправления в свой вариант сценария, потому что больше времени для корректировки сценария у него уже не будет.

Особого внимания требуют постановочные сцены, где герои не только рассказывают, но и оказываются вовлеченными в какое-то действие, предполагающее наличие дополнительных предметов, реквизита. Конечно, организация постановочных сцен — дело режиссера и администраторов, но редактор следит за тем, чтобы герою было удобно при этом разговаривать, просчитывает содержательный эффект постановки.

Например, у нас была сцена, в которой замечательная, к сожалению, ныне уже покойная народная артистка СССР Л. С. Соколова должна была жарить оладьи на керосинке, имитируя готовку на коммунальной кухне. Вместе с ней пригласили ее внучку — тоже жарить на керосинке. Внучка, студентка МГУ, керосинки в глаза не видала и очень нервничала. Предполагалось, что она по ходу дела расскажет о бабушке. Но на репетиции мы поняли, что никакого связного рассказа от девочки мы не дождемся, и сосредоточились на самой бабушке. Она была уже очень большой человек, но актриса великолепная. И ей поставили задачу — отработать и за себя, и за внучку. Мы сильно ограничили информативность ее рассказа и просто положились на энергетику происходящего. На этом репетицию закончили.

И на самой съемке Любовь Сергеевна не подвела. Мало того, что она принесла с собой из дома фартуки себе и девочке — она абсолютно точно воплотила то, что мы наметили на репетиции. Войдя в образ, она ухитрилась за сравнительно короткую сцену и внучку обучить забытому коммунально-кулинарному искусству, и рассказать о

своих ролях, и ведущего нашего попотчевать поджаренными блинами. Получилась очень трогательная, душевная и органичная сцена.

Тракты предназначены для операторской части группы и звукорежиссеров, это мероприятия в большой степени технические. Но для редактора это лишняя возможность представить себе программу в целом. Прослушать вступительные тексты ведущего, уточнить смысл его комментариев, отметить себе, какую информацию необходимо будет передавать ведущему, если он работает с «ухом», то есть с прибором односторонней связи, по которому он получает дополнительные подсказки.

Мой опыт работы с «ухом» показывает, что эта техника тоже требует особых навыков, и что польза от «уха» не должна превышать возможного вреда от него. Иногда настойчивые комментарии редактора только сбивают ведущего, который должен сосредоточенно импровизировать на площадке. Поэтому лучше на тракте заранее договориться, какая именно информация пойдет через «ухо». Обычно это бывают те самые фамилии-имена-отчества, звания, какие-то обязательные уточнения, необходимые для дальнейшей беседы, порядок выступлений, особенно, если он по ходу съемки меняется.

Для редактора работа с «ухом» — тяжелая физическая и психическая нагрузка. Ему приходится не только передавать данные, но и следить за хронометражем происходящего в студии, дозировать время, отведенное на эпизоды и загодя напоминать ведущему о близящемся цейтноте, давая ему возможность свернуть одну сцену и подготовиться к следующей.

И поэтому, чем плодотворнее пройдет проба «уха» на трактах, тем спокойнее и надежнее будет работать эта связь на съемке.

По технике подготовки и проведения телевизионных интервью я опять отсылаю вас к специальной литературе. Замечу только, что вопросы к героям лучше писать максимально подробно. По сути дела они представляют собой своего рода сценарий тех синхронных, которые вы хотите получить от героя.

Если у вас документальная программа и вы планируете на монтаже отрезать вопросы, а оставлять только ответы героя в качестве размышлений в кадре или за кадром, избегайте закрытых вопросов, на которые могут ответить просто «да» или «нет» — вам нужны развернутые предложения.

Придумывайте заходы для начала интервью, которые способны сразу расположить собеседника (неважно, будете ли вы зада-

вать вопросы сами, или это будет делать кто-то другой). На многих интервью мы практиковали начинать разговор с первых воспоминаний человека о себе или о родителях — на такой вопрос невозможно ответить фальшиво. Человек сразу настраивается на доверительный и искренний лад, и главная задача потом — сохранить эту исповедальность беседы.

Конечно, редактор при подготовке вопросов работает в тесном контакте с ведущим, с тем интервьюером, который будет потом вести разговор в кадре или за кадром. Ведущий часто сам придумывает вопросы, но редактор от этой работы не должен отстраняться.

На телевидении все время происходит смена ролей: один человек что-то изобретает, пробует, а другой это новшество оценивает. В газетах всегда существовала такая позиция: «свежая голова». Это журналист, непосредственно не работающий на данном конкретном выпуске, но внимательно его прочитывающий как бы со стороны. У него больше шансов оценить выпуск в целом и заметить ошибку, к которой создатели номера уже просто пригляделись.

Так обстоит дело и с вопросами для ведущего. Когда он сам их придумывает, «свежей головой» выступает редактор, внося необходимые поправки. Если вопросы проработал редактор, то «свежая голова» — ведущий. Он обязательно должен эти вопросы «примерить», приспособить к своей манере разговора, может быть, поменять местами, внести личный интерес в получение информации от героя. Это нормальный внутренний рабочий процесс, который происходит перед каждой съемкой героев на любой передаче.

Мне иногда говорят: в старые времена каждый уважающий себя ведущий сам писал все вопросы и прекрасно с этим справлялся!.. Не сомневаюсь. Но в старые времена у ведущего не было еженедельных (а то и ежедневных!) выпусков, в его распоряжении было больше времени. В том, что редактор готовит ведущему вопросы, не только нет греха, но есть огромная польза, если они работают *вместе*, а не по системе: «я начальник, ты — дурак». Я всегда с удовольствием делаю вопросы для ведущих, потому что я вижу, как много дополнительного, своего вносят они в мой построения, как обогащается и оттачивается мысль, стоящая за каждым вопросом. Это тот же процесс, что и в любой коллективной телевизионной работе: люди работают не друг на друга, а друг с другом, получая гораздо более значимый общий результат.

Памятка, или «Сухой остаток»

От телевизионного редактора ожидают, что он готов:

- ♦ приглашать максимальное количество героев на репетиции и тракты, проверять постановочные сцены и вносить исправления в модульные сценарии;
- ♦ проверять и перепроверять *до съемки* имена-отчества-фамилии и регалии героев, нуждающихся в публичном представлении;
- ♦ работать с «ухом» и давать ведущему подсказки нужной информации;
- ♦ заранее готовить вопросы и согласовывать их с ведущим.

Глава 5

Работа редактора в съемочный период

Съемки — это ключевой момент работы всей телевизионной группы. Это тот самый прыжок спортсмена, который или приносит победу, или... На телевидении этого второго «или» боятся безумно. Не только на программах прямого эфира, но и на монтажных программах от съемок зависит успех и качество продукции. Сумели взять материал — есть из чего складывать передачу, не сумели — монтаж может только чуть приуменьшить провал, но полностью исправить дело не может. Из «ничего» складывать нечего.

Съемки, конечно, бывают самые разные. На документальных программах съемок обычно бывает несколько, и они выливаются в процесс, длящийся несколько дней. При подготовке студийной передачи съемка — это разовое событие, концентрация всех усилий группы. Особой, своей подготовки требуют от редактора съемки реалити-шоу.

Выездные съемки героев

Для редактора документальных программ важны в первую очередь съемки героев. На съемки природы, дополнительных планов, всяких вспомогательных объектов он чаще всего не ездит. Этим занимается режиссер и операторы. Но там, где надо снимать лю-

дей, которые что-то говорят перед камерой, редактору лучше присутствовать.

Естественно, что он обязан быть на интервью, в которых он сам задает вопросы. Но и в том случае, когда в кадре или за кадром с героем разговаривает ведущий, редактору есть чем заняться.

Выездные съемки героев — это начало производства любой документальной программы. «Сначала снимите все синхроны, — советовал мне мой шеф, опытный телевизионный волк, Л. Н. Николаев, художественный руководитель “Очевидного-невероятного”, “Под знаком Пи” и множества других просветительских программ, — а потом поймешь, о чем у тебя передача».

Начинать съемки большой программы лучше с ключевых фигур. Это избавляет вас от лишней работы, потому что дальнейшие ваши действия будут во многом зависеть от того, что именно скажут эти главные герои. Досъемки других участников и натуральных планов, подбор хроники, подбор фотографий — все это вы будете производить, исходя из содержания синхронов¹⁵.

Даже при очень внятно и четко прописанном сценарии реально снятый материал *никогда* полностью не соответствует запланированному. В этом и прелесть нашей работы, ее творческая сторона — ты выстраиваешь в голове какую-то схему, а потом видишь, как она подтверждается или рушится в ходе разговора. И с ходу придумываешь следующую.

Итак, предположим, что редактор успешно провел предынтервью, подготовил вместе с ведущим вопросы, и теперь готов к разговору с героем перед камерой. Здесь я хотела бы сосредоточиться на самом начале процесса — съемка начинается с приезда группы на место.

Существует расхожее мнение, что телевизионщики вечно везде опаздывают. Это во многом миф. На самом деле телевизионщики (в большинстве своем) очень точные и обязательные люди. Они связаны жесткими графиками подготовки программ, которые в принципе не рассчитаны на опоздания. Нельзя опаздывать на монтажи, потому что работа в аппаратных стоит денег. Нельзя опаздывать к началу студийной съемки, потому что вы подводите огромное количество людей и т.д. Точно так же, без опозданий, группы стараются приезжать на любую съемку.

¹⁵ Я называю здесь «синхронами» и сами интервью, и их куски, выбранные для монтажа, как это принято в кино и на телевидении.

Но для себя я выработала следующее правило: редактор по возможности едет на место съемки отдельно от группы. Если все прибывают вовремя — нет проблем, все встретится у нужной двери. Но если группа все-таки опаздывает (обычно по техническим причинам, из-за дорожных пробок, — у людей с техникой *может* возникнуть опоздание!), то вовремя приехавший редактор снимет напряжение, продержит героя в спокойном состоянии до начала работы, морально подготовит его к съемкам.

Если вы все-таки опаздываете — один или с группой — *звоните* герою немедленно, предупреждайте его об этом. И ему будет спокойнее (люди очень нервничают в ожидании съемочной группы!), и вы выйдете из стресса в нормальное рабочее состояние. Звоните по мобильному, нет мобильного — звоните из любой конторы по дороге, из поликлиники, детского сада, частной квартиры — откуда угодно. Потому что, если вы просто опоздаете, не предупредив, может произойти самое худшее: герой разозлится и откажет вам в съемке, справедливо упрекнув в наплевательском отношении к его, героя, времени. А предупрежденный — он уже в чем-то ваш сообщник, он уже помог вам, приняв ваше опоздание. Но, напоминая, это — крайний случай. Обычно редакторы не опаздывают.

Теперь несколько слов о времени. Люди, не очень знакомые с телевизионной практикой, почему-то думают, что дать интервью перед камерой — это очень быстрый процесс. Видимо, их сбивает с толку оперативность новостных репортажей. Я бы советовала редактору на предынтервью осторожно разъяснить герою, сколько часов *реально* займет все мероприятие, от приезда до отъезда группы. И получить подтверждение, что нужное время будет предоставлено. Осторожность объяснения нужна, чтобы у человека не возникло ощущения надвигающегося кошмара. Но, конечно, лучше, чтобы герой не планировал никаких других дел на день съемки. Самое ужасное для группы — это приехать и услышать: «У меня для вас полчаса, давайте работать!..»

А такое может быть. И зависимость здесь жесткая: *количество времени, отведенное героем на съемку, диктует способ съемки*. Поэтому редактор должен точно знать сам и соответственно ориентировать группу, в каком режиме согласен работать герой. Временные ограничения обычно устанавливают знаменитые люди, график которых расписан по минутам.

В таком случае заранее определяется точный круг вопросов, их необходимое и достаточное количество. Режиссер принимает ре-

шение о том, как будет стоять свет, минимизирует сложность построения кадра, упрощает и конкретизирует задачу. В идеале свет выставляют в отсутствие героя, чтобы начать реальный процесс съемки, как только он появится. Задача редактора — «держать» героя, пока группа выставляет кадр. Не поддавайтесь ни на какую истерику вашего подопечного. Вы должны быть твердо уверены в том, что вам обоим необходим хороший материал. И что вы его получите. Но, конечно, приходится с максимальной интенсивностью использовать душевные силы, дар убеждения, обаяние, напор — все, что угодно! — чтобы съемка состоялась в полном объеме.

Не надейтесь, что VIP-персона (VIP — Very Important Person — Очень Важный Человек) продлит интервью, проникшись серьезностью вашей задачи. По окончании отведенного времени он может вежливо, но твердо вас выпроводить. На Западе принят именно такой способ работы с телекамерами. И горе вам, если за это время вы не «взяли» нужного вам материала!..

У меня был случай, когда мы снимали такого VIP-человека, который дал нам *десять минут на все*. У него должна была начаться лекция на одном семинаре, и он обещал приехать туда на десять минут пораньше и ответить на наши вопросы. Мы приехали за час, но в аудитории, где мы предполагали снимать его, шли занятия... Наконец, комната освободилась, мы успели только подключить камеру и один прибор, как вошел герой. За ним валила толпа поклонников, которые тоже хотели с ним пообщаться до начала лекции. И дальше обязанности группы распределялись так: оператор снимал, режиссер задавал заранее подготовленные точные вопросы, а редактор, то есть я, держала дверь, которую грозили вышибить разъяренные слушатели семинара. Мы записали семь минут, после чего наше время кончилось, и нам пришлось выключить камеру и уйти.

Но — важен результат! Все семь минут вошли в программу. Материала нам хватило.

Получается, что я сама себе противоречу. Если можно снимать быстро, зачем снимать долго и усложнять себе и другим жизнь? Ответ не так однозначен. Конечно, можно быстро снять репортажный кусок. И вербально, то есть по содержанию слов, он может быть вполне достаточен. Но в документальных программах огромная роль отводится визуальному, зрелищному ряду, «картинке». Фон интервью должен быть выстроен, свет должен лепить наиболее выигрышный портрет героя. Если у вас в программе несколько персонажей, то планы их интервью обычно проникнуты некой единой стилистикой, которую, чтобы соблюсти, надо сначала выработать...

Люди, которые придают серьезное значение своему экранному имиджу, как правило, терпеливо ждут, пока режиссер построит кадр. Работая с самыми известными народными артистами, я ни разу не столкнулась с тем, чтобы хоть кто-нибудь из них стал торопить группу. Они доверяют режиссеру, понимая, что без грамотно выставленного света не сделать хорошего портрета.

И если ваш герой сильно раздражен возникшими проволочками, объясните ему, что все делается для его же пользы, профессионально, а вовсе не оттого, что «группа не умеет работать» (бывают и такие упреки). Занимайте человека разговорами, а лучше — расспрашивайте его о чем-либо, не имеющем отношения к предстоящей съемке. Это тоже редакторское искусство — «держать» героя, развлекать его, одновременно психологически готовя к съемке, как к делу решенному, сообщая по ходу какие-то мелкие нужные детали («если у вас вдруг заблестит лицо, не волнуйтесь: я увижу это по монитору и остановлю запись, чтобы гример все подправил»). Вы своим уверенным, но не напряженным поведением убеждаете героя в том, что съемка обязательно пройдет удачно.

Помогите герою с выбором гардероба. Для многих, особенно для женщин, это представляет огромную проблему. Не стесняйтесь, лезьте с ними в шкафы, прикидывайте, что лучше будет гармонировать с выставленным фоном. Если вы снимаете у героя дома, попросите его примерить два-три варианта одежды, проверьте их перед камерой и выберите лучший. В этом нет ничего неприличного. Мы снимали одного политика, у которого в кабинете в углу висело десятка полтора галстуков... Публичные люди, повторяю, относятся к своему телевизионному образу очень серьезно.

И не думайте, что одежда героя — это дело режиссера или, в крайнем случае, ассистента. Это прямая редакторская обязанность, потому что если с одеждой что-то не так, то материал может быть расценен как технический брак, а то и пойдет в корзину, независимо от того, какие гениальные вещи наговорили вам эти телевизионно неграмотно одетые люди.

Примеров подобных ошибок предостаточно.

- Герой надевает ярко-малиновый пиджак — и ни его, ни других в кадре не видно, доминирует только раздражающее малиновое пятно. Точно также поведут себя вещи желтого, оранжевого, красного и чисто-белого цвета.
- Герой приходит на съемку в пестром пиджаке в черно-белую клетку — и изображение этого пиджака «кипит», оно как

будто непрерывно шевелится. Так передает его экран, не рассчитанный, в отличие от человеческого глаза, на такую повышенную контрастность цвета.

- ♦ Героя предстоит снимать на хромокее (синем фоне, который потом при монтаже заменяется каким-то изображением, чтобы получился комбинированный кадр), а он надел синий галстук. Значит, на груди у него вместо галстука будут проступать фоновые планы.

У меня был случай трагикомический, когда на подобную съемку приехал один полковник в форме цвета хаки. И уж тут-то я была на сто процентов уверена, что ничего синего на нем не предвидится... Но ошиблась и была наказана — на монтаже мы увидели, что у полковника «навылет» просвечивает грудь: оказывается, одна из орденских планочек у него была синяя!..

- ♦ Героиня надевает на съемку свои лучшие драгоценности или бижутерию, а у вас по экрану гуляют прожектора, — это от ее украшений отражаются ваши осветительные приборы. Технические службы каналов браковали нам программы, в которых героини были с крупными серьгами-кольцами, в джинсах, расшитых стразами... Предупреждайте заранее, чтобы люди не надевали сверкающих вещей.

Пример профессионального решения этой проблемы показала мне актриса В. Малявина: она надела для съемки серебряный медальон, но, предвидя мои опасения, смазала его мыльным раствором. Мыло высохло, и серебристая поверхность стала матовой. Медальон давал светлое пятно, но не вспыхивал и не блестел при движении.

Если есть такая возможность, выезжайте на документальные съемки с гримером. На Западе такая практика обязательна, но и у нас это стало вполне возможным. Если нет гримера, и вы работаете практически один, учитесь сами простым приемам коррекции лица перед камерой. Берите с собой на съемки если не грим, но хотя бы тон и пудру. Основное, что мешает, это чернота под глазами и блестящие части лица: нос, лоб, лысина... Заметив какое-то ухудшение внешности героя, действуйте быстро и решительно, останавливайте съемку в первую же паузу. Конечно, не надо чересчур усердствовать, например, прерывать героя на полуслове, чтобы припудрить ему нос! Но и выставлять его в невыигрышном виде совсем ни к чему.

Если герой никуда не торопится, это еще не значит, что интервью с ним надо писать, пока не кончится пленка. Хорошо бы точно

понимать, какой, собственно говоря, материал вам нужен. И соответственно «взят» он или еще нет. Иногда смотришь кассету: человек говорит два часа подряд, а ты с ужасом чувствуешь, что все, что он сказал, пойдет в отвал, что это мусор... И реального материала пока нет.

Это типичная ошибка начинающих редакторов — они пишут все подряд. Они так боятся расстроить героя, сбить его, что дают ему «растекаться мыслию по древу», разглагольствовать на посторонние темы, то есть пускают разговор на самотек. Признаю — иногда это бывает необходимо, например, если вы хотите записать откровение героя по какому-нибудь отвлеченному поводу, и его настроение для вас важнее, чем содержание слов. Но лучше все-таки действовать четко нацеленными вопросами, влиять на ситуацию и добиваться конкретного ответа. На монтаже вам все равно понадобится относительно короткий внятный кусок.

Я советую заранее договариваться с героем о том, что вы можете его перебить, если он уйдет в сторону от темы вопроса. Обычно мы договариваемся о сигнале рукой: если герой отвлекается от основного рассказа, я поднимаю руку — как в школе. Таким образом я даю ему понять о происходящем, но не порчу синхрона своим голосом, не влезая в разговор на полупhrазе, которая вдруг потом понадобится, а она уже испорчена и вычистить ее невозможно... Люди волнуются перед камерой и, как правило, не возражают против такого внешнего контроля. Делайте героя своим собеседником — или скажите, что у вас очень мало пленки (Еще одна классическая невинная телевизионная ложь!).

Но я потому и рекомендую проверять на предынтервью, как человек реагирует на то, что его перебивают. Попадают такие герои, которые обижаются, когда вы его останавливаете, некоторые теряются, а некоторые просто игнорируют все ваши попытки взять ситуацию под контроль и продолжают говорить безостановочно.

Если вы обнаружили на предынтервью эту особенность речи героя, будьте особенно внимательны на съемке, руководите происхождением. Не пишите ненужные кассеты, не создавайте себе лишней работы. А если человек разозлится на то, что его перебили, так это иногда даже полезно. Люди берут себя в руки и начинают говорить по делу. Пусть это опять звучит несколько цинично, но таким образом можно получить очень эмоциональные результаты.

Повторяю: мы все — и создатели программы, и герой — играем в некую игру, правила которой подразумеваются. Мы создаем экранный образ, не тождественный образу реальному. Герой в душе это знает и хочет выглядеть хорошо. Экран передает очень тонкие

нюансы человеческого поведения, но он даже не зеркало, он — другое отражение. Человек, эмоционально спокойный, на экране может выглядеть флегматичным и туповатым, а слишком нервный, эмоциональный — агрессивным, хотя в жизни они таковыми не являются. Задача редактора — помочь герою создать наиболее выигрышный экранный образ.

Бывают случаи (их очень мало, но они все-таки бывают!), когда на выездной съемке материал записывается в браке. Это может произойти по самым разным причинам, чаще всего по техническим, но нас с вами меньше всего должно волновать происхождение чрезвычайной ситуации. Вопрос в другом: как из этой ситуации выйти и как сделать это достойно?

Прежде всего постарайтесь побороть панику и по возможности здраво оцените обстановку. Если есть надежда, что интервью испорчено не полностью, попросите оператора проверить, насколько фатален брак, затронул ли он те несколько ключевых фраз, которые вам могут понадобиться.

Если интервью «запорото» безнадежно, не делитесь немедленно своим горем ни с группой, ни с героем. Сначала, повторяю, оцените ситуацию.

В случае, когда брак обнаружен сразу же на месте съемки, попробуйте все переснять. Это неприятно, но технически возможно. Делайте это спокойно. Не ругайте оператора, если брак по видео, или звукооператора, если брак по звуку. Вряд ли они сознательно старались испортить вашу общую работу. Наоборот, поддержите их. Им и так достанется от режиссера. Ищите способ решить проблему, а не найти виновного.

У меня был случай, когда в браке по звуку оказалось одно из двух основных интервью документальной программы. Можно было считать, что пропали оба интервью, потому что второе без первого не имело смысла, они записывались для параллельного монтажа. Человека, которого так неудачно записали, перед этим долго уговаривали сниматься, он не хотел. Разговор шел тяжело, но нам удалось получить от него несколько откровений. Ведущая была буквально выпотрошена этой беседой и неподдельно счастлива, когда она закончилась...

И вдруг — обнаруживается брак по звуку всей записи. Камеры оказались неправильно скоммутированы с пультом звукооператора, и беседа с героем записалась не на радиопетлю, а просто на камерный микрофон, на «пушку» — вместе со скрипом стула, кошачьим мяуканьем и другими квартирными шумами. Вычистить голос не представлялось возможным.

Режиссер потребовал перезаписи. Но как перезаписать такую напряженную беседу, повороты которой повторить невозможно?.. Ведущая, узнав о случившемся, разрыдалась — по-настоящему. У нее просто сдали нервы. Я, как редактор, понимала, что мы не можем уехать отсюда без записи этого разговора, нам просто не из чего будет монтировать программу. И я обратилась к герою — к тому самому молодому человеку, который так мучительно отвечал на наши вопросы и теперь тоже мечтал лишь об одном: чтобы мы скорее уехали. Я сказала ему примерно так: «Дорогой мой! Произошла вот такая неприятность — техника отказала, звук не записался. Насчет тебя я спокойна, ты, конечно, все переговоришь, тем более, что текст там в нескольких местах был не очень удачный. Но что *нам* делать с ведущей? У нее истерика...»

Я намеренно сказала «нам», вовлекая его в соучастники. Он, конечно, обомлел, услышав, что записи мучительной двухчасовой беседы не существует, но быстро взял себя в руки и, как я и надеялась, начал инициативно действовать. Вывел ведущую на лестничную клетку (мы снимали у него дома), начал ее уговаривать и объяснять преимущества повторной съемки. Ведущая посмотрела на меня квадратными глазами, я из-за спины героя молча показала ей кулак — и мы снова приступили к работе. Честно говоря, второе интервью мне понравилось больше — может быть, потому, что первое у меня от шока просто стерлось из памяти, как оно стерлось и с кассеты.

Надо сказать, что группа в таких форс-мажорных обстоятельствах обычно ведет себя на редкость сплоченно и по-товарищески. Но люди должны понимать, что под угрозой *общий труд*. Пока заново ставили уже разобранный свет, я успела сбегать к ждавшим нас водителям и предупредить их о задержке. И они встретили нас после перезаписи как героев — даже прикупили что-то из еды для поднятия настроения.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору крайне желательно:

- приезжать на выездную съемку точно в назначенное время, независимо от приезда группы;
- уметь «держать» героя, поддерживать в нем рабочий настрой, пока группа готовится к съемке;
- быть готовым помочь герою в выборе костюма для съемки
- заранее договориться с героем о способах «обратной связи» во время интервью;
- при форс-мажорных обстоятельствах быть готовым, не впадая в панику, переснять бракованный материал заново.

Съемки ток-шоу

Съемки ток-шоу — это увлекательнейшее дело, независимо от того, идет программа в прямом эфире или в монтаже. Мне довелось иметь дело с монтажными ток-шоу, и поэтому я буду больше делать акцент на этом варианте формата. Но снимали мы в режиме «on line», то есть без дублей, без повторов, и поэтому какие-то наработки могут быть полезны и для людей, работающих с программами прямого эфира.

Удачные ток-шоу всегда имеют свою атмосферу. В них присутствует дух театральности — ведь ведущий работает с героями перед аудиторией, непосредственно на публику. И в то же время это абсолютно телевизионное зрелище, потому что публика в студии — тоже герой, только коллективный. И за ним, как и за остальными участниками шоу, наблюдает главный зритель, массовая аудитория. Чем активнее вовлечены в действие люди в студии, тем сильнее ощущают свою вовлеченность и зрители внешние, сидящие дома у телевизоров.

Я помню, как на пике успеха «Старой квартиры» один мой коллега рассказал мне, как смотрит программу его мама (напомню, программа была построена на воспоминаниях людей о жизни нашей страны в разные годы, начиная с 1947-го): «Она достает чистый носовой платок, наливает рюмку водки, включает телевизор и закрывает дверь. Проходит час, дверь открывается, рюмка пустая, мама в слезах, платок мокрый, программа кончилась!..»

Конечно, не каждому ток-шоу уготовано такое сильное сопереживание зрителей. Но в какой-то форме оно обязательно должно присутствовать. На этом эффекте и построен весь формат: зритель у телевизора воспринимает зрителя в студии как своего представителя на месте события, он присоединяется к публичной групповой реакции. Но чтобы это произошло, действие в студии должно иметь очень сильный эмоциональный накал, который надо грамотно регулировать, потому что страсти не могут гореть постоянно, они вспыхивают и гаснут, и надо вовремя и точно подбрасывать топливо в этот костер.

Особенность работы на ток-шоу — это то, что их чаще всего снимают «пакетами». Один режиссер похвастался мне как-то, что он за три дня снял порядка тридцати (!) выпусков ток-шоу, правда, очень простенького и шедшего на каком-то Богом забытом канале. Это, конечно, абсолютный конвейер, и все, что я буду

рассказывать ниже, к нему отношения почти не имеет. «Почти» — потому что и в таких поточных работах есть свой элемент творчества, импровизации и непредсказуемости, которые так характерны для ток-шоу. Съемка «пакетами» сама по себе — это полноправный и очень мощный элемент телевизионной технологии, и хорошему редактору надо уметь им пользоваться.

Суть пакетной съемки в том, чтобы создать некий интенсивный, но ритмичный рабочий режим, и снимать несколько программ в одной студийной декорации, опираясь на модульные сценарии и внося в них необходимые индивидуальные изменения. Чем больше пакет, тем выгоднее производящей компании и тем труднее группе. Но технологически для монтажных программ эта форма очень удачная — она экономит много времени и дает возможность сосредоточить усилия после съемки на таком же «пакетном» подборе хроники и другой дополнительной информации.

Пакетные съемки в первую очередь более физически напряженные по сравнению с обычными. Если продолжать сравнение со спортсменами, то это бег уже не на 100 метров, а, скорее, на 400 или 800. Силы надо распределять грамотно, но их нельзя слишком экономить — дистанция относительно короткая. Вас должно хватить и на первую съемку, и на третью, и на шестую. «Пакетами» снимаются программы типа «Жди меня», на них редакторский корпус ежемесячно живет одну неделю в режиме сильнейшего стресса. «Пакетами» снимали мы и «Старую квартиру», это был вообще один из первых опытов такой интенсификации телепроизводства в России.

Задача редактора при «пакетной» съемке — следить за тем, чтобы программы получались равно интересными, то есть оптимально распределять материал между программами. Шедевры при такой технологии возникают редко, но зато общий высокий уровень программы можно поддерживать долго.

На каждой отдельной съемке ток-шоу работа редактора складывается из двух составляющих:

- ♦ работа с ведущим;
- ♦ работа с героями.

Мы уже говорили о технике работы с ведущим по системе «подсказки в ухо», но такой системы на программе может и не быть. Опытный ведущий работает в эфире один, на ходу импровизируя тексты и используя «домашние заготовки». Задача редактора при таком способе ведения ток-шоу — снабдить ведущего необходимой информацией в концентрированном виде.

Обычно это происходит накануне съемки: ведущий и редактор садятся вдвоем и проговаривают все возможные повороты будущего ток-шоу. Редактор старается максимально систематизировать имеющуюся у него информацию, выявить тенденции, прогнозы, причинно-следственные связи, снабдить ведущего надежной содержательной канвой по теме данного ток-шоу. Это очень интересный процесс — то, как ведущий перед съемкой вживается в информацию, поглощает ее в огромных количествах, интенсивно интеллектуально обрабатывает все поступающие к нему данные — чтобы быть готовым к любому повороту беседы в студии.

Редактор и ведущий на съемках — это две дружественные единицы, но главная нагрузка *всегда* падает на ведущего, а редактор его только страхует. И здесь опять же не должен стоять вопрос о приоритетах любых творческих находок: все находки озвучиваются голосом ведущего, и в глазах зрителей он — автор программы. Так устроено телевизионное шоу, и ведущий — это тот король, которого играет свита (телевизионная группа). Не спорьте с ведущим перед съемкой, не нервничайте его, он и так взвинчен. Старайтесь понять, что его беспокоит, и снабдить необходимой информацией.

С покойным Г. Гурвичем, еще раз повторяю, уникальным по своей душевной тонкости и культуре ведущим, мы так работали перед каждой съемкой «Старой квартиры». Я старалась за час-полтора проговорить с ним все сложные места программы, не упуская ее «подводные камни». Рассказывала об особенностях биографий и характеров героев, которые я выяснила на предыдущем интервью, предлагала возможные ходы и повороты сюжетов. И огромной радостью было видеть, как мастерски он этот материал использовал, как из разрозненных данных возникал *образ* программы.

И, конечно, Гурвич сам готовил репризы, ремарки, о которых мы не знали. Это было замечательно — вдруг в знакомой ткани программы услышать новую мысль, поворот, знаковую точку. И уловить в ней весь тот огромный объем подготовительной редакторской работы, которая получила красивое завершение. Я помню, как в конце эпизода про смерть и похороны Сталина Гурвич вдруг, после паузы, произнес фразу из Ветхого Завета: «Все прощается, пролившему невинную кровь не прощается никогда...» И подвел этим итог всего эпизода, всех тех мыслей, которые высказывали — и не высказывали люди в зале и на сцене. Он расставил акценты, духовно поднял людей — и повел шоу дальше, к куску житейскому и смешному. А я ощутила редакторскую гордость в этот момент за то, что нам удалось так просто, красиво и высоко завершить сложный эпизод...

Я видела неоднократно, как работает перед съемкой с редакторами В. В. Познер, как он в считанные часы превращается в эксперта

по теме ток-шоу. И меня всегда поражало, каких доскональных подробностей он требует, как внимательно он слушает и какое фантастическое количество информации он вбирает в себя. Познер не оставляет себе никаких лазеек, он проверяет все возможные повороты, требует эксклюзива, курьезов, парадоксов.

Да, через два дня он будет готовиться к новой программе. Да, он завтра же выкинет из головы и забудет львиную долю того, что он так досконально запоминает сегодня (так уж устроена наша профессиональная память!). Но сухим остатком его филигранной работы с редактором будет *понимание проблемы*, и оно обязательно пригодится ему в какой-то другой программе. Именно в этом кропотливом труде и самопринуждении залог той свободы, с которой Познер ведет диалог в студии. И в этой свободе есть большая доля редакторских заслуг.

Если работа с ведущим требует от редактора владения материалом, то работа с героями во многом — работа организационная, хотя от этого и не менее важная.

Первое, что требуется от редакторов на съемках ток-шоу — это *доставка героев* в студию. Будем считать, что мы уже провели все предыдущие интервью, с кем можно встретились, с другими созвонились, что мы подготовили и раздали модульный сценарий и даже отработали репетиции и тракты, то есть мы точно знаем, кто и в какой момент у нас должен быть.

Здесь-то и открывается поле для катастроф. Мое заклинание — не совет, а заклинание! — ни на минуту не уберите руки с пульса героя, то есть не успокаивайтесь, пока он не окажется в зале. Звоните, проверяйте, сообщайте какие-то маловажные подробности, *ведите* его до момента собственно съемки. Потому что в любое мгновение он может изменить свои планы и исчезнуть. И не потому, что он беспринципный злодей, — просто телевизионные съемки сознанием большинства людей не воспринимаются как высший приоритет, у них оказываются дела и поважнее. И если вы договорились о съемке за неделю и не звоните, герой вполне резонно может считать себя свободным или просто забыть об обещании.

За день-два до съемки побеспокойтесь о транспорте для доставки героев, уточните адреса, проследите, как составлены маршруты, кого будут забирать первым, кого — последним. Сверяйте график привоза людей с графиком съемки, немедленно учитывайте все возникающие изменения.

На всякий случай предупредите героев о возможных накладках. Пусть они опять же будут вашими единомышленниками, со-творцами, вместо того, чтобы нервничать по поводу любой неувязки.

И главное — не нервничайте сами. Будьте в тонусе и одновременно — в готовности к экспромту, к непредвиденному повороту событий, к дополнительному усилию. Потому что ЧП происходят на каждой съемке. Это скорее норма, чем исключение.

У меня был на одной программе совершенно дикий случай. Готовился выстроенный и отрепетированный эпизод. Мы реконструировали в студии старую мужскую парикмахерскую, в которой брили опасной бритвой. Нашли заслуженного мастера-пенсионера, у которого дома сохранились и инструменты, и весь припас, добыли антикварное парикмахерское кресло... Сесть в него должен был пожилой ветеран войны, который когда-то, в сороковые годы, брился именно так. А чтобы зрителям было интереснее, одновременно с ним один из наших людей должен был бриться электрической бритвой — и обязательно проиграть старичку-парикмахеру.

Минут за пять до съемки, обходя зал, где уже сидели и зрители, и герои ток-шоу, я уловила краем глаза какую-то странность. Я даже не поняла сначала, в чем дело, а поняв, похолодела: ветеран, клиент нашей парикмахерской, сидел чисто выбритый. То есть еще вчера на репетиции у него была трехдневная щетина, а сегодня дед пришел при полном параде. На мой сдавленный вопрос, зачем он это сделал, он смущенно ответил, что жена не разрешила ему в таком «страшном виде» сниматься на телевидении.

Надо было срочно что-то делать. Эпизод отодвинули, а одна из редакторов побежала на улицу ловить добровольца. Через пятнадцать минут она привела человека со щетиной, оказавшегося уличным художником, и успела даже сдать его мольберт под временную охрану милиционера. Чего ей это стоило — не опишешь в словах. Мы все-таки перестраховались (и зря, зря!) — посадили нашего человека к парикмахеру, а художнику дали электрическую бритву. Но забыли его предупредить о том, что он должен проиграть. Эпизод пошел, и очень скоро мы поняли, что зал смотрит на что-то, чего не видно в наших мониторах. Оказалось, что художник побрился почти мгновенно, делая при этом жуткие гримасы, выпячивая щеки языком, короче, отыграл! А старик-парикмахер еще только начал точить бритву... Но камеры ничего этого не взяли. Так весь кусок и пропал, несмотря на редакторское геройство. До сих пор жалко.

Но это курьез, а есть множество историй и посерьезнее — когда герои в последний момент отказываются от участия в съемках. Кстати, не все они оказываются фатальными — иногда отсутствие одного героя оборачивается дополнительным временем для другого, и вместо проходного эпизода у человека получается бенефис. В таких случаях я всегда говорю себе: не катастрофа, все живы, и слава Богу. Но все-таки каждый срыв запланированной кандидатуры — стресс

для редактора. Чтобы избежать его или по возможности смягчить, надо как можно плотнее контактировать с героем, быть в курсе его планов, перемещений, возможных отказов. И если герой предупреждает вас о том, что при каких-то условиях он на съемку не попадает, не отмахивайтесь от этого, не прячьте голову в песок, ищите замену.

Что делать, если герой срывает съемку без предупреждения? Главное — *не впадайте в панику*. Все возможно, вплоть до отмены эфира. Да, такой прокол может стоить вам репутации, а может, и работы, но и то, и другое не смертельно. Смиритесь с тем, что ситуация изменилась, и действуйте, исходя из новых условий. Сообщайте об изменениях режиссеру и группе твердо, без рыданий и мольбы о снисхождении. На вас и так повесят всех собак — после съемки. Предлагайте, что делать, как закрыть дыру. На телевидении все меняется очень быстро, и эта неприятность может обернуться успехом просто потому, что новый эпизод разовьется по-другому. Помните: все, что вы делаете — это игра, у которой есть правила, но нет жесткой обусловленности. Можно так, а можно — эдак. И экспромт иногда выручает, и случайность, и удача.

Я помню, как на одной из съемок «Старой квартиры» на эпизод о деле «врачей-отравителей» 1953 года не пришел герой, сын одного из пострадавших по этому делу профессоров, человек сильный, яркий и эмоциональный. На него делалась основная ставка, но он опоздал, не приехал. А вторым человеком на этот эпизод была приглашена женщина, детский врач, очень спокойная и симпатичная, но совсем не публичный человек. Хотя ее отец умер за два года до «дела врачей», его заодно включили в список обвиняемых, и вся семья попала под репрессии...

У нас не было выбора, мы пригласили ее на сцену. Ничего особенного она не рассказала, кроме того, как все они ждали ареста, а у нее был двухлетний сын. И старая нянька ее, малограмотная деревенская старуха, сказала ей: «Не бойся, садись спокойно. Я буду каждое утро приезжать, и, когда это случится, мальчика возьму к себе». И она приезжала каждый день несколько месяцев, с первым трамваем...

Там были еще какие-то житейские подробности, я их забыла, но я помню, как мы вместе с залом переживали вот эту многомесячную муку, ставшую рутинной, с которой боролись, как могли, простые, милые люди. Получился такой сильный и драматичный эпизод, что, когда запланированный главный герой все-таки прибыл в студию, мы не стали ничего доснимать. То, что планировалось, было пафосно, а то, что мы получили, было искренне. И на пользу программе.

Иногда герой вдруг отказывается от съемок по причине настолько банальной, что редактору она и в голову не приходит. Наше

время очень контрастно, и люди живут по-разному. И тот, кто когда-то был в зените славы, сейчас может оказаться очень бедным человеком, которому просто *нечего одеть* на съемку. У меня таких случаев было два. В одном героине помогли друзья, и даже отвезли ее в парикмахерский салон. А во втором случае героиню одевали редакторы, в свои вещи — юбку, жакет — как могли.

Вывод отсюда простой: будьте сами проще и человечнее. Постарайтесь понять истинные мотивы поступков людей, с которыми вам приходится работать. Не стесняйтесь житейских вопросов, принимайте человека целиком как своего, несмотря на то, что жизнь сводит вас с ним на один-два дня. Позаботьтесь, чтобы люди могли выйти в туалет, чтобы у них была вода, чтобы они могли перекусить, если съемка затягивается.

И точно так же, как редактор отвечает за доставку людей в студию, он *отвечает и за отправку их домой*. Это простое правило на телевидении почему-то не в ходу. Как только героя отсняли, группа теряет к нему интерес. Это и понятно — сразу же наваливаются дела поважнее, они становятся приоритетными. Но хороший телевизионный тон — доиграть с героем вместе до конца, позаботиться о машине, отвозящей его назад так же, как и о машине для привоза.

Если людей много, то надо опять сформировать группы по удобству маршрута и проследить, чтобы все уехали, особенно — пожилые и скромные люди, которые постесняются о себе напомнить. Кстати, хорошие редакторы звонят героям и после съемок, спрашивают об их здоровье, держат их в курсе того, как идет работа.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионный редактор ток-шоу должен:

- ♦ уметь рассчитывать свои силы и готовить материал для работы в режиме съемок «пакетами»;
- ♦ снабдить ведущего всей необходимой информацией по теме конкретной программы;
- ♦ быть готовым в любой момент подсказать ведущему нужные данные;
- ♦ доставить героев на место съемки;
- ♦ не паниковать, а искать конструктивные решения, если герой не приезжает;
- ♦ быть готовым помочь героям в ходе съемки с решением житейских проблем;
- ♦ обеспечить отправку героев домой.

Съемки стенд-апов ведущего

Стенд-апы ведущего — это авторские комментарии в кадре, в написании которых требуется участие редактора.

Мы сейчас не говорим о стенд-апах корреспондентов в новостных программах, нас интересуют стенд-апы как художественный прием в программах документальных, публицистических.

В программах такого рода стенд-апы ведущего играют не меньшую роль, чем синхроны героев, хроника или натурные планы. Они обычно берут на себя смысловую нагрузку, которую трудно или невозможно передать другими средствами. Ведущий появляется в кадре и лично сообщает зрителю какую-то информацию. Это момент доверительного общения ведущего со зрителем, момент их общности.

Авторский стенд-ап как прием наиболее убедительно и выигрышно смотрится в программах Леонида Парфенова. Он блестяще отработал свой стиль появления в кадре, чаще всего на том месте, о котором идет разговор, с аксессуарами, относящимися к предмету повествования, какими-то вещами, в соответствующей одежде... А главное — он научил этому целое поколение молодых журналистов, которые всеми силами стараются перещеголять учителя своими затеями.

Хорошие стенд-апы запоминаются, потому что они обычно представляют собой творческие находки. И хотя, глядя на экран, невозможно бывает сказать, кому принадлежала идея стенд-апа — ведущему или группе, — я бы советовала редактору каждый раз примерять эту находку как свою и пробовать ее в своей программе.

Я помню западную научно-популярную программу про теорию относительности, в которой формула Эйнштейна была нарисована на асфальте, а ведущий катался вокруг нее на велосипеде и рассказывал о том, как ученый сделал свое открытие. И хотя впрямую велосипед к делу никакого отношения не имел, я заворожено слушала все, что мне вещал крутивший педали ведущий, пожилой седовласый знаменитый артист, я просто не могла не наблюдать за процессом: упадет — не упадет он, выписывая очередную «восьмерку»?.. Если бы он просто рассказывал о том же в кадре или за кадром, я бы гарантированно слушала с меньшей концентрацией внимания.

Еще один великолепный стенд-ап я видела в английском фильме Би-би-си про то, как британские спецслужбы нашли и застрелили нескольких ирландских террористов, причастных к взрыву молодежного кафе (этот фильм, он назывался «Death On The Rocks» («Смерть на скалах»), был сделан в начале 90-х годов и вызвал запрет на показ и бурную полемику в британском парламенте, потому что смысл его был в том, что нельзя убивать даже террористов без суда и следствия.

Я думаю, что сегодня его было бы особенно интересно посмотреть. К чести Би-би-си, фильм все-таки был показан, правда, с оговорками и в ночное время).

Но нам важен стенд-ап: ведущий рисовал мелом в телефонной будке фигуру убитого бандита, доказывая, что тот получил пулю в спину. Это простое действие в кадре, сопровождающееся короткими фразами, производило совершенно леденящее впечатление. Мы как будто видели саму сцену расстрела, и то, как человек падает лицом на телефонный диск... Фигуру второго убитого террориста ведущий рисовал мелом на асфальте — так делают криминалисты, обводя положение мертвого тела. Комментарий при этом вбивался в мозг как гвоздями. Зритель смотрел и слушал ведущего, не отрываясь.

Если вам приходится писать стенд-ап для ведущего, то старайтесь при этом мысленно произносить слова голосом именно этого человека. Текст стенд-апа должен звучать органично и быть при этом максимально информационно насыщенным. В стенд-апе значимо каждое слово. Желательно делать его:

- ♦ максимально коротким,
- ♦ легко произносимым,
- ♦ проводящим *одну*, главную мысль

Почему? Потому что стенд-апы — это вовсе не импровизация, а выстроенное телевизионное действие. И короткий стенд-ап легче запомнить и произносить на протяжении нескольких дублей. В нем только мешают цветистые прилагательные, длинные сравнения и прочие литературные украшения.

Лучше потратить время на проработку действия в кадре — отработать *именно это* место съемки, *именно этот жест*, *именно эту* траекторию движения...

Если вы пишете стенд-апы для съемок на улице, помните, что там ходят машины, шумят фонтаны, бегают дети и в огромном количестве вездесную прохожие и праздные любопытные. Задача редактора на таких съемках — не только внимательно слушать, как ведущий произносит свой текст, но и обеспечивать возможность самой съемки. Конечно, мне могут возразить, что это «не барское дело», что для этого есть администраторы и ассистенты, но на практике весь этот нелегкий труд достается редактору. Потому что оператор снимает, режиссер следит за происходящим в кадре по монитору (без монитора на стенд-ап ездить не продуктивно!), звукооператор пишет звук, ведущий произносит слова, а редактор — временно свободен. Он-то и останавливает машины и трамваи, он уговари-

вает граждан, гуляющих по пешеходной зоне города в час пик, сделать небольшой крюк и обойти съемочную площадку, он гоняет настырных детей, животных и птиц. Больше это делать некому.

Зато потом вы наслаждаетесь прекрасным материалом, наполненным живыми интершумами, с ярким, эмоциональным текстом в кадре. При тонировке студии эта яркость эффекта присутствия теряется.

У нас был случай, когда стенд-ап записали с браком по звуку (не отпустили в командировку звукооператора, сэкономили), и голос ведущей перекрывался задуваниями ветра. Мы переозвучивали этот кусок в студии несколько раз, но так и не смогли добиться той интонации и доверительности, которая была у ведущей непосредственно на съемке.

Я неоднократно сталкивалась с тем, что ведущие пишут стенд-апы просто на красивом фоне, никак не связанном с содержанием программы. Чаще всего это происходило не из-за лени или недостатка творческого воображения, а из-за работы в цейтноте, когда записать нужно, а отъехать от студии — нельзя. И несколько человек говорили в кадре в разных программах у одного и того же дерева или автомобиля...

Стенд-ап, записанный и отыгранный в нужном месте, — это очень мощное средство воздействия на аудиторию, и, кроме того, крайне дешевый способ реконструкции события. Вы обращаетесь к воображению зрителя, вы предлагаете ему *представить себе*, как все происходило. Вы вовлекаете его в игру: «Вот здесь, где лежит этот камень, стоял человек под дулом пистолета. Он ел вишни и сплевывал косточки — вот сюда, в придорожную пыль...»

И все — вы рассказали целый исторический кусок, для которого вам не понадобятся ни хроника, ни фрагменты из фильмов. Теперь, если даже вы покажете подлинный портрет погибшего поэта, зритель, только что переживший всю трагедию вместе с ведущим, скажет: «Не похож! А вот наш был — похож...»

Редактор должен понимать, зачем ему нужен тот или иной стенд-ап. Потому что включенный в программу один раз, он становится ее структурным элементом и должен быть повторен еще. Обычно стенд-апы ставятся в начале, в конце и один или несколько раз в середине — в зависимости от продолжительности программы. Чересчур часто стенд-апы использовать не стоит — это достаточно сложный прием, он легко обесценивается. Стенд-апы надо готовить не только по тексту, но и монтажно, так, чтобы они были ударными кусками, завязками или кульминациями эпизодов.

Я помню, мы писали стенд-ап ведущей для одной документальной программы. И речь в нем шла о том, что у героини этой передачи с очень драматичной судьбой был странный гороскоп — на стыке знаков Зодиака. Ей по-разному его истолковывали, и всегда — к несчастью. Для произнесения этого текста мы выбрали площадку с видом на Москву (героиня была коренная москвичка) и писали стенд-ап в ветреный ноябрьский день. Фоном за перилами площадки были крыши и над ними — низкие лиловые тучи. Радиопетля барахлила, мы делали несколько дублей, и ведущая очень замерзла. Но она заставляла себя снова и снова произносить слова, проходила под ветром вдоль площадки... На монтаже этот кадр выглядел почти мистическим: в нем чувствовался этот холод, дрожь в голосе и какой-то надлом, покорность перед судьбой. Этот кусок стал потом камертоном всей программы, мы монтировали, отталкиваясь от него.

Если ведущему не нравится или неудобен текст стенд-апа, если текст «не ложится», будьте готовы переделать его на ходу, прямо на съемке. Не отстаивайте свои находки — они были сделаны за столом, а здесь, на натуре, текст может зазвучать по-иному. Берите с собой на съемку блокнот и пишущее средство, зимой — лучше карандаши: паста на морозе застывает. А вам надо будет разборчиво и быстро написать ведущему новый текст.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору желательно:

- ♦ уметь сочинять тексты стенд-апов ведущего;
- ♦ находить для их записи информационно и эмоционально значимые точки съемки;
- ♦ быть готовым исправить или переделать тексты непосредственно по ходу съемок.

Съемки реалити-шоу

Редактор на съемках реалити-шоу — это почти сказочный персонаж. Его задача: «пойти туда — не знаю куда, найти то — не знаю что». Ему неизвестно, что будет происходить в кадре, но он должен мгновенно узнать этот важный момент, не пропустить его, чтобы потом зафиксировать в монтаже.

Ведь что такое «реалити-шоу»? Это подсмотренная реальная жизнь. Вернее, такой она кажется зрителю. А для создателей шоу реальная жизнь виртуальна, она творится в кадре по воле группы, и она имеет свои границы, свои драматичные повороты, пики и спады.

К съемкам реалити-шоу обычно подключается очень большая творческо-производственная группа, поэтому профессиональные обязанности там более четко разделены между участниками, и каждому достается свой сектор работы. Так, при подготовке шоу, в котором мне довелось участвовать, я, будучи редактором, не занималась отбором участников шоу. Но по опыту других программ я знаю, что редакторы участвуют в отборе персонажей, который заканчивается составлением обязательного *досье* на каждого будущего героя.

В досье обычно входят следующие подробности:

- ♦ возраст и место рождения героя;
- ♦ профессия, род занятий;
- ♦ увлечения, хобби;
- ♦ полезные навыки и умения;
- ♦ психологические особенности (повышенная эмоциональность, склонность к конфликтам или, наоборот, сдержанность, выдержка);
- ♦ предполагаемая роль в команде (лидер, ведомый, подстрекатель...);
- ♦ опасения и страхи (что герою кажется наиболее неприятным в предстоящих испытаниях);
- ♦ ожидаемые значимые события в период съемок (дни рождения близких героя, семейные торжества, важные даты и т.д.);
- ♦ наметившееся сближение героя с другими участниками игры или их неприятие;
- ♦ любимые вещи, которые герой хочет взять с собой (фотография, талисман, игрушка);
- ♦ любимая и нелюбимая еда и напитки;
- ♦ любимая книга;
- ♦ любимая музыка;
- ♦ близкие люди, по которым герой будет скучать;
- ♦ подарок, который герою больше всего хотелось бы получить.

Это неполный и очень простой перечень данных, самых необходимых для того, чтобы иметь первое представление о герое. По ходу шоу список усложняется, что-то добавляется, что-то оказывается неважным, но у редактора есть отправные точки для построения характера. Ведь он, в отличие от корреспондентов, операторов и режиссеров, общается с участниками реалити-шоу только виртуально, то есть видит их на экране, и досье помогает ему точнее и с большим основанием строить телевизионные образы героев программы.

Поскольку реалити-шоу как формат только начал прокладывать себе дорогу на отечественном телевидении, каждый канал (во всяком случае поначалу) держал свои постановки в глубокой тайне. И редакторам приходилось вести подготовку программ на свой страх и риск, не представляя себе, как *технически* делаются такие передачи. В частности, чем реалити-шоу отличается от обычного теленаблюдения?

...Я задавала себе этот вопрос всю бесконечную ночь полета на архипелаг Бокас дель Торре, добираясь в Панаму вместе со съемочной группой реалити-шоу «Последний герой — 1» (ОРТ). Мы летели на Запад, та ночь парения над половиной мира длилась больше 20 часов, и, пожалуй, это было единственное свободное время во всей двухмесячной экспедиции. Мы, конечно, догадывались в Москве, что редакторам нужно будет отсматривать огромный видеоматериал, но в то, что объем его окажется настолько гигантским и потребует от редакторов работы и днем, и ночью, нам не верилось. А между тем, все оказалось именно так.

Почему я пишу об этом в главе, посвященной съемкам? Потому что я впервые столкнулась с тем, что самой сложной для меня оказалась не творческая, а *техническая* подготовка к съемкам, в частности, маркировка кассет.

Каждая серия реалити-шоу «Последний герой» представляла собой синтетический формат, включавший в себя собственно «реалити», то есть подсмотренную жизнь героев на необитаемых островах, «конкурсы» — различного рода игры и соревнования, которые сильно взбадривали энергетику программы, и финальный Совет племени, представлявший собой, если убрать экзотический антураж, обычное ток-шоу. С конкурсами и советами все было относительно просто — их снимали многокамерно, но все камеры были синхронизированы по времени, и мы получали одинаковый материал, снятый с разных точек.

Иначе дело обстояло с «реалити». На каждом острове предполагалось использовать двух операторов, которые должны были ходить следом за участниками и снимать летопись их островной жизни, то есть каждая камера представляла свою версию происходящего на острове. Но мало этого! В особо важные моменты камеры работали вместе, снимая одно и то же событие с разных точек или разной крупностью. При этом тайм-коды камер были несинхронны — у каждой камеры свой.

Первая задача, которая встала перед нами — как маркировать грядущее море видеокассет, чтобы на них можно было легко найти нужный эпизод? На программе работал очень квалифициро-

ванный и оптимистичный ассистент режиссера. Он сказал мне, что проблемы нет: он пронумерует все «Бетакамы» и будет ежедневно записывать в специальный журнал, сколько кассет и под какими номерами он выдал каждому оператору.

Я представила себе эту картину. Предположим, одному из операторов выданы полтора десятка кассет для съемок «реалити», и в их числе — кассета под номером, скажем, «215». А он ее не использовал, действие развивалось вяло, и ему хватило десяти «Бетакамов». Зато назавтра на эту чистую кассету № 215 он записал заседание Совета племен, стоя за камерой № 4. Или конкурс, крупные планы, камера № 7. Операторы возвращаются в темноте, промокшие, кассеты распиханы по огромным водонепроницаемым чемоданам-ящикам... Какую съемку мы найдем по ничего не говорящему порядковому номеру «215»?

Правильно, что я не поверила ассистенту, хотя человек он был очень хороший. И обратилась за помощью к аргентинской телевизионной группе, уже отснявшей свою версию программы на тех же островах и консультировавшей нас по техническим вопросам. Разговор шел на ломаном испанском, на английском, — это, кстати, о пользе знания редактором хотя бы одного иностранного языка! И в конце концов аргентинцы рассказали в подробностях, как они маркировали кассеты.

В конечном итоге номер кассеты (после адаптации к условиям российского шоу) выглядел у меня примерно так:

RT 03 07 02 05.

Расшифровывалась эта абракадабра довольно просто. **R** — означала «реалити», то есть реальную жизнь на островах (так же, как первая буква **K** означала «конкурс, соревнование», а большая **C** — «Совет», *council* по-английски). Следующая буква **T** или **L** соответствовала названию племени (по-испански «Tortugas» или «Lagartos», а по-русски «Черепахи» или «Ящерицы»). В начале игры у нас в ходу были больше испанские имена племен).

Дальше шел номер телевизионной серии (**03**), в которую должна была войти эта съемка, порядковый номер съемочного дня (**07**), номер камеры (**02**), и порядковый номер отснятой этой камерой в этот день кассеты (**05**).

Значит, вышеприведенный номер **RT 03 07 02 05** означал, что перед нами пятая кассета, отснятая камерой № 2 в первый день съемок третьей серии (в эту серию входили седьмой, восьмой и девятый съемочные дни), и на ней запечатлена реальная жизнь в племени «Tortugas» («Черепахи»).

От аргентинского варианта наша маркировка отличалась дополнительным кодом камеры — у них на островах на «реалити» работало только по одному оператору.

Не скрою, было очень трудно приучить нашу группу к мысли, что кассеты нумеруются так сложно. Тот же ассистент режиссера все равно наклеил на каждую кассету порядковый номер — и хорошо сделал, так было легче вести общий учет кассет. (Всего их число перевалило к концу съемок за тысячу...) Но, конечно, без подробного поискового кода мы утонули бы в море исходников.

...Каждый вечер с заходом солнца операторы возвращались с островов в Карибском море, где жили соревнующиеся племена Черепах и Ящерыц, в маленький городишко Бокас дель Торре, где находилась наша база. И редакторы (нас было двое) садились за отсмотр свежей порции реальных приключений героев. Мы можем гордиться — мы были единственными зрителями подлинного реалити-шоу, которое развертывалось на тропических островах в глубине мангровых зарослей. И наша задача была — отобрать и поместить на них моменты, которые могли бы войти в монтаж.

Участие редакторов в съемках в нашем реалити-шоу свелось в конечном итоге к ежедневному отсмотру полутора десятков получасовых кассет (а в начале игры — и того больше!), в материале которых мы должны были уловить намечавшиеся конфликты и коллизии, и соответственно дать операторам и корреспондентам нужные рекомендации: вот здесь возможно развитие такого-то эпизода, а здесь не хватает завершения уже случившегося.

Чтобы было понятнее, приведу конкретный пример: предположим, в одном из племен происходит конфликт по поводу еды. Ну, надоела кому-то рисовая каша, да и готовить надоело, да и вообще все товарищи по племени стали вызывать чувство глубокого неудовольствия... Все перипетии происходящего засняты на пленку: начало готовки, недовольство одних героев, хамство других, раскол племени на два лагеря... А вот самой еды, готовой каши, которую потом кто-то не стал есть, на пленке нет. Отвлеклись на другие события, просто забыли доснять, конфликт угас, не развившись...

Задача редактора — указать оператору и корреспондентам на отсутствие этой важной детали, необходимой для завершения эпизода. Причем исправить ошибку нужно быстро, желательно на следующий день, пока герои не похудели и не сильно изменились под тропическим солнцем. Но для того чтобы понять, что каши нет, редактору надо отсмотреть материал в реальном времени, не

на «промоте», потому что эпизод может оказаться разбросанным по трем-четырем-пяти кассетам в виде секундных вкраплений...

Самым трудоемким в работе редактора на съемках реалити-шоу оказывается именно этот ежедневный отсмотр, который ведется в том же режиме реального времени, что и сами съемки. Надо сказать, что обычная жизнь, запечатленная на пленке, выглядит довольно вяло, и ее надо все время взбадривать монтажом и разными режиссерскими затеями.

Мне в период работы над «Последним героем — 1» прислали по Интернету карикатуру из американского журнала: сидит старичок перед телевизором, на телевизоре — включенная камера, передающая на экран в реальном времени изображение этого самого старичка. Дед смотрит на себя и бурчит: «До чего же скучная штука — эти реалити-шоу!..»

Зритель привык смотреть по телевизору смонтированный материал. Он с готовностью принимает эту условность — сокращенное время всего происходящего, перескакивание через огромные временные куски ради создания целостной динамичной картины. При документальных съемках монтаж закладывается в сам способ построения фильма. И классическое соотношение отснятого и полезного (вошедшего в картину) материала колеблется в пределах от 1 : 8 (в советское время в государственной кинематографии) до 1 : 3 в наши дни. Для сравнения — при съемках «Старой квартиры» это соотношение у нас было примерно 1 : 2 — из трех с половиной часов съемки монтировались две серии по 52 минуты или, в другом варианте, по 1 час 15 минут.

На реалити-шоу у нас получалось соотношение 1 : 60, то есть с каждой получасовой кассеты реально экранного времени бралось в среднем полминуты! И задача редакторов была не столько в том, чтобы найти эти полминуты, а в том, чтобы не потерять их в принципе, — надо было не только отсмотреть, но и зафиксировать в виде монтажного листа весь запечатленный на кассете материал. Но мы еще вернемся к системе расшифровок записей реалити-шоу в главе, посвященной предмонтажной подготовке программ.

Реалити-шоу постоянно множатся на западных телеэкранах. Оно может быть такой экстравагантной игрой, как «Последний герой», может — неким подобием физиологических очерков, как «За стеклом», а может реализоваться в виде документальных нескончаемых сериалов из реальных приемных покоев больниц, или из дежурной части милиции, или из зала суда. Есть целые телевизион-

ные каналы, которые передают такие программы, например «Court TV» — «Судебное телевидение» в США, демонстрирующее в эфире реальные судебные процессы по гражданским искам.

Редакторам, работающим на этих сериалах, из всех профессиональных навыков, пожалуй, больше всего нужно *терпение*. Это настоящий телевизионный марафон, когда, повторяю, в одном формате смешаны все жанры, от простых до самых сложных, от спортивных соревнований до тончайших психологических исследований... И редактор должен быть готов к этим мгновенным переключениям, к тому, чтобы не терять в этой чересполосице стилистику и конечную цель всего шоу.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору на съемках реалити-шоу желательно:

- обладать безграничным терпением;
- иметь навыки работы на программах разных форматов и жанров;
- уметь использовать досье на участников программы для разработки новых эпизодов прямо по ходу съемок;
- быть готовым *ежедневно* отсматривать кассеты с многочасовыми съемками программ в реальном времени;
- давать операторам и корреспондентам указания по поводу недостающих деталей эпизодов или необходимых синхронов героев;
- работать в тесном контакте с другими членами группы, особенно с операторами, экономя свое и их время.

Работа редактора в период монтажа и озвучания

Монтаж — это таинство. Впервые я попала на монтаж, еще работая в киноиндустрии, и была поражена — нет, скорее, сражена тем, во что воплотились мои сценарные измышления. Реальный отснятый материал был абсолютно не похож на то, что виделось мне в воображении, и я чувствовала себя обескураженной: я не понимала, как вернуть этому хаосу кадров тот смысл, который я изначально вкладывала в будущий фильм.

Мой режиссер, человек крайне творческий, но авторитарный тоже до крайности, вежливо спрашивал меня перед очередной склейкой: «Ира, как Вы думаете, какой план лучше взять, этот или вот этот?..» Я лепетала в ответ что-то невнятное, планы казались мне одинаковыми, я тыкала пальцем в первый попавшийся. «Ира, Вы — дура», — так же вежливо говорил режиссер, вытягивая пленку с очередным дублем. Я соглашалась, не обижаясь, — у меня не было выбора. Я боялась, что он выгонит меня, и прервется это волшебство: создание из совершенно не отличимых друг от друга квадратиков пленки осмысленного рисунка рождающегося фильма.

Потом мне сотни раз приходилось сидеть на монтаже, я научилась различать планы и делать между ними выбор, но главное чувство волшебства не растаяло и не потерялось. Оно сопровождает каждый монтаж, даже самый простой, проходной и заурядный. Потому что в момент удачной склейки из стыка двух планов выскается искра нового смысла — и яркость этой вспышки невозможно предугадать. Конечно, это происходит не часто. Монтаж — это часы и часы напряженного труда, изнуряющие варианты, прикидки, замены.

Но потом наступает это волшебное «вдруг» — и экран посылает вам импульс: вот оно, решение, оно найдено, головоломка сошлась! И можно двигаться дальше.

Не будем здесь останавливаться на особенностях программ прямого эфира. Там тоже осуществляется монтаж — непосредственно на режиссерском пульте. Работа режиссеров прямого эфира напоминает импровизации пианиста, от виртуозности которого зависит красота и богатство разработки темы. Но профессионально мне ближе именно монтажные программы, и соответственно здесь я буду говорить об этом виде редакторской деятельности.

Предмонтажная подготовка: отсмотр и кодирование материала

Итак, первая заповедь монтажного периода: *забудьте все, что вам удалось сделать до этой минуты, и начинайте программу сначала.*

Да, монтаж начинается совсем не празднично. Ему предшествует перенастройка редакторских мозгов: все, чего вы до этого времени достигли — удачно отсняли, подобрали в виде структурированной информации, прописали в виде сценариев, — все становится *исходным материалом*, и вам надо заново его структурировать.

Все прежние трудозатраты обнуляются, и ценность всех исходных материалов определяется заново. Самая тяжелая съемка может

вдруг сделаться малозначимой, а то и попросту ненужной, потому что какой-то второстепенный кусок оказался более удачным, и он будет доминировать в готовой программе.

На эту переоценку ценностей не стоит расходовать нервы и эмоции. Редактор должен обладать определенной психологической гибкостью и не держаться за тупиковую версию просто потому, что на ее разработку ушло слишком много сил. Наоборот, со свежего взгляда на программу начинается ее истинное сотворение, потому что монтаж — это ядро, сердцевина телевизионного процесса.

Не все редакторы работают на монтаже. Готовность собирать программу — это показатель определенной профессиональной квалификации. Я знаю прекрасных редакторов, которые удачно ищут материал, обзванивают и приводят на съемки героев, но панически боятся сесть за сборку. Может быть, это происходит оттого, что на монтаже наиболее востребованными становятся качества, принципиально иные, чем, например, в съемочный или подготовительный периоды. Мы все время как бы играем разные роли.

В начале, на первых подходах к программе, от редактора требуется работа воображения и широкий творческий поиск: он ощущает себя первооткрывателем, исследователем, драматургом.

Потом, на съемке, редактор работает как психолог, как менеджер, управленец. Своей энергией он заставляет других людей принять участие в воплощении пока еще воображаемого замысла программы.

Но после съемки перед ним открывается совершенно иное поле деятельности. Теперь он — систематик, строитель, создатель конкретного виртуального продукта. И от него требуется доскональное знание наработанного материала и умение этот материал структурировать.

Реальные обязанности редактора в монтажный период начинаются с отмотра всего отснятого материала, связанного с вербальным рядом программы, то есть со словами. Проще говоря, он должен точно знать, какие слова прозвучат в программе.

Он смотрит и слушает записанные синхроны, то есть тексты интервью или монологов героев, разбивает их на значимые куски и отмечает тайм-коды начала и окончания каждого такого куска. На телевидении эти коды называют «вход» и «выход».

...Когда-то, в незапамятные времена, когда телевизионную программу можно было готовить месяц, а то и больше (!), в огромной телекомпании «Останкино» существовал специальный отдел расшифровок. Работавшие в нем машинистки целыми днями набива-

ли на бумаге тексты синхронов к разным программам. Делалось это так: синхроны сначала с видеокассет перегонялись на аудиокассеты, а уже потом с них расшифровывались. Эта операция занимала обычно несколько дней. Но зато по окончании ее редактору оставалось взять пухлую пачку бумаги, сесть перед студийным магнитофоном и, глядя на экран, расставить на полях расшифровок тайм-коды входов и выходов, а также пометить наиболее интересные и удачные места. Остальное происходило уже непосредственно на монтаже — куски прикладывались, двигались, сокращались...

С появлением у редакторов собственных видеомагнитофонов и персональных компьютеров централизованная система расшифровок ушла в прошлое. Исчезла государственная телекомпания, исчезли усердные старые машинистки, а новые, очень немногочисленные, стали работать по коммерческим расценкам, приводящим в ужас большинство продюсеров. Да и зачем платить им за расшифровку посторонним, когда с этой работой в рамках своей зарплаты прекрасно справится редактор?..

С другой стороны, и редактору оказывалось быстрее и проще отсмотреть материал самому и отобрать важные куски, не загромождая запись лишними абзацами, дорога которым — в корзину. Программы-то делались уже не за месяц, а за неделю. Сами монтажные эксперименты тоже быстро отходили в прошлое — время в аппаратных стоило очень дорого и планировалось практически «под завязку», ровно столько, сколько нужно для безостановочной склейки программы.

Поэтому редакторы, особенно при работе в аппаратных линейного монтажа, старались собрать по звуку всю программу на бумаге и по возможности уже в нужном хронометраже, без перебора или заметного недобора.

На самом деле эта операция — предварительная сборка программы на бумаге по тайм-кодам — очень дисциплинировала. Напомню, что при линейном, последовательном монтаже вы не могли вернуться, например, в начало программы и существенно переделывать его без потери качества. Число перезаписей было ограничено по техническим причинам. Поэтому монтаж велся сразу практически «начисто», и тщательная подготовка к нему сильно облегчала дело. Она выявляла провалы в логике рассказа, заставляла перекраивать эпизоды, искать недостающий материал в виде хроники, натуральных планов или фотографий.

К сожалению, чисто техническая работа по отмотру и кодированию синхронов является крайне трудоемкой деятельностью.

Может быть, уже народились асы, способные сразу загонять в компьютер нужные тексты и цифры, но мне ни разу не удавалось совместить процессы отсмотра и одновременного кодирования увиденного. Поэтому я записывала и записываю вручную в блокноте тайм-коды и содержание отобранных синхрон, изводя на такие расшифровки иногда по целой общей тетради на программу.

Я точно знаю, что эта система уже канула в прошлое у тех, кто работает с мощными компьютерными программами типа AVID и большими объемами памяти. Там можно разбирать синхроны на блоки сразу, убирая лишнее и вычлняя нужные куски. Но все равно материал надо смотреть, отмечать коды и как-то систематизировать. На бумаге ли, в компьютере, но делать это все равно приходится.

А нужна ли такая тщательная проработка исходников, спросите вы? Оправдывают ли себя такие затраты времени и труда?

На этот вопрос я отвечаю однозначно: «оправдывают», но боюсь, что доказать я этого не смогу. Есть люди, которые обладают уникальной зрительной и слуховой памятью, и им не нужны столь подробные разборы и записи, они и так отлично распределяют материал. Я, к сожалению, таким даром не обладаю и больше надеюсь на бумагу. Что же касается тщательности, я попробую привести вам несколько соображений, которыми уговариваю сама себя, проводя тягостные часы с пультом видеоманитофона в руках и блокнотом на коленях.

Хотим мы того или нет, у всех, работающих с кино- и телеизображением, развивается специфическое *по-плановое* видение. Профессионал-телевизионщик считывает информацию с экрана не так, как рядовой зритель. Он видит отдельные планы и склейки между ними. Такое зрение возникает не сразу, оно нарабатывается практикой.

Помните, я рассказывала выше про свой первый опыт присутствия на монтаже? Мне действительно было тогда непонятно, чего добивается режиссер, двигая пленку, удлиняя или укорачивая план, на один-два кадрика, бесконечно меняя порядок этих самых планов. Киномонтаж велся на позитивной рабочей копии исходников, пленку можно было как угодно резать или надставлять обычным скотчем, прозрачной «липучкой» (потом по сложенному варианту специалисты-профессионалы делали монтаж негативов, с которого и печатались копии готового фильма). И я, начав работать в кино, долго, наверное, больше полугода, ходила с изрезанными пальцами правой руки — отсматривая материал одна в монтажной, я придерживала пленку пальцами, чтобы не упустить и зафиксировать скотч, склейку. Просто взглядом я ее не находила. А движущаяся пленка то и дело резала кожу острым краем...

Но эта не очень приятная процедура дала хороший результат: в какой-то момент зрение и рука скоординировались, глаз перестал нуждаться в подсказке и стал сам точно находить склейку. И спустя еще какое-то время я искренне удивлялась, когда приглашенные в сценаристы журналисты-газетчики смотрели на экран и не видели монтажных стыков в движущемся изображении. Толку от них на монтаже было ноль: они не владели азами ремесла, они не видели вариантности сборки, ее возможных акцентов, не говоря уже о том, что, не видя стыков, они не могли грамотно написать закадровый текст.

Научившись видеть монтажные стыки, я легко стала видеть материал *поэпизодно*, то есть более крупными блоками. Эпизоды состоят из конечного числа отдельных планов. И все эти планы должны быть найдены в исходниках.

Точно так же собираются синхроны, то есть законченные куски произносимого в кадре текста. Так же, как натренированный глаз видит начала и концы отдельных планов, натренированное ухо слышит начало и конец возможного синхрона или его части.

Огромный опыт работы с синхронами есть у каждого редактора, занимающегося ток-шоу. Собственно говоря, вся сборка ток-шоу — это один смонтированный синхрон. В этом формате практически не используется закадровый текст, только на вставных сюжетах. И работа редактора на раскодировке синхрон сводится опять же к этому бесконечному вслушиванию в музыку живой речи и выбору из ее контекста наиболее ярких, эмоциональных кусков.

Меня приучил этому все тот же А. Челядинов, режиссер-постановщик «Старой квартиры», который просто категорически запретил редакторам пользоваться еще практиковавшимися в тот момент полными печатными расшифровками текстов записи. И хотя в первый момент я восприняла этот запрет как очередное режиссерское самодурство, со временем я осознала его правоту. Переходя на технологию расшифровок по слуху, я меняла *физиологию* разбора исходников.

Раньше, получая пухлую пачку в сотню с лишним листов внятного текста, я, естественно, предпочитала сначала прочитывать его, а потом отсматривать показавшиеся мне наиболее значимыми места, то есть в первую очередь я обращала внимание на *смысл* сказанного. Каково же было мое удивление, когда, сравнив куски, отобранные по расшифровке и по живому отсмотру, на слух, я обнаружила, что я отбираю разный материал! То, что я выбирала на бумаге, часто совсем не трогало меня при отсмотре, и наоборот: совершен-

но невнятный, «информационно пустой» кусок вдруг притягивал к себе внимание. Программа, собранная из кусков, отобранных по слуху, получалась гораздо более живой, энергичной, свободной от дидактики и лишних разъяснений, она действительно смотрелась на одном дыхании.

Так я выучила вторую заповедь предмонтажной подготовки: *человеческие эмоции в кадре ценятся гораздо выше, чем любая полнота и логичность изложения.*

Точно такую же технологию я использовала при расшифровке того колоссального объема видеоматериала, который доставался нам на реалити-шоу.

И опять в решении крайне трудоемкой задачи разбора исходного материала нам помогала природа. Оказалось, что у группы — в первую очередь у операторов и редакторов — довольно быстро вырабатывается определенный *монтажный* взгляд на происходящее перед камерами. Хаос структурируется прямо в момент съемки. Операторы довольно быстро, со второго-третьего дня, стали снимать монтажно, эпизодами, а не просто фиксируя все происходящее подряд. А наметанный редакторский глаз уже автоматически выхватывал из всего происходящего на экране начала и концы монтажных фраз, сочные и яркие детали.

Я, например, сильно ускорила себе ежедневные отсмотры, начав проводить их вместе с операторами, которым нужно было проверить техническое качество съемки. Вместе смотреть это кино оказалось и полезнее, и веселее. Я заносила в блокнот тайм-коды и содержание основных кусков, а операторы по ходу дела поясняли мне, какой эпизод получил завершение в реальности, а какой — не удался, не развился ни во что. Мы учились вместе улавливать импульсы чужих поступков, их развитие, их последствия... Это было безумно занимательно — мы как будто рассматривали жизнь наших героев под микроскопом, в мельчайших деталях, и выделяли то главное, из чего складывалась потом канва историй в кадре.

А потом я уже на своем личном леп-топе спокойно заносила эти данные в таблицы, представлявшие собой готовый монтажный лист каждой кассеты.

Вот так примерно выглядела расшифровка одной из кассет, порядковый номер **176**, регистрационный — **RT 02 04 01 06** (что, как вы помните, означает реальное действие в племени «Черепах», вторая серия, четвертый съемочный день, шестая кассета, снятая камерой № 1).

Продолжение 4-го дня

Испытания плота (продолжение). Любименко с Модестовой на пляже. Интервью Семеновой. Интервью сонной Корчевской. Написание писем домой на чем попало. Любименко пишет письмо на песке, его смывает волной!

Участники	Тайм-код	Пометки	Содержание
Перфильев Иванов Любименко Терешенко Корчевская Тэн Семенова Модестова			
Иванов Любименко	04.00.27		Испытания плота (продолжение)
Модестова	04.00.51		Модестова смотрит на остров Лагартос (сзади по фону — испытания плота)
Семенова	04.01.58		Лежит полуголая Семенова (сзади по фону — испытания плота)
Перфильев	04.04.10		Дед купается с Перфильевым
Любименко	04.04.40 04.05.10 04.05.29		Ваня сосет сахарный тростник ПНР на забинтованный Ванин палец с надетым на него презервативом
Любименко Модестова	04.05.43	!!! Важный кусок*	Ваня с Модестовой загорают на пляже
Семенова	04.07.04		Интервью Семеновой
Семенова	08.00	состояние	ЖАЛОБЫ НА ПРОШЕДШУЮ НОЧЬ: — Это предел всему тому, что у меня накопилось.
Семенова	08.18	Планы	Сегодня я решила, что все, хватит... Я решила, что сегодня я сделаю зарядку...
Семенова	08.35	состояние	— Я стала делать гимнастику и стала получать радость

* Полу жирным шрифтом выделены особенно важные, по мнению автора, куски.

Семенова	09.47 себя	Оценка конкурса ужасно неприятно...	— После соревнований (плот) прибавились у меня жуткие синяки. Смотреть на себя ужасно неприятно...
Семенова	11.53	Оценка конкурса	— Я ни мидий, никаких морепродуктов никогда не ела... Мне не очень приятно...
Семенова	12.00	Планы	Я даже не хочу их пробовать...
Семенова	12.28	Планы	— Солененькое в виде экзотики попробовать можно...
Семенова	13.14	О: Модестовой и Сакине	— Приятно вообще наблюдать любовь, влюбленность, а то, что скучает — так это она молодая... Это по молодости такие эмоции...
Семенова	14.26	О: другом племени	Кого выгонят «Ящерицы»: — Мне кажется, это украинец Саша (Целованский)...
Семенова	15.20	О: другом племени	— Они достаточно сильные, хотя у них девушки такие хрупкие... Они более загорелые и ухоженные...
Семенова	15.50	О: другом племени	У них более курортный вид...
Семенова	16.20	Планы	Вчера я проснулась, и у меня была такая мысль: а может, хватит? Это не курорт!..
Семенова	17.12 04.17.35	Состояние <i>Логотип!</i> ¹⁶	Жалоба на мошкору.. <i>Семенова в гамаке</i>
Еще на кассете одно интервью и несколько проходных планов природы (пропускаю)			
	04.24.20	Важный эпизод	Писание писем домой на чем попало
Терещенко	04.24.27		Хочет написать письмо зеленкой ПНР по ногам Терещенко
Терещенко	04.25.04		Он вертит зеленый кокос
Любименко	04.26.26		Ваня достает гвоздь, чтобы царапать письмо
<i>Природа</i>	04.27.38	<i>Плавник и прибой</i>	Блеск моря за плавником — с блестками, волшебный план!!!
Семенова	04.28.15		Семенова пишет письмо гвоздем на банане: «Мама...»

¹⁶ Имеется в виду логотип «J7» — одного из спонсоров программы.

Иванов	04.29.33		Недоумевающий дед
Любименко	04.30.00		Ваня скребет письмо на бамбуке. Раненый палец в презервативе
Любименко	04.31.29	Портрет	Крупно — Ванин портрет
Иванов	04.32.15		<i>Дед пишет письмо на песке</i>
Иванов	04.32.27	!!!!	<i>Волна сзади смывает письмо. Дед разводит руками</i>

Помечались планы природы, крупные портреты героев, пригодные для использования в нарезках. В данном случае расшифровка осложнялась тем, что приходилось расписывать планы и по звуку, и по видео. Поскольку было абсолютно не ясно, какие планы войдут в дальнейший монтаж, мы помечали только *входы* в эпизоды или фрагменты текста, на выходы у нас не оставалось времени. Но при работе с синхронами для обычной программы редактор обязательно проставляет и тайм-код *выхода*, иногда затрачивая на эту операцию значительное время. Для этого просмотр останавливается, и место возможной склейки прослушивается несколько раз.

Редактор приходит на монтаж с продуманными вариантами склеек. Другое дело, что в процессе монтажа они могут не получиться: в двух совмещаемых кусках может не совпасть тембр голоса, ритм дыхания или уровень записи звука. Но вчерне все склейки должны быть редактором проработаны.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору перед началом монтажа желательно:

- отсмотреть все кассеты с исходным материалом;
- расписать коротко содержание важнейших кусков;
- проставить тайм-коды начала (и по возможности окончания) каждого такого куска;
- отобрать нужные синхроны и натурные планы;
- прослушать места входов и выходов из выбранных синхронов, а также места их внутренних склеек по несколько раз, найти наилучшие варианты;
- расположить все выбранные куски последовательно на бумаге в виде схемы будущей программы;
- подсчитать получившийся приблизительный хронометраж;
- выявить пробелы и при нехватке материала срочно добрать его.

Подготовка к монтажу иллюстративных видеоматериалов

К иллюстративным видеоматериалам можно отнести:

- ♦ хронику;
- ♦ фрагменты из художественных фильмов;
- ♦ фотографии и документы.

В телевизионном обиходе термином «хроника» обозначают все документальные кадры, когда-то кем-то снятые и смонтированные. Это могут быть фрагменты киножурналов, неигровых фильмов, старых телепередач. Иными словами, **хроника** — это *чужие* съемки, которые нужно найти и скопировать. Процесс копирования обычно достается ассистенту режиссера, а вот отбор хроники — дело редактора.

Где и как искать нужную хронику? Вопросы это не простые, и решаются они крупными и мелкими телекомпаниями по-разному. Формально хронику покупают в архивах. Реально ее достают кто где может, выменивают, переписывают с пленок VHS с ужасным качеством. Я не буду здесь касаться практики многократного перегона одних и тех же хроникальных кадров из программы в программу — просто потому что других кадров в компании нет, а придать передачам ретро-колорит хочется...

Давайте лучше поговорим о подборе хроники как об увлекательном исследовательском процессе, отдавая себе при этом отчет, что большинству региональных телевизионных групп такой путь пока не доступен. Пока — потому что техника сейчас развивается очень быстро, и, может быть, через несколько лет все окажутся перед равными возможностями получения хроникальных кадров в цифровом виде по компьютерным сетям. Это не мираж, а реальность для многих западных телекомпаний. Когда-нибудь это станет возможным и у нас.

Небольшое отступление. Когда мы говорим о технологии творчества, надо отдавать себе ясный отчет в том, что технология эта сиюминутна и постоянно меняется. Многие приемы, о которых здесь идет речь, уже очень скоро покажутся анахронизмами, приметами давно ушедшей эпохи. Это тоже одна из ловушек нашей профессии. Редактор, в совершенстве освоивший какую-то техническую операцию, вдруг сталкивается с ненужностью данного навыка, с необходимостью осваивать совсем другие способы обработки материала. Переход с линейного монтажа на цифровой, от съемок фотографий и документов к их сканированию, к оцифровке хроники — все это заставляет постоянно переучиваться. Тот, кто не будет этого делать, вылетит из тележки. Но это не значит, что, осво-

ив новую технологию, вы автоматически станете лучшим редактором. Вкуса, чутья, смелости выбора и компоновки материала еще никто не отменял. Профессионализм редактора заключается не в умении нажимать клавиши на компьютере (хотя и это очень полезный навык!), а в понимании того, что должно получиться в результате, в *умении создавать доселе несуществующее*. Технический прием есть только инструмент, владение которым облегчает достижение этой главной цели. Новые приемы появляются потому, что они каким-то образом повышают коэффициент полезного действия профессионала, независимо от области его работы. Ни один портной сегодня не станет махать угольным утюгом, чтобы раскалать его и разгладить швы на новой вещи. Он воспользуется каким-нибудь современным приспособлением или специальным пароманекеном. Но даже самый лучший манекен не поможет ему создать высокохудожественную вещь. Он — только средство, добавление к воображению, чутью и вкусу. Способ, которым вещь создается. В принципе, и с угольным утюгом ее можно сделать прекрасной. Но на потоке производительнее работать с пароманекеном.

И в этом отношении редакторское дело не отличается от других профессий. Мы работаем на потоке и обязаны осваивать новые технологии. Но ценят нас по большому счету за способность творить. И уже потом — за умение это делать на современном уровне.

Когда, на каком этапе следует озаботиться поиском хроники? Ответ один: как можно раньше. Обычно наличие в программе хроникальных блоков предусматривается модульными сценариями. Но непосредственное их содержание определяется на этапе проработки съемочной версии данной конкретной программы. В этот момент и надо дать задание ассистенту поискать в архивных каталогах соответствующие хроникальные планы.

Относительно просто получить копии видеосюжетов недавнего времени. Я имею в виду чисто техническую сторону дела: переписать с видео на видео. Но если речь идет о перегоне материала с киноплёнки, то на него надо резервировать как минимум несколько дней, а лучше — недель.

Пленки хранятся в архивах в виде коробок с позитивами, и отсмотр их происходит в реальном времени. Но прежде, чем ассистент сядет за монтажный стол смотреть их, он проведет много часов, роясь в картотеке. По результатам этого первого этапа поиска редактор получает список планов, выписанный с карточек архивного каталога. Компьютерные распечатки делаются только в архивах, хранящих съемки последних 7–8 лет (обычно это архивы

крупных телекомпаний или информационных программ), а во всех старых хранилищах пока требуется ручной перебор картонных карточек и чтение монтажных листов¹⁷.

К моменту получения первого списка хроники съемки вашей программы чаще всего уже подходят к концу, и в ходе отбора синхронно вырисовывается дополнительный круг тем, нуждающихся в хроникальных иллюстрациях. Это влечет за собой новые поиски в каталогах.

К первоначальному списку что-то добавляется, а что-то явно оказывается ненужным. Уточненный список ближе к содержательной канве программы, но он по-прежнему составлен «с запасом», предполагает варианты. Для редактора он представляет собой тяжелую головоломку. Кино на видео перегоняется небыстро. В архивах очередь. Следовательно, заказывать перегон чаще всего приходится еще до монтажа, то есть редактор попадает в своего рода «ножницы»: он должен принять решение по отбору хроники вслепую, самой хроники не видя и не в полной мере представляя себе потребности в ней программы. Сам редактор в этот момент занят предмонтажной подготовкой, просмотром материала, и времени у него в обрез.

Положение усугубляется еще и тем, что и денег на хронику отпускается крайне мало. А это значит, что права на ошибку у редактора нет.

Что делать? Можно поручить полностью весь отбор хроники ассистенту, положиться на его вкус и чутье, консультироваться с ним по телефону, просить дать на словах описание спорного кадра. Но это в том случае, если вы доверяете и вкусу, и чутью ассистента. И, конечно, если этот ассистент на программе есть в принципе. При всех остальных раскладах окончательный отбор хроники должен делать сам редактор.

Пользуясь случаем, хочу сказать здесь самые добрые слова о той самоотверженной неформальной гильдии ассистентов режиссеров по хронике, с которыми мне доводилось работать. Это люди, прошедшие многолетнюю выучку документального телевидения, знающие наизусть главные видеотеки страны, совершенно особая профессиональная каста. Я получала огромное удовольствие, просматривая подготовленные ими кассеты и находя в них совершенно неожиданные возможности материализовать придуманные нами хро-

¹⁷ Некоторые крупные российские архивы, например Красногорский архив кинофотодокументов, уже начали предоставлять часть справочной информации в Интернете.

никальные вставки. Каждая кассета обязательно снабжалась монтажным списком перегнанных планов с указанием тайм-кодов. В этом списке помечались все особенно удачные планы, точки возможных прорезок, варианты входов и выходов в нужные куски, которые при этом обязательно брались с некоторым запасом по хронометражу...

Я училась у этих людей «чувствовать» хронику, видеть монтажные фразы, не рвать их, вынимать нужные куски из чужих готовых структур целиком, от начала до конца. И эти навыки очень пригодились, когда мне пришлось работать на малобюджетных программах, с неопытными ассистентами, и основную работу по отбору хроники брать на себя.

Работа в архивах требует сосредоточенности. Когда у тебя очень мало времени и денег, груз выбора очень тяжел. Я помню, как мы искали хронику для «Старой квартиры», иллюстрирующую труд заключенных в лагерях в первые послевоенные годы. Таких планов по понятным причинам было очень немного, и все они уже не раз использовались в других программах. Я просматривала выпуски журнала «Новости дня», и вдруг увидела сюжет о добычи соли. Планы были взяты необычно: сквозь мелкую воду соляного озера просвечивали не то рельсы, не то направляющие доски, и по ним катилось колесо тачки. Оператор снял этот кусок субъективной камерой, как бы глазами везущего тачку человека. Самого рабочего в кадре не видно. Только тачка, тяжело катящаяся по бесконечной воде. И я поняла, что нам нужно именно это — несвобода и страдание домисленные, а не запротоколированные. Образ, а не буквальность.

Конечно, очень часто требуются чисто иллюстративные хроникальные планы: вот так выглядел данный человек, или данное место, или время. Они подтверждают факты, о которых идет речь. Но хроника решает и гораздо более серьезные задачи — передает атмосферу, колорит ушедшего времени.

Время изменяет содержание хроникальных кадров. Это надо обязательно иметь в виду. То, что в тридцатые годы казалось пафосным, сегодня выглядит смешным, а то и страшноватым. Например, сотни и тысячи истовых физкультурников, одинаково выполняющих упражнения...

В старых съемках заметнее проступают вторые планы. Вы берете сюжет об установке в квартире на общей кухне долгожданной газовой плиты, и у вас на первом плане радостно ликуют жильцы, а у них за спинами — впритирку поставленные ободранные столы, самодельные полочки, весь нищенский коммунальный быт... И именно этот фон оказывается для вас наиболее важным.

Точно найденный хроникальный акцент может стать знаковым в вашей программе.

Одна актриса рассказывала нам в интервью о том, что она родилась в поезде, во время войны, по дороге в эвакуацию. Говорила она это как-то в проброс, между прочим... Готовясь к монтажу, мы нашли хроникальный план: женщина с детьми, один из которых грудной, в переполненном поезде. План средний, без укрупнений — просто сидят, прижавшись друг к другу, мать и дети на крохотном пространстве качающегося вагона... Это была даже не эвакуация, а обычный старый поезд. В кадре ничего страшного не происходит, а ощущение хрупкости этих жизней (при совмещении с текстом) — сильнейшее. Так работает хроника, в этом ее неподдельность.

Хронику можно искать не только в кино- и телеархивах. Есть свои архивы при министерствах, при крупных институтах и предприятиях, есть киноотделы при городских и областных архивах. Беда в том, что люди, собирающие там видеоматериалы, при всей их добросовестности, не имеют специальных знаний. Да и денег им на это не отпускается.

Никогда не забуду, как в одном крупном столичном театре мне с гордостью сказали, что у них есть свой видеоархив и записи всех основных спектаклей на профессиональных кассетах Betacam. Я была счастлива — до того момента, пока сама с этим архивом не ознакомилась. Кассеты были старые-престарые. Пленка осыпалась, а главное, в театре не было видеомагнитофона, который бы эти видеокассеты показывал. И большая часть их оказалась подмененными. Сделал это наш же брат телевизионщик — брали записи для монтажей, а возвращали Бог знает что. За несколько лет архив исчез полностью, а в театре этого никто не заметил...

В исключительных случаях можно использовать кассеты из личных архивов, любительские кино- и видеосъемки. Правда, на центральных каналах такой материал считается бракованным, его ставят в эфир только по специальному разрешению. Но в региональных компаниях вопрос качества записи стоит не так остро, и я уверена, что скоро домашние архивы, отреставрированные на компьютерах, будут пользоваться большим спросом.

Как это ни покажется странным, *фрагменты из художественных фильмов*, вставленные в программу, оказываются порой менее эмоциональны, чем документальные куски. Сама я крайне осторожно отношусь к подобным эпизодам.

Конечно, иногда без вставки не обойтись: рассказывает актер или режиссер о том, как он снимался в таком-то фильме, и необходимо проиллюстрировать этот рассказ соответствующим фрагментом. Обычно копию фильма берут в дирекции кинопоказа. Но и здесь есть подводные камни. Картины производства студии «Мосфильм» использовать опасно: минута такого фильма стоит очень дорого, больше четырехсот долларов, и весь бюджет программы может быть израсходован на одну киноцитату. Остальные студии берут дешевле, и, кроме того, они пока не отслеживают свою продукцию на телеэкранах так тщательно, как это делает «Мосфильм».

Конечно, то, что телевидение платит студиям за показ их продукции, правильно. Это соответствует международной практике, нормам охраны авторских прав и т.д. Жаль только, что эти деньги практически не попадают к тем старым актерам, режиссерам, сценаристам, о которых мы делаем передачи. И слишком уж дорого. Вот и приходится мучиться, не решаясь использовать яркие фрагменты, которые нам не по карману.

Режиссеры выкручиваются кто как может: раскладывают выбранные из фильма эпизоды на стоп-кадры, благо на неподвижное изображение тарифа нет, и монтируют из них как бы макет нужного кинокуска. Но, конечно, на такие операции приходится идти не от хорошей жизни.

Еще один важный момент — если все-таки киноцитата берется, то она ставится в программу целиком, без перемонтажа. Планы в ней переставлять нельзя, это уже прямое нарушение авторских прав. И такой кусок стилистически очень часто выпадает из ткани программы. Действие в постановочном эпизоде большого фильма развивается совсем в другом ритме, чем в короткой программе. Вынутый из фильма и вставленный в программу, такой эпизод часто смотрится инородным телом. Чтобы избежать потери ритма, кинокусок урезают до нескольких секунд. Но в этом случае он легко теряет содержание.

Вставляя киноэпизод, нужно очень точно подготовить вход в него и выход из него — с учетом того, что в кино звучат шумы, музыка, и вообще ткань киноповествования всегда более сложная, чем ткань телепрограммы.

Я бы не рекомендовала использовать куски из художественных фильмов вместо хроники. Такая подмена чаще всего заметна, просто потому, что в кино решаются совсем другие задачи. В каждом фильме присутствует авторская стилистика, и реконструкция примет времени в нем — это всего лишь дополнительная краска. В то

время как в настоящей хронике такие приметы и есть самое главное, она снималась ради них.

В моей практике был только один удачный опыт использования фрагмента игрового фильма вместо хроники, и то — только потому, что съемок нужного нам эпизода новейшей истории не существовало в природе. Намеренно не называю фильм — стыдно перед его авторами, эпизод пришлось обесцветить и сильно «прорезать», реставрировать «под хронику». Таким откровенным нарушением чужих авторских прав лучше не хвастаться.

Работа с *фотографиями* — очень продуктивный телевизионный прием и в то же время крайне трудоемкий участок предмонтажной подготовки. В документальной программе обширный фотоархив может заменить хронику. Из фотографий выстраиваются сильные динамичные эпизоды — но это при условии, что фотографии у группы есть, и они сняты (или отсканированы).

Самое сложное — получить нужные карточки у героев, превратить их в изображения на видео и потом вернуть этот иконографический материал в целостности и сохранности владельцу. На телевидении привилась практика невозврата фотографий. Может быть, потому, что неприятные ситуации запоминаются сильнее, чем приятные, практически все герои наших программ убеждены: фотографии телевизионщикам давать не следует. И редактору, приезжающему к герою за снимками, следует с самого начала помнить об этом стойком предубеждении.

Фотографии действительно пропадают. Но точно так же они пропадают в газетах, в издательствах — везде, куда люди отдают их бесконтрольно. Чтобы такого не произошло, за карточками надо следить. И делать это приходится опять же редактору.

При монтаже ток-шоу «Старая квартира» мы использовали нехитрый прием: поскольку в программе люди рассказывали о событиях далекого прошлого, их появление на экране обязательно сопровождалось фотографией того же времени, о котором шла речь. Это давало очень сильный документальный эффект: зритель тут же представлял себе данного человека в тех, давних обстоятельствах. Трудность была только одна: получить такие фотографии у примерно шестидесяти участников программы, две трети из которых были случайными людьми, массовой, и их высказывания по ходу съемки являлись зачатую импровизацией.

В роли сборщиков фотографий оказались ассистенты режиссера, увольняемые один за другим. Это была какая-то роковая должность: собрать фотографии в полном объеме не мог никто. Снимки то пропа-

дали, то появлялись, ассистенты свою работу ненавидели, а их, в свою очередь, ненавидели операторы, которых и обвиняли в потере чужих раритетов. И чтобы прекратить это печальное противостояние, мы ввели очень жесткую схему движения фотографий на программе, скопировав ее со схемы движения секретных документов на советских режимных предприятиях.

Первым делом мы завели толстый гроссбух — общую тетрадку, разлинованную по всем правилам хорошей бюрократии. В эту тетрадь ассистент записывала данные о владельце снимков, число взятых фотографий и получала рядом подпись их хозяина.

Потом она передавала снимки оператору — и он расписывался в том, сколько фотографий взято на съемку. Отснятые карточки возвращались к ассистенту — и этот этап она тоже фиксировала. И, наконец, она отвозила снимки владельцу, который подтверждал факт возврата фото в той же тетради.

Я, как шеф-редактор, постоянно отслеживала передвижение фотографий: взяты ли они вообще, отсняты или находятся в процессе съемки, чьих фото не хватает, кому снимки уже можно вернуть... Эта на первый взгляд громоздкая схема работала безупречно: за все время ее использования не пропало ни одного снимка, и творческий прием был технологически обеспечен.

При создании программ в жанре документального портрета личные фотоархивы часто становятся основным источником визуальной информации о героях, и при их использовании вырабатываются свои приемы.

Прежде всего надо было убедиться в том, что архив существует. Люди хранят фотографии в самых невероятных условиях.

Я помню, как у замечательной актрисы Л. Н. Смирновой мы доставали с антресолей десятки картонных ящиков с фотоальбомами. Ее покойный муж, кинооператор, очень аккуратно клеивал в них все ее снимки на протяжении десятков лет. К сожалению, снимать фотографии приходилось камерой на месте — увезти в студию всю эту грудку альбомов не представлялось возможным.

Так что, если герой держит снимки навалом в коробке из-под ботинок, считайте, что вам повезло. Во-первых, это означает, что он не так трепетно к ним относится, во вторых, неприклеенные фотографии легче сортировать. Я рекомендую отбирать фотографии сразу же после съемки интервью, пока герой находится с вами в душевном контакте и он «разогрет» долгим разговором. Сразу по горячим следам просмотрите все снимки, сортируя их по темам

разговора. Берите с собой пластиковые файлы, конверты, а лучше — простые картонные папки (они не так электризуются) — чтобы сразу раскладывать отобранные снимки. И обязательно простой карандаш — чтобы поставить на оборотах фотографий аккуратные пометки о том, кто изображен на снимках, где находится нужный нам герой на групповом портрете и т.д.

Старайтесь сразу же выяснить все недостающие подробности: имена, даты, родственные статусы изображенных на фотографиях людей. Не пытайтесь эту информацию запомнить — записывайте. В момент разговора кажется, что можно весь массив данных удерживать в голове, но потом наваливаются другие заботы, и к моменту монтажа оказывается, что категорически не известно, кто чей папа, а кто чей муж. Не стесняйтесь переспрашивать подробности у героя, просите продиктовать по буквам сложные имена и фамилии. У меня почему-то очень часто монтаж фотографий приходился на ночные смены работы, а в два часа ночи не слишком удобно звонить героям и уточнять у них анкетные данные.

Иногда при отборе фотографий попадают целые серии однотипных снимков, снятых в одно время с небольшими изменениями по кадру. Есть смысл брать их все и потом при необходимости выстраивать из них целый эпизод: он получается похожим на раскадровку, на хронику, разложенную на стоп-кадры.

Кстати, можно применять и обратный прием: превращать хронику в серию фотографий. Серия выразительных статичных кадров может выглядеть более ярко, чем вялая, малодинамичная хроника.

Если фотографии переснимаются на камеру, то желательно при этом вслух проговаривать все относящиеся к каждому снимку детали. Например: «Петров Иван Иванович, отец героини, 1939 год, он — слева, без пилотки...» Это особенно необходимо, если вы сами не будете присутствовать на монтаже, или если съемку фотографий делает ассистент. В этом случае попросите его тщательно проговаривать все пометки, сделанные на обороте фотографий.

Если герой разрешает вам вывести его архив в студию, фото лучше сканировать, если, конечно, позволяют технические возможности телекомпании. Отсканированные фотографии подвергаются компьютерной реставрации, их качество заметно повышается. Вы можете убрать лишнего человека из группового снимка, поменять фон, добавить новые детали. Но надо понимать, что отсюда — один шаг до прямой фальсификации документа. Я бы не советовала это делать в серьезных программах. Монтаж как прием — это замечательно, это очень сильный инструмент воздействия на зрителя.

лей. Но если вы сфабрикуете несуществующую свадебную фотографию или что-нибудь подобное, то герой имеет право подать на вас в суд. Или, по крайней мере, возмутиться, и дело кончится скандалом. Люди чаще всего очень трепетно относятся к домашним архивам, поэтому без необходимости старайтесь ничего существенного в снимке не менять.

Отсканированные фотографии удобно заранее распечатать в виде листов с контрольными изображениями, чтобы на монтаже иметь их перед глазами и быстро подбирать нужный снимок по номеру файла.

Вообще для цифрового монтажа отсканированные фотографии — это самый удобный формат исходного материала. Но и практика съемки на камеру не уходит в прошлое безвозвратно. Если вы снимаете фотографии, развешенные по стенам у героя дома или выставленные на книжных полках, и вам они нужны не как деталь интерьера, а как фрагмент фотомонтажа, попросите оператора снимать их в полный кадр, фронтально, чтобы черты лица на портрете не исказились.

Иногда фотографии приходится поднимать с книжных вставок, с иллюстраций. В этом случае очень легко возникает деформация лиц на снимках из-за перегиба страниц. Помогите оператору при съемке, натягивайте страницы руками — иначе вы рискуете получить брак по видео.

Что касается съемок различного рода документов, то все они обычно снимаются с некоторой динамикой в кадре, с панорамой по надписям, с укрупнениями или другими специальными приемами. Придумать акцент на нужном месте в документе может и режиссер, и редактор. Но первоочередная задача редактора — добыть этот самый документ, проследить за его съемкой или сканированием и в целостности и сохранности вернуть владельцу.

И еще я рекомендую иметь на монтаже под рукой в печатном виде текст самого документа, потому что обычно в кадр попадает только выделенный небольшой фрагмент, а само содержание текста с экрана не улавливается и разъясняется или дублируется последующим закадровым текстом.

Обычно иллюстративные материалы готовятся редактором к монтажу на протяжении всего производственного периода. И лучше максимально перепоручить эту подготовку ассистентам, дав им при этом четкие распоряжения относительно критериев оформления этих материалов.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору перед началом монтажа желательно:

- ♦ получить от ассистентов уточненный список хроникальных материалов, которые могут понадобиться для монтажа программы;
- ♦ при необходимости самому отсмотреть исходную хронику и отобрать нужные планы;
- ♦ отсмотреть и выбрать фрагменты кинофильмов, необходимых для монтажа;
- ♦ уточнить с продюсером финансовые возможности использования кинофрагментов;
- ♦ получить от ассистентов монтажный лист отснятых фотоматериалов или распечатки отсканированных фотографий;
- ♦ внести все блоки изобразительных материалов в схему монтажа программы.

Работа редактора на монтаже

Если программы прямого эфира рождаются непосредственно на съемочной площадке, то монтажные программы появляются на свет в аппаратных.

Монтаж для редактора начинается с состояния легкой паники: все предварительные процедуры завершены, отступать некуда. Монтаж — это кода, финальный рывок. Здесь, собственно говоря, и происходит рождение программы. Из множества вариантов отбираются лучшие, и на свет появляется единственный и неповторимый в своем роде продукт. Программа может получиться хорошей или плохой, но в любом случае она уникальна. И эта уникальность складывается из творческих волей ее создателей.

В начале книги уже говорилось о том, что на российском телевидении эффективно зарекомендовала себя работа в паре: «редактор-режиссер». И монтаж — это тот момент, когда, собственно, и проявляется в полной мере их «парная» работа. Упрощенно и коротко суть ее можно сформулировать так: редактор на монтаже отвечает за логику, содержание и смысл сборки, а режиссер — за эмоциональность и выразительность «картинки».

Удачные творческие пары, как и любые другие, подбираются на небесах. И отношения внутри них складываются очень сложные: и иерархически, и психологически.

Меня всегда поражало, почему с одними режиссерами работаете легко и весело, а с другими тот же самый процесс заканчи-

вается безобразными скандалами. Более того: скандалов не удается избежать даже при работе с любимыми режиссерами. Но в этом случае они как-то незаметно сходят на нет, и вы начинаете новую смену, выкинув из головы весь тот крик и ор, которыми сопровождался ваш предыдущий совместный труд. Режиссеры — люди грубые, в словах они не церемонятся и привыкли во что бы то ни стало добиваться своего. В этом суть их профессии — воплощение на экране своей творческой воли.

Так вот, можно спокойно работать даже с самым невоспитанным и тяжелым по характеру режиссером, если вы совпадаете с ним в главном: *в конечном выборе*. Вы оба признаете лучшим один и тот же вариант. Вы даже не можете объяснить почему, а просто щелкаете пальцами и одновременно кричите: «ДА!». Это «да» несет огромное облегчение — все правильно, задача решена, пошли дальше. Тот, кто часто монтирует, знает: на монтажах очень много смеются. Без смеха, без разрядки трудно высидеть по восемь-десять часов у экрана, тратя порой часы на склейку трехсекундного плана. Крик режиссера на монтаже во многом объясняется его усталостью, неуверенностью в себе. Время тает неумолимо, а стык планов не дает желаемого эффекта. Напряжение нарастает, а вместе с ним нарастает и внутренняя паника.

Ни в коем случае не торопите режиссера в момент поиска. Сохраняйте терпение, выдержку и «свежий взгляд». Именно это от вас на данном этапе и требуется. Не пытайтесь сразу же навязать свой вариант склейки — вас все равно не услышат и не послушают. Режиссер сам найдет его методом бесконечного перебора. Но вы должны *увидеть* его — этот наилучший выбор. И подтвердить то, что режиссер в глубине души и сам знает: вон оно, искомое решение.

Если же склейка или выбор плана или синхрона вам категорически не нравятся, то будьте тверды в своем неприятии. Иногда это очень трудно сделать, потому что не хватает слов объяснить, почему данный кусок не подходит. Может быть, герой в нем плохо выглядит, и вам не хочется выставлять его в неприглядном, по вашему мнению, виде. Может быть, выбранный кусок синхрона разрушает все те построения, которые были сделаны раньше, огрубляя и упрощая виртуальный характер героя... На каждой сборке программы наступают моменты, когда редактор и режиссер не соглашаются друг с другом. И здесь происходит та самая проверка творческой пары на совместимость.

В моей практике, конечно, бывали случаи, когда я категорически не принимала режиссерскую версию. И самый худший вариант такого неприятия — когда ты в принципе не согласна со всеми режиссерскими решениями. Это очень плохой признак. Значит, расхождения ваши лежат не в плоскости данной программы, а где-то глубже, в мировосприятии и отношении к жизни. Показатель этого — раздражение, которое копится в процессе монтажа и смехом и шутками не снимается. Не следует делать немедленные выводы из происходящего, например, что режиссер — плохой человек, а вы его жертва. Или с мазохистским упоением прорабатывать обратный вариант. Данная ситуация не имеет никакого отношения к человеческим качествам и характерам. Это именно творческая несовместимость, при которой, очевидно, людям просто не стоит работать вместе.

В начале книги уже упоминалось, как это опасно — браться за программу, которая тебе не по душе, с идеологией или интеллектуальным уровнем которой ты не согласен. Точно так же не стоит работать с режиссером, результаты труда которого тебе не нравятся. Тебя не восхищают его находки. Все они кажутся тебе банальными или, что еще хуже, низкопробными, безвкусными, китчем. А твои предложения вызывают у него зубную боль. Ничего у вас вместе не получится. Не доводите дело ни до смертоубийства, ни до суицида — расходитесь.

Но если у вас с режиссером проверенное взаимопонимание, если вы работаете вместе уже не первый год или не на одной программе, все равно — не стоит тешить себя мыслью, что режиссер будет вас все время слушать и соглашаться, даже если вы, с вашей точки зрения, тысячу раз правы. У него другая точка зрения. У него вообще другое зрение. И очень может быть, что вы действительно ошибаетесь. Я много раз ловила себя на том, что режиссерские варианты казались мне более примитивными, эстетически более грубыми, чем мои. Но именно они придавали сборке мускулистость, динамику, некую пряность, эмоциональную силу. И я соглашалась и потом не жалела о своем согласии.

Особый вопрос: как делать и принимать замечания на монтаже. Вам могут сказать, что ваше предложение абсолютно идиотское или, что еще хуже, что оно *никакое*. Это значит, что действие буксует, мы не удерживаем потенциального зрителя, что исходный материал не работает. Не обижайтесь — ищите! Режиссер и вы — союзники на монтаже, у вас у обоих уходит время, ни один из вас не может взять верх ценой унижения другого.

Относитесь к самому себе и к вашему общему труду с некой долей иронии — это смягчает трения. Поменьше почувствуйте себя оскорбленными, не давайте вывести вас из себя. Иногда режиссер нападает на редактора намеренно, просто сбрасывая таким образом свое напряжение. Прием запрещенный, но в телевизионной практике часто используемый. Старайтесь его опознать. Если режиссеру прямо сказать об этом, то он скорее всего признает злонамеренность своей затеи и откажется от нее. И даже, возможно, попросит прощения. Чаще всего такая ситуация означает, что он очень устал, и вам обоим лучше пойти вместе поесть. Ничто так не сближает творческую группу, как совместная трапеза, особенно, если на часах — полтретьего ночи.

Чем более тщательно вы провели предмонтажную подготовку, тем меньше забот у вас возникнет непосредственно на монтаже. Перед вами лежит схема сборки программы с приблизительным хронометражем каждого эпизода и его составляющих, вы уже загрузили в память компьютера необходимый исходный материал, и теперь вы можете спокойно ждать, пока режиссер сложит свой шедевр. Однако расслабляться не советую. В любой момент режиссер может поставить (или не поставить!) какой-нибудь зубодробительный план, вы начнете протестовать, а он в ответ вам скажет: «Раз так — клей сама!..» И демонстративно уйдет пить кофе.

Боже упаси вас и вправду сесть и начать клеить! Слова режиссера следует воспринимать не как указание к действию, а как провокацию, вызов, сомнение в вашей профпригодности. Монтаж — право и обязанность режиссера.

Я однажды, правда, очень давно, попробовала ответить действием на режиссерское предложение и после его демонстративного ухода действительно села и сама начала монтировать фильм. Это было заказное научно-популярное кино, и я тешила себя мыслью, что если режиссер чего-то в нем не понимает, то уж я-то в полном порядке, и мне все ясно. На следующий день режиссер подал на меня докладную главному редактору студии, где говорилось, что я испортила чужую гениальную работу.

Впрочем, времена меняются, и многое из того, что считалось таинством, превращается в рутину. Появление «домашних монтажных», компьютерных систем сборки программ, таких, как Adobe Premier или более мощный AVID, открывают, как в свое время бытовые видеоманитофоны, новую эпоху в работе редакторов. Цифровой, нелинейный монтаж дает нам возможность, как когда-то в кино, вносить многочисленные исправления, начинать

монтировать с любого эпизода — хоть с финала, хоть с начала. На небольших сюжетах, на сборке синхронизации редактор может сам справиться с задачей монтажной.

Но есть некие психологические особенности, преодолеть которые гораздо сложнее, чем освоить новую технику. Беда редакторского монтажа — в его излишней логичности, «сухости», стремлении как можно более последовательно и детально изложить весь имеющийся материал. Точно так же, как режиссерская сборка без редакторского контроля может оказаться не несущей вообще никакого внятного содержания, а только одни эмоции. В любом случае это плохо для конечного произведения. Я неоднократно видела такие программы и фильмы, где приоритет одной из творческих единиц был замечен на экране даже невооруженным глазом.

Хотя, поверьте мне, это очень трудно — заставить себя забыть все то множество фактов и планов, которые ты просмотрела и отобрала, готовя программу, «забыть» в том смысле, что они должны превратиться из знакомых в незнакомые, в первичный материал, критерием отбора которого будет сила его воздействия, а не сложность или дороговизна добычи. «Свежему» человеку (а им в аппаратной чаще всего оказывается режиссер) такая операция дается легче.

На монтаже очень важен порядок. Во всех смыслах — и порядок самой сборки, и физический порядок вокруг, в работе с кассетами. Есть хорошее правило — ни одну кассету не оставлять валяться без крышки, сразу же убирать ее в чехол. Подписывать, маркировать кассеты — это вообще-то обязанность ассистента режиссера, но следить за тем, чтобы все кассеты были промаркированы, — обязанность редактора.

Иногда современные системы монтажа имеют не очень большой объем свободной оперативной памяти, и монтировать приходится по частям, по эпизодам, с тем, чтобы потом произвести общий чистовой монтаж. Но даже если объем памяти значителен, не стоит загромождать машину лишним, неразобраным материалом. Монтажное время дорого, и тратить его на то, чтобы по ходу дела выбирать нужные куски, неэффективно. Тайм-коды всех необходимых для сборки фрагментов исходников должны быть не просто зафиксированы в редакторских блокнотах, но и систематизированы и распечатаны в виде «плана сборки».

Мой совет — загружая материал в компьютер, старайтесь «закачивать» все куски с одной исходной кассеты, соответственно помечая их в компьютере и в своем блокноте. Они могут быть использованы в разных частях программы, но приготовить их к мон-

тажу, «загнать» в машину желательно сразу, чтобы потом не вытаскивать исходную кассету снова и снова. Главное, повторяю, дать точное название каждому отобранному фрагменту, потому что узнать их «на глаз» в компьютере очень трудно: синхроны выглядят все как один — «говорящая голова» и все. А перебивочные, натурные, хроникальные планы появляются в виде начальной картинки, которая может не иметь никаких внешних ассоциаций с нужной вам серединой или концом плана.

Поясню на примере: мы монтируем один из многочисленных эпизодов по поиску пропитания в «Последнем герое». Предположим, один из героев находит на берегу выброшенную из воды рыбу, в то время как настоящие рыболовы с удочками ничего поймать не могут. Из множества кассет мы должны отобрать куски, связанные с этим эпизодом. С кассеты А мы берем три фрагмента:

- 1) герой идет по берегу и находит рыбу;
- 2) герой убеждается, что рыба пригодна в пищу;
- 3) герой потрошит рыбу и готовит из нее ужин.

В компьютере у нас соответственно появляются «иконки» с началом каждого фрагмента:

- 1) босые ноги героя, ступающие по песку;
- 2) лицо героя, что-то говорящего;
- 3) нож, вспарывающий брюхо рыбы.

Если мы запомним эти куски просто по картинкам, то потом мы если и сможем вспомнить, что означает третий фрагмент (нож, начало готовки), то первые два припомним с большим трудом, потому что на самом деле первый фрагмент только начинается с босых ног, а потом у этих ног оказывается рыба, лежащая на песке, и набегающая на нее волна, и следом — герой, в раздумье стоящий над добычей. Второй кусок важен нам не лицом говорящего героя, а тем, что герой переворачивает рыбу палочкой, берет ее в руки, нюхает и раздраженно отбивается от товарищей по племени, говорящих ему, что рыба снулая и тухлая.

Соответственно в компьютере эти эпизоды можно пометить как «Рыба 1», «Рыба 2» и «Рыба 3», а у себя в блокноте записать: «Рыба 1 — находка», «Рыба 2 — ее можно есть», «Рыба 3 — готовка ужина». Поскольку компьютеры понимают иностранную речь и латинские буквы, я стараюсь маркировать эпизоды непосредственно в машине как можно проще и короче, а содержание их расшифровывать по-русски в тетради. Таким образом, исходники в компьютере могут выглядеть так:

- 1) A-R1
- 2) A-R2
- 3) A-R3,

где А — номер кассеты, а R1, R2 и R3 — параметры фрагментов.

Конечно, вся эта абракадабра ничего не стоит, если вам надо с одной или двух кассет взять пару планов и сложить из них сюжет. Но если источников много, кассет десятки (а то и сотни!), если вам нужно отбирать куски синхронизации из многочасовых интервью, которые будут разбросаны по нескольким программам, монтируемым одновременно, «пакетом», то без четкой маркировки кусков вы не справитесь с материалом, запутаетесь в нем. Не говоря уже о том, что при монтаже приходится учитывать варианты, возможные замены одного куска другим, который тоже должен быть записан в компьютер еще до начала монтажа. С некоторыми режиссерами у редакторов сложилась такая практика: редактор закачивает весь необходимый для монтажа материал в компьютер самостоятельно, режиссер при этом не присутствует. Так экономятся силы и время и того, и другого. У режиссера есть лишнее личное время в начале монтажа, он может дольше поспать утром, отдохнуть.

Это очень важно — стараться облегчить труд вашего партнера, а не считать с ним временем, кто сколько потратил. Хороший режиссер работает с такой затратой сил, что после десятичасовой смены он выжат как лимон. А ведь сборка большой программы длится не одну смену, а две-три, как минимум. И если вы даете возможность человеку прийти на монтаж более свежим, спокойным и уверенным в том, что в его отсутствие ему качественно готовят поле для работы, он будет вам благодарен и оплатит тем же.

Сами принципы сборки, варианты и принципы склеек, совместимость планов — все это подробно описано в специальной литературе по монтажу и, кроме того, подвергается постоянным изменениям. Например, еще лет пять назад клеить трехсекундные планы в обычной программе (не в рекламе!) считалось неприемлемым, «не физиологичным», как любят говорить на телевидении. Сегодня клиповый, «рекламный» монтаж очень короткими планами стал общим местом. Скорость восприятия плана у зрителя увеличилась.

Ведь монтаж подчиняется общим законам восприятия информации, в первую очередь визуальной. Поэтому старайтесь следить за тем, чтобы ваш потенциальный зритель понимал, что ему показывают, успевал «считать» всю информацию с экрана и немедленно после этого получал новую порцию информации.

Чем больше интересного происходит в кадре, тем дольше может стоять кадр. Чем насыщеннее деталями фотография, тем дольше можно ее держать на экране. И, наоборот, чем беднее изобразительно любой план, тем он должен быть короче.

Если человек говорит в кадре на фоне белой стены, его можно слушать без напряжения не дольше примерно двадцати секунд. И то только при условии, что он рассказывает о чем-то интересном.

Но если герой разговаривает на фоне мартеновской печи, а сзади как раз начался розлив стали, все кипит, бурлит и сверкает, то мы можем позволить ему рассказывать и полминуты, и даже минуту — если, конечно, он опять-таки будет говорить интересные, значимые вещи.

Повторяю, о законах монтажа написаны и книги, и диссертации. Но *стили* монтажа меняются непрерывно, каждое поколение телевизионщиков проходит свои периоды «монтажной моды». То становится вдруг модным определенный компьютерный эффект, то все как один начинают пользоваться только «прямыми» склейками. То из передачи в передачу переходит «эффект любительской камеры» — в противовес всем профессиональным ухищрениям.

Отмечу только одно — любой фокус на монтаже, любой монтажный прием хорош, когда он используется осмысленно, *для чего-то*, а не просто так. Если вы хотите передать лирическое настроение героя и используете на склейках планов длинные микшеры¹⁸ — пожалуйста, все понятно. Но если вам не хватает материала, и вы пытаетесь растянуть его, используя тот же прием, — экран вас тут же выдаст, обеспечив вместо лирики ложную пафосность и скуку.

Не забудьте про финальные титры. Список всех участников программы должен быть у вас готов накануне последней монтажной смены. Проверьте, всех ли вы там указали, уверены ли вы в точности написания фамилий. Если не уверены — побеспокойтесь, позвоните, спросите. Люди обижаются, если их фамилии или имена оказываются перевраны.

Если вы шеф-редактор, то вам придется выстроить порядок упоминания людей в титрах. Если у вас работают несколько человек в одной позиции, например несколько корреспондентов или редакторов, то лучше перечислять их не по алфавиту, а в зависимости от того вклада, который каждый из них внес именно в эту программу. Это на первый взгляд кажется мелочью, но люди очень трепетно относятся к своему упоминанию в титрах, даже если на словах они этого никогда не признают. Поэтому, если вы не учитываете таких тонкостей, не удивляйтесь, что кто-то в группе ходит обиженный непонятно на что.

¹⁸ Микшеры — совмещение концов двух планов наплывом.

Упомяните администраторов, водителей — всех, кто вам помогает. Чем меньше у человека зарплата, тем важнее вспомнить о нем в конечном «барабане». Если программа выходит в эфир регулярно и «барабан» стандартный, не поддавайтесь искушению просто повторять его из программы в программу. Обязательно происходят какие-то изменения в составе участников, и чьи-то фамилии добавляются, а чьи-то исчезают. Указанный в конце программы другой оператор или другой инженер видеомонтажа может быть воспринят реальными авторами программы очень болезненно. Потому что в конечном итоге авторы — это все, кто работает над передачей, каждый вносит свой труд в общий конечный результат.

Если вам помогали какие-то учреждения или компании, проконсультируйтесь с рекламной службой и с юристами, прежде чем ставить в титрах обещанную благодарность. Не будет ли она принята за рекламу? Есть ли у вас разрешение на такую благодарность от владельцев или руководства канала? Это довольно сложное материально-этическое поле, поэтому совет один: никому не обещайте никаких титров без твердой предварительной договоренности со своим руководством. Вы не знаете ни маркетинговой стратегии, ни уже существующих пакетов рекламных договоров... Поэтому все, что связано с упоминанием каких-то фирм или учреждений в титрах, должно быть оговорено задолго до момента набора самих титров. А еще лучше, в случае сомнений, напечатать титры на листочке и завизировать у руководства, просто так, на всякий случай. И вам спокойнее, и начальство гарантированно в курсе.

Памятка, или «Сухой остаток»

Телевизионному редактору на монтаже желательно:

- уметь продуктивно работать с любым по характеру режиссером, если он совпадает с ним в главном: *в конечном выборе;*
- сохранять спокойствие в условиях цейтнота и многочасовых смен, в том числе ночных, не поддаваться на чужие провокации;
- иметь перед глазами отпечатанный план сборки с проставленным предварительным хронометражем;
- использовать наглядную и простую систему кодировок фрагментов исходников;
- «закачивать» всю необходимую исходную информацию в компьютеры *до* начала монтажа, максимально облегчая труд режиссера;

- учитывать физиологические и психологические законы восприятия информации при выборе длины планов;
- выбирать технологические приемы монтажа осмысленно, а не в качестве самоцели;
- заранее продумывать и готовить конечные титры;
- в сомнительных случаях получить на титры визу руководства.

Написание закадрового текста

Когда-то в неигровом кино написание закадрового текста было, пожалуй, самым ответственным этапом работы. Занимался этим, конечно, автор фильма, сценарист. Но — возвращаясь к эпохе бесконечных авторско-режиссерских конфликтов, — бывало, что сценарист не добирался вместе с группой до момента написания дикторского текста. В принципе в сценарном договоре резервировалась примерно четверть стоимости гонорара специально на оплату за текст. И если сценарист уходил с фильма, то эту четверть гонорара он передавал другому специалисту — текстовику. Так назывались люди, обладавшие, как сейчас бы сказали, «специально заточенными» навыками по написанию закадровых текстов.

Попасть в текстовики было крайне сложно, потому что ни один режиссер в здравом уме и твердой памяти никогда не доверил бы финальную операцию со своей картиной новичку. Получался замкнутый круг: необученных текстовиков не брали, а получить опыт такой работы было негде. Мне повезло — я как-то попала на киностудию в разгар июльской жары, когда все уважающие себя текстовики разъехались по курортам. И мне разрешили попробовать — с тем условием, что если у меня не получится, то меня немедленно выгонят, а на мое место будут слезно приглашать хоть кого-нибудь из настоящих текстовиков.

Как вы понимаете, при таком раскладе учишься быстро.

Конечно, это были технологически запредельно далекие времена, и условия работы сильно отличались от тех, в которых сегодня работает телевизионный журналист или редактор. И я имею в виду не сроки исполнения и не возможности переделок. И даже не отсутствие немедленного эфира, что также крайне важно.

Главное, принципиальное отличие состояло в том, что текст, разумеется, писался *после* монтажа, а не до. Я понимаю, что сейчас многие останутся в чтении и скажут: «Спасибо, мне доста-

точно. Я пишу тексты до монтажа, а потом подбираю под них соответствующие картинки. Поэтому мне ваша методика неинтересна...»

Технология укладки «картинки» по записанному тексту пришла из информационных редакций. В ней есть свои великолепные специалисты, так же как и в закадровых комментариях прямого эфира. Это особый навык мгновенной систематики и импровизаций. Но, к сожалению, этот способ не оправдывает себя, если вы работаете с документальными жанрами.

Работа с документальным текстом требует особого мыслительного настроя. Вы не замечали, что огромное количество сюжетов, особенно региональных, озвучивается одним голосом? И голос этот по большей части говорит с перечислительной интонацией, отстраненно, как бы дистанцируясь от происходящего на экране? Это происходит потому, что он действительно дистанцирован от событий в кадре. Автор записал его, ориентируясь на отведенное ему время, и голос заполняет хронометраж полностью, не оставляя пауз. В сообщение вкладывается вся имеющаяся информация, а если ее не хватает — она экстрагируется, вытягивается из самой потенциальной картинки: «Сделанные из льда скульптуры заполнили центральную площадь города... Они полупрозрачны и очень нравятся прохожим...»

Нужен ли такой текст? Не очень. Все, что без труда считывается глазами с экрана, не нуждается в словесном повторении.

Давайте сейчас отвлечемся на минуту от того, каким способом записан закадровый текст, до или после монтажа, и подумаем, для чего он вообще нужен. Телевидение — это в первую очередь зрелище, и «картинка», можно сказать, главнее слова звучащего.

Поэтому первая, наверное, задача закадрового текста — не конкурировать с изображением, а поддерживать, усиливать его, увеличивая тем самым *информативность* материала.

У каждого человека — то есть у каждого зрителя — есть свой порог восприятия зрелища. В какой-то момент происходит насыщение. Он не может «съесть», поглотить больше информации, как невозможно съесть больше еды, когда ты уже абсолютно сыт. Если у вас в кадре происходит интересное действие, какое-то событие ярко развивается, свершается на глазах у аудитории, поглощая все ее внимание, а в это время «за стеной уют что-то железное», то есть авторский голос, не переставая, бубнит о чем-то, лично ему кажущемся важным, то зрителя такой текст будет только раздражать. Он не слышит его, он не *успевает* его воспринимать.

Конечно, здесь надо делать поправку на то, что зритель может быть разного возраста, что на молодежных программах и ритм монтажа, и скорость комментария выше, чем для аудитории средних лет. Но все-таки желательнее уметь подавать материал так, чтобы психология массового зрительского восприятия не подвергалась чересчур агрессивному воздействию.

Здесь я хотела бы оговориться. Люди, привыкшие работать с предварительно написанным закадровым текстом, зачастую при попытке поменять технологию попадают в ловушку. Я называю ее «эффект сороконожки»: когда это бедное насекомое спросили, с какой ноги она делает двадцать четвертый шаг, она так сосредоточилась на счете, что вообще перестала двигаться. Я была свидетельницей того, как на учебном семинаре одна из региональных журналисток, сняв прекрасный сюжет и пытаясь озвучить его *после* монтажа, просто впала в ступор — она не могла выдать из себя ни слова, ей мешало собственноручно сложное изображение.

Чтобы этого не произошло, надо забыть на время о том, что вся программа придумана и сложена вами. Постарайтесь взглянуть на нее глазами приглашенного на эту работу текстовика. Ведь для него это не готовое произведение, а исходный материал, в который ему надо встроить свою, заключительную часть работы.

Что вы увидите как текстовик?

В первую очередь вы считаете информацию с «картинок», с изображения. То, что вам абсолютно понятно самому, то и зрителю будет понятно. Этого не надо повторять словами, особенно, если в кадре происходит активное действие.

На экране у вас могут звучать слова синхронно, монологи и комментарии героев — они тоже несут определенную информацию, которая должна быть услышана.

Наконец, в сюжете могут звучать фоновые голоса, разговор или какие-то знаковые шумы, которые стоит оставить в кадре неперекрытыми, для придания материалу достоверности или особой стилистической окраски.

Таким образом, если представить все пространство вашего материала в виде некоей поверхности, то на нем явно проступят островки, *не нуждающиеся* в словесном дополнении. Они самодостаточны, их не стоит портить «заговаривая».

Но у вас остается вся свободная часть материала, которая может сопровождаться комментарием. И теперь важно выяснить для себя, какого рода комментарий вы собираетесь сделать.

Конечно, это во многом зависит от жанра и от стиля программы. Для чисто технологического сюжета необходимы комментарии информативные: что, где, когда, с каким результатом и т.д. Для творческой программы вы будете использовать другую лексику, может быть, более образную, более оценочную.

Закадровый текст только на первый взгляд похож на любой другой. Представьте, что вы делаете на ту же тему комментарий для аудио. Тогда вы будете стараться словами *визуализировать* предмет азговора, описывая его детали, внешний облик, чтобы слушатель в воображении построил то, чего не может увидеть. И вы быстро убедитесь в том, что большое количество цифр, технических параметров, длительно перечисляемых деталей не будет восприниматься на лух. Они будут перекрывать друг друга и тем самым — уничтожать.

Но наибольшие трудности с закадровым комментарием испытывают журналисты-газетчики, которые привыкли вкладывать в публикацию *максимальное* количество информации. Тексты журналистов из печатных СМИ слышны на телеэкране главным образом благодаря своей невероятной многословности. И они чаще всего не учитывают изображение, они информативно расходятся с ним.

Хороший закадровый дикторский текст начинается с первой фразы. Это мучительный процесс — придумать первую фразу, козряя, как камертон, даст нужный настрой всей программе.

Я приведу вам пример одной первой фразы не потому, что она идеальная, а потому что я запомнила ее давным-давно, не помышляя в тот момент ни о каких обученных премудростях дикторского текста. Этой фразой начинался фильм о женах декабристов, и автором его была журналистка и драматург Г. М. Шергова. Текст звучал так: «Сто пятьдесят зим заметали след этого возка».

В кадре была метель, уезжающие в темноту сани и, по большому счету, — пустота. Ничего не происходило, никто не появлялся, даже саму повозку рассмотреть в деталях было невозможно.

Что достигалось текстом? Мы получали исчерпывающую вводную информацию о содержании фильма. Мы понимали, что:

- ♦ нам будет рассказана история достаточно старинная («сто пятьдесят зим» — то есть сто пятьдесят лет назад);
- ♦ она будет невеселая («сто пятьдесят зим» — акцент на холод, длительность, безысходность);
- ♦ мы будем что-то исследовать («заметали след» — но все-таки какой-то отпечаток следа должен был остаться, иначе мы бы об этом не говорили);

- ♦ нам будет рассказана какая-то конкретная история, начавшаяся (или закончившаяся!) конкретным путешествием какого-то человека («след *этого* возка» — акцент на то, что действие уже началось, что историю нам уже рассказывают).

Этот список можно продолжить и далее, рекомендую вам поискать дополнительные смыслы, которые возникают и могут возникать из сочетания фразы и «картинки». Еще раз повторюсь: я дала эту фразу не в качестве образца безупречного текста, а в качестве примера закадрового текста вообще. Вот таким он должен быть: лаконичным и многозначным. Вот так он должен сочетаться с изображением, не повторяя его, а насыщая информацией, и в то же время опираясь на него в знаковых точках.

Слово «заметали» может не сопровождаться на экране порывом вьюги. Но оно идеально ложится на любое движение снега в кадре, на особое состояние санного следа — четкого или размытого. Семь слов создают нам эффект целого предисловия, вводят в настроение, задают стиль. И все это — без единого цветистого эпитета. Никаких дополнительных определений (их роль прекрасно берет на себя «картинка»).

В закадровый текст вы вкладываете только ту информацию, которая не может быть передана визуально. Но ее надо искать и формулировать. Причем формулировать образно, часто не впрямую, задавая зрителю задачи и оставляя место для их решения.

Тот старый фильм, почти тридцатилетней давности, начинался, по сути дела, четкой датой: «1825 год» (год 1975 — минус «сто пятьдесят зим!»), которая в сознании образованных граждан автоматически ассоциировалась с датой восстания декабристов. Таким образом, еще до начала всяких разъяснений часть зрителей уже догадывалась о скрытом содержании «бедной» картинке — это кто-то из жен декабристов едет в изгнание к мужу.

Закадровый дикторский текст сочиняется как стихи: вы не можете выйти из рамок ритма, и у вас своя метрика — длина плана. Поэтому вы пишете его и укладываете по размеру монтажных фраз, стараясь не выходить за их пределы. А то в кадре бывает и так: действие давно идет в другую сторону, а текст все объясняет и объясняет подробности уже закончившегося эпизода.

Существует способ импровизационного написания текста, он хорош для авторских работ, которые необходимо выполнить в очень короткие сроки. Глядя на экран, вы наговариваете текст на диктофон — так, как вам в этот момент захочется. Затем вы его набира-

ге на компьютере и редактируете — вставляете не вошедшие в экст информационные данные, стараясь не нарушать ритмику и эконометраж. Распечатываете исправленный текст и снова прикладываете к экрану. Вы легко увидите «засадные» места — там, где экст перегружен или, наоборот, слишком легковесен. Это очень зорческая и даже азартная работа, но она проста только на первый взгляд, так как она требует знания материала и практики.

Чем больше приемов вы будете использовать, тем богаче будет выглядеть ваш текст. Меняйте слова местами, выворачивайте фразы наизнанку, максимально пользуйтесь интонацией, выбрасывайте все, что можно выбросить — добивайтесь того, чтобы смысл передавался минимальным количеством слов.

Не относитесь с презрением к рекламе — именно в ней закадровые тексты порой просто блистательны в своей лаконичности. Вам советую изучать лучшие ее образцы. И не довольствуйтесь первым написанным вариантом. Закадровый текст — всегда результат многих правок, поэтому его так трудно менять и исправлять.

Но если вам придется это делать, постарайтесь снова взглянуть на него непредвзято, «свежим» взглядом. Это совершенно необходимое качество при любой работе со словом.

Памятка, или «Сухой остаток»

Редактору — автору закадрового текста желательно:

- ♦ уметь отстраняться от результатов монтажа (даже собственного!) и воспринимать их как исходный материал;
- ♦ четко представлять себе ту информацию, которую он хочет вложить в программу или в фильм;
- ♦ различать «незаговоренное» пространство программы, свободное от синхронов и важных интершумов;
- ♦ уметь строить текст лаконично, не перегружать его без нужды определениями;
- ♦ владеть приемами словесной инверсии, перестановок слов в тексте с целью достижения наиболее точного совпадения с действием на экране;
- ♦ прикладывать текст к изображению и вносить в него правки как минимум три раза;
- ♦ не пугаться переделок непосредственно во время записи — уметь опять взглянуть на текст «свежим» взглядом.

Озвучание программы

Давайте представим себе, что вы работаете не с маленьким сюжетом, а с большой документальной программой. И вы ее редактор, то есть автор, поэтому в ваши обязанности входит написание закадрового текста, а также текстов стенд-апов для ведущего. Вы не спали всю ночь, ваш компьютер перегрелся, но все получилось. И теперь вы сидите в аппаратной звукозаписи со своей копией текста перед глазами, а в дикторской уже сидит тот человек, чьим голосом будет озвучено ваше произведение.

Ваше? Нет, как вы догадались, оно уже не ваше. Оно — общее.

Вы принесли текст, напечатанный через два интервала на нескрепленных листах, размеченный на блоки или абзацы. У вас с собой как минимум два экземпляра этого текста, один — для диктора, другой — для вас, и даже может быть третий — для режиссера.

Первое правило — и оно не обсуждается. Человек, который будет читать написанный вами текст, должен быть согласен с его содержанием. Разумеется, если у вас читает приглашенный диктор (чаще всего — профессиональный актер), то он будет стараться просто как можно точнее и ярче произнести написанные вами слова.

Но если текст должен читать ведущий, авторское лицо программы? Я уже говорила про то, какие у меня были споры с тележурналистами старой закалки, которые поднимали на смех мои заявления о том, что закадровый текст для ведущего полностью готовит редактор. А что же делает при этом сам ведущий, спрашивали они? Давайте все-таки определимся с этим этически сложным моментом. Когда программа идет на потоке, ее готовит не ведущий, а редактор. И именно он представляет себе весь объем информации, который необходимо включить в данный выпуск, он монтирует материал. Ведущий получает готовый «немой» вариант программы непосредственно перед «озвучкой». Никакой обиды для ведущего в этом нет. Никакого унижения для редактора — тоже. Наоборот — это еще один пример продуктивной групповой работы, которая и рождает все телевизионные успехи.

Я очень люблю готовить закадровые тексты для хорошего диктора или ведущего. Если ты знаешь, кто будет читать их, в момент написания происходит интересная метаморфоза: ты начинаешь мысленно подстраиваться под стиль разговора того человека, чьим голосом будет озвучен твой текст. Он должен звучать у него органично, без насилия над собой, без ложного пафоса или натужного веселья.

На сленге текстовиков (есть и такой!) процесс примерки диктома текста к себе называется «обминанием». Человек начинает вносить свое понимание в написанные тобой строки, и ты слышишь их совершенно по-новому. Ты вдруг обнаруживаешь какие-то стилистические погрешности, которые сама не слышала, укладывая текст.

Предварительная обкатка закадрового комментария — необходимый этап работы, если вы пишете текст после монтажа. Это целая наука, которой старые текстовики владели изощренно. На самом деле она сводится к тому, чтобы у каждого написанного вами слова было *свое* место на экране. Грамотно, чисто уложенный текст похож на жесткую решетку — он в точно выбранных местах опирается на изображение. И в то же время на каждой записи большого текста звучит: «Немного подвигайте фразу!» — это значит, что овалы не попали в намеченные для них «пазы» (их еще называют «перными точками»), звуковой фрагмент надо сдвинуть вперед или назад, чтобы он совместился с изображением, «лег» на него.

Боюсь, что некоторые из вас меня сейчас не понимают. Прикинув наговаривать текст без «картинки», вы представляете себе, только всего слов уместится на протяжении двухминутного сюжета или пятиминутного репортажа. Вы как бы полностью закрашиваете его текстом. Но если мы говорим о том, что текст занимали лишь определенную часть программы, если он вписывается в выделенные для этого места, то резонно предположить, что эти текстовые пространства не безразмерны, что в них может быть исчислено конечное число слов. Очень часто на записи диктор говорит фразу: «Я не помещаюсь!»

Как определить, сколько слов может выдержать текст? Во времена неигрового кино заповедь текстовиков гласила: «Три слова — метр!» Это значило, что пока прокручивается метр пленки, ты певашь сказать три слова, каждое — примерно из двух слогов. Это был очень удобный шаблон, потому что, готовясь к озвучке, мы промеряли длину монтажных фраз метромером (был такой специальный прибор для определения длины кинопленки) и дальше множили число метров на три, получая максимальную величину текста. Конечно, таких длинных текстов мы не писали, но в случае крайней необходимости было件нятно, что изображение может выдержать комментарий вот такого, определенного размера.

На видео тоже существует шаблон, но он более гибкий. Для меня я его формулирую так: «Три слова — две секунды». Это примерно мой темп речи при комментировании документального изображения. Идеально, когда эта ритмика совпадает с ритмикой речи

диктора. Тогда прочитанный им текст легко вписывается в отведенные вами рамки.

Профессиональный диктор обычно просит сказать ему хронометраж озвучиваемых кусков и сам раскладывает текст внутри каждого, соизмеряя темп речи с отведенным ему временем.

Но что делать, если диктор или ведущий говорят заметно медленнее, чем вы предполагали? Он может делать большие паузы, акцентировать некоторые слова... Обязательно учитывайте эти особенности. Обидно будет, если вы напишете текст, из которого поместится только половина, а информация распределена на весь словесный ряд.

В случае, если написанный вами текст совершенно явно не помещается, сокращайте его блоками. Это проверенный, хотя и несколько радикальный способ уменьшения текстового объема. Не выдирайте отдельные слова, это может сломать текст. Лучше жертвуйте какой-то второстепенной информацией ради того, чтобы сохранить основную, ту, что вам дороже.

Многие не очень опытные текстовики начинают сокращать весь текст, пытаясь впихнуть в остаток данные, которые им жалко потерять. Но в этом случае идет насмарку вся ваша работа по предварительной укладке, текст теряет выверенность, он начинает распадаться. А если вы выбросите блок или абзац, то в целом текст не страдает — он просто располагается чуть более просторно. Если возникает большая пауза, то ее, во-первых, можно уменьшить или закрыть с помощью музыки или интершумов, а во-вторых, на нее можно положить какую-то небольшую промежуточную фразу.

Вот здесь мы подходим к самому болезненному моменту работы редактора на «озвучке». Вам может понадобиться написать какие-то дополнительные фрагменты текста экспромтом, по ходу дела, в условиях, когда у вас почти нет времени, и когда вы уже не видите этот текст, что называется, «в упор», когда он для вас теряет свой смысл. Такое бывает — и тем чаще, чем более ответственным человеком является редактор-текстовик. Ну не ложится какая-то фраза, не находит она опорных точек на экране, надо что-то делать! И вот все, кто есть в аппаратной, начинают править текст, предлагать разные варианты, а они не стыкуются с уже записанным и с тем, что пойдет дальше — короче, текст начинает расплываться, как гнилая тряпка. Если, к тому же, группа уже в цейтноте — времени на переделку нет, программу надо было сдать еще час назад — то давление, оказываемое на редактора, достигает чудовищной силы.

Что можно сделать? Во-первых, погасить в себе зарождающуюся панику. Это вполне рациональное усилие, которое строится на том предположении, что вы вменяемый человек и не могли написать несколько страниц полной ерунды, тем более что еще несколько часов назад текст вполне соответствовал экрану. Значит, на этом деле нестыковка наверняка очень небольшая, локальная, и ее можно исправить. Ни в коем случае не начинайте переписывать весь текст — этот мучающий вас сейчас «эффект домино», ощущение бшего обвала, чаще всего кажущееся, надуманное. Если вы умеете работать спокойно вместе с кем-то — садитесь в дикторской вместе ведущим и попытайтесь получить от него формулировку того, как *приблизительно* должен звучать, по его мнению, текст. Не гонитесь за отточенностью формулировок, постарайтесь уловить мысль или ключевое слово поправки. Потом отправьте всех покурить или попить кофе, а сами, закрывшись в дикторской, исправляйте неприглядный фрагмент. Забудьте о том, что предыдущий вариант этого текста тоже написали вы — посмотрите на него холодным взглядом настоящего редактора. Да, вот такое мазохистское занятие это еще телевизионное ремесло, постоянно приходится редактировать себя самого. Пишите новый вариант.

Не поддавайтесь авторским амбициям. Когда ваш отшлифованный и выстраданный текст приходится сильно переделывать на экране, не впадайте в ярость и не слушайте оскорбленного самолюбия. Это нормальный этап производственного процесса. Постарайтесь сделать свою работу как можно лучше, а дальше — как Бог даст. Наверняка это не последняя ваша программа.

Если вы чувствуете, что ничего не получается, не поддавайтесь искушению махнуть рукой — пусть, мол, сами пишут и все придумывают! Не сдавайте позиции! Вы руководите процессом, и за текст в конечном итоге отвечаете вы! Поэтому принимайте действенные решения. Если вам так плохо, что голова не в состоянии энергировать ничего путного, берите десятиминутный тайм-аут, идите в буфет, на улицу, в чужой кабинет — в любое место, где вы можете взять себя в руки. Не ругайте себя за бездарность! Это абсолютно закономерное творческое состояние, через которое проходит огромное число людей. Локальный творческий кризис, который необходимо преодолеть. Как бы быстр и жесток ни был ваш конвейер, все равно создание телепрограмм на всех этапах остается творческим процессом. И вы вправе получить хотя бы минимальное время для нового решения.

Не забывайте о том, что в других случаях вы такие решения находили. Значит, и в этом найдете. Многие текстовики рекомендуют довольно смешной способ решить проблему — полностью от нее отключиться. Восточные философы называют это состояние «непривязанностью к результату». Усиленное желание губит замысел, говорят они. Сделайте вид, что никакого текста вам не нужно, сами перед собой притворитесь. Сосредоточьтесь на том, что вам необходимы новые джинсы, или что человек, звонка которого вы ждете, что-то подозрительно долго не звонит... Загрузите мозг наболевшими заботами. Пробежите два круга по офисным коридорам. А потом возвращайтесь в аппаратную и быстро запишите новый вариант текста. Не беспокойтесь. Он появится.

Если вы наговариваете текст сами — бывает и такое, притом довольно часто, — попросите, чтобы кто-то из присутствующих на записи был вашим редактором. Это может быть режиссер программы, звукорежиссер, музыкальный редактор, даже звукооператор. Попросите, чтобы этот человек вас *слушал*. Дело в том, что в готовом и уложенном тексте могут оказаться незамеченные вами стилистические оплошности, например повторение одного и того же слова или однокоренных слов на близком расстоянии друг от друга. От частого повторения текст для вас «замыливается» — вы перестаете воспринимать его на слух. Когда вы слушаете его в чужом исполнении, этот эффект проходит, и вы в состоянии отследить текст, вы так убраться эти неточности. Но когда вы сами начитываете текст, вы такие огрехи пропускаете. Пусть вас подредактирует кто-то другой.

И последнее. Если на вашем канале принято выплачивать авторское вознаграждение авторам музыки, использованной в программе (речь идет именно об использовании уже известной музыкальных произведений, а не о музыке, специально заказанной для данной программы или фильма), то от вас, как от редактора, могут потребовать музыкальную справку. Эта практика опирается на закон РФ «Об авторском праве и смежных правах», защищающий интеллектуальную собственность и имущественные права авторов, в данном случае — композиторов. При каждом воспроизведении музыки автор или его наследники должны получать вознаграждение — в течение всего срока жизни автора и пятидесяти лет после его смерти. После этого срока произведение становится общественным достоянием и может быть использовано свободно любым лицом.

Поэтому Чайковский, Бах и Моцарт в качестве поставщиков музыкального оформления программ намного безопаснее, чем ныне живущие композиторы. Просите у музыкального редактора под-

робную справку на то, какие и чьи произведения использованы в вашей программе, а также точный хронометраж отрывков. Если у вас этой справки канал и не потребует, вы все-таки будете знать, в каких масштабах вы нарушили закон.

Памятка, или «Сухой остаток»

При работе с диктором (ведущим) редактору желательно:

- ♦ предварительно «укладывать» написанный текст, сокращая его до оптимальных размеров;
- ♦ приносить готовый текст в двух экземплярах на нескрепленных листах, напечатанный крупно через два интервала;
- ♦ конструктивно работать с диктором или ведущим, творчески реагировать на его замечания или предложения;
- ♦ не поддаваться панике, если почему-либо текст не «ложится»;
- ♦ уметь сконцентрироваться и переписать подлежащий исправлению фрагмент, сохраняя авторскую позицию;
- ♦ при собственной записи текста заручиться поддержкой кого-нибудь из товарищей по группе, чтобы он взял на себя функции вашего редактора;
- ♦ получить от музыкального оформителя или редактора подробную справку о том, какая музыка использована в данной программе.

Завершение работы над передачей

Теперь, когда готовая программа ушла на эфир, мы можем спокойно выдохнуть... Впрочем, чаще всего сделать это не получается. Начнем с того, что программы очень редко сдаются заранее, положенным запасом времени. Ну никак не выдерживаются эти роки, по крайней мере, я таких историй не помню. А вот как в юлвторого ночи мы мчимся по подземному коридору, соединяющему два здания «Останкино», а навстречу нам бежит человек из фирмой службы, и на полпути мы передаем ему еще теплую кассету, как эстафетную палочку, — вот это помню. И то, как сердце после этого колотится, помню, и как адреналин по телу волнами, полная пустота в голове, кроме одной тупой мысли: «Все!»

Готовую, озвученную кассету рекомендуется просмотреть. Это завсегда, известная каждому редактору. Как ни странно, последний просмотр оказывается довольно трудным делом (по крайней мере, для меня) по причинам технологическим и психологическим.

На самом деле технологическая цепочка такова, что монтажную программу закачивает не редактор, а режиссер или ассистент режиссера в паре со «звуковиками» — звукорежиссером и музыкальным редактором. Этот последний этап доводки кассеты называется «сведение», на нем совмещаются закадровый текст и музыка, выравнивается звук, шумы, голоса диктора и синхроны героев. Процесс это небыстрый, и редактор обычно в это время уже занят другими делами.

Потом программу еще надо переписать с эфирной кассеты на демонстрационную, а посты все заняты. Ну ладно, перегнали, дали тебе «вехаэску» — и что? Ты ее сразу станешь смотреть? Отсмотришь готовую программу, а вдруг там — ошибка? Да еще какая-нибудь грубая, фамилию в титрах переврали или должность героя... А переделывать уже некогда, техника вся занята. Вот и тянешь, тянешь время, надеясь на Господа Бога и на авось.

Я много раз буквально из-под палки заставляла себя садиться и смотреть полностью законченную программу, согнанную на VHS. Сидишь и трясешься: тут не идеальная склейка, там синхрон явно «зарезали», слишком уж перекоротили... А здесь длинно, надо было фразу лишнюю резать! А как ее вырежешь, когда хронометража и так с трудом хватило? Но самое ужасное — это вычитка титров. Ты уже сто раз, не меньше, проделала это на монтаже, и теперь все буковки, набранные на элегантных подложках или плывущие под музыку «барабана», сводят тебя с ума: ты их не различаешь! Может, и правильно написана фамилия, а может, и нет. Никакая сила воли не помогает, организм тупо сопротивляется любому напряжению, он точно знает, что программа закончена. По крайней мере, подсознание твое не на твоей стороне.

Чаще всего ошибки находят не в момент этого последнего просмотра, когда «поезд уже практически ушел». Иногда приходится показывать программу до эфира консультанту или заказчику, или кому-то из руководства, если она содержит в себе возможные разночтения. Вот в момент такого показа и замечаешь какие-то неточности.

Идеально показывать программу до озвучки, так называемый «немой» вариант. Он, конечно, очень уязвим, многие нетелевизионные люди с трудом воспринимают молчащий экран, но зато они более внимательны к тексту и к изображению. Да и вы сами спокойнее воспринимаете возможные промахи, потому что на их исправление еще есть время.

После окончания работы над программой никакого времени и возможностей для переделки уже нет. И обнаруженная ошибка —

то ЧП, экстремальная ситуация, в которой вы ощущаете себя опавшим в засаду. Вы точно проверяли на монтаже это место, шибки быть не должно, и, тем не менее, она существует. Прежде чем бежать ее исправлять, остановитесь на секунду, а лучше — секунд на тридцать, и подумайте: фатальна эта ошибка или нет? Иногда в панике ошибкой выглядит то, что при ближайшем рассмотрении может оказаться одним из вариантов, не самым точным, но и не критическим.

Конечно, если вы перевернули фамилию или имя героя, мчитесь исправляйте. Проситесь в чужие смены, уговаривайте тех, у кого «звучка» или монтаж еще только начинается, божитесь, рыдайте, ейдите в истерику, но добудьте свои полчаса (а скорее всего — час), еобходимые для переделки. Почти наверняка вас везде поймут — и аши коллеги, и люди, которым вы уже сдали программу. Они сами зремя от времени оказываются в подобном положении. Но если ошибка не очень серьезная — ну должность чуть-чуть исказили, слова в азвании учреждения переставили, еще что-нибудь такое, — если вы чувствуете, что с точки зрения здравого смысла ошибка не фатальна, махните рукой и оставьте все как есть.

Можно представить, как сейчас возмущаются многие мои коллеги: как это так, отправить в эфир программу с заведомой ошибкой! Да ведь это же нарушение первейшей функции редактора, его ответственности за содержание программы! Да, это действительно так. И на всех остальных этапах создания программы я неукоснительно требую от коллег и от себя самой тщательнейшей проверки исходной информации и того, что попадает на экран. Но когда программа готова и «мастер-кассета» сдана, слишком опасный раз ставить ее в магнитофон и подвергать дополнительным рискам, неизбежным при любой переделке.

Впрочем, все, о чем мы здесь говорили, в большей степени относится к линейному монтажу. Цифровой монтаж, по счастью, храняет нам программу в двух ипостасях: на мастер-кассете и в компьютере. Так что на «цифре» теоретически поправки возможны вплоть до самого момента эфира. Подчеркну здесь слово «теоретически». На финальном этапе необходимо делать, повторяю, только эркс-мажорные, точечные, абсолютно необходимые правки. Все остальные попытки улучшений могут разрушить программу.

Нет ничего более тоскливого и непродуктивного, чем вносить дорожно исправления в уже готовую программу просто потому, о кому-то показалось это желательным. Вкусовщина здесь губи-

0

тельна. В конце концов вы шли именно к этой форме и к этому содержанию очень долгим путем, и у каждого звука и плана есть своя логика и предыстория. Не поддавайтесь попыткам улучшить программу до бесконечности, лучшее — враг хорошего, оставьте ее в том виде, в котором она сложилась.

Лично я на каждой программе собираю ее архив. Эта привычка возникла при подготовке исторического и публицистического ток-шоу «Старая квартира» и много раз доказала свою полезность. Дело это и простое, и сложное одновременно.

Простое — потому что и нужно-то всего ничего: завести специальные папки и вкладывать в них все те разрозненные листочки, телефоны, дополнительные материалы, вопросы, тексты, так называемые бумажные носители информации.

Сложное — потому что делать это некогда, методичности не хватает, папок этих тебе никто не даст и приходится покупать их из собственной зарплаты, хранить архив негде, и нужен он бывает крайне редко.

И все-таки — я бы советовала собирать архив. Особенно, если ваша программа имеет отношение к документалистике. Во-первых, это дисциплинирует вас как специалиста, во-вторых — как человека. Установите себе, какие документы должны быть в папке. По той же «Старой квартире» я взяла за правило хранить:

- первичный литературный сценарий;
- модульный рабочий сценарий;
- письма, обращения, запросы в сторонние организации, связанные с проведением съемок или получением информации;
- ответы на эти обращения;
- именные списки всех героев с указанием точных регалий;
- финальные титры;
- дополнительные печатные материалы по отдельным главным героям и т.д.;
- тексты анонсов;
- копии публикаций в СМИ.

При выпуске документальных, портретных программ я храню сценарные заявки, списки потенциальных героев, вопросы к интервью, закадровые тексты, контактные телефоны и адреса. Упорядочивать архивы можно по годам, по отдельным выпускам, по персоналиям.

Я не говорю, что все данные вам будут впоследствии нужны. Но аккуратно оформленный архив пить-есть не просит, он лежит

де-нибудь на антресолях или в коробке на шкафу. Важно лишь, чтобы вы могли сразу найти в нем нужную информацию, то есть он должен быть систематизирован, а не сброшен тяжелой кучей, в которой сам черт не разберется.

Впоследствии архивы можно перебирать, избавляться от многих лишних бумаг, вообще переводить все данные в базу компьютера. Но мне бывает жалко выбросить подлинные листки, на создание которых ушло когда-то так много моего труда. Они должны мереть сами и лишиться своей ностальгической силы.

Не было бы этих папок с листочками — не писала бы я сейчас эту книгу.

Да, чуть не забыла! У вас в столе, в сейфе, в шкафу к моменту окончания работы над выпуском могли скопиться *чужие* документы! Вы брали их под расписку или под честное слово и божились, что вернете. Сейчас, когда программа закончена, эти клятвы как-то сами собой выветрились у вас из головы. Внимание! Крайний срок возврата чужой собственности — сразу после эфира. Есть также телевизионное суеверие, что отдавать взятые документы до эфира — плохая примета. Если вы его придерживаетесь — на здоровье, не меняйте привычек. Но окончание работы над программой, ее прохождение в эфире — сигнал к тому, что нужда в хранении всего запасливо нажитого добра отпала, работа завершена. остарайтесь сами или с помощью ассистентов вернуть владельцам все у них взятое. Если это кому-то поручается, особо проконтролируйте момент возврата. Позвоните тому, кто давал вам материалы, поблагодарите его. Если вы отвозите бумаги сами, тоже не забудьте сказать спасибо.

Не включайте не розданные материалы в архивы — они будут ечь вам руки и еще много лет спустя терроризировать вашу совесть.

Памятка, или «Сухой остаток»

Завершая работу над программой, редактору желательно:

- ♦ осмотреть созданное им произведение в законченном виде;
- ♦ в случае обнаруженной грубой ошибки немедленно ее исправить;
- ♦ в случае обнаружения мелких недочетов программу не трогать, а принять к сведению ее несовершенство;
- ♦ собрать все относящиеся к ней документы;
- ♦ ненужные материалы выбросить;

- ♦ заслуживающие внимания документы подшить в архив;
- ♦ систематизировать относящиеся к программе компьютерные файлы;
- ♦ с благодарностью вернуть владельцам все материалы, данные вам на время подготовки передачи: фотографии, книги, письма, документы.

Работа редактора в период «пост-продакшн»

Помните, в знаменитой музыкальной версии «Алисы в стране чудес», сделанной В. Высоцким, есть такая строчка: «Что остается от сказки потом, после того, как ее рассказали?..»

Применительно к передаче могу сказать точно: остаются публикации в прессе.

Итак, мы вплотную подошли к последнему, заключительному этапу создания телепрограмм, так называемому «пост-продакшн», «после производства». Я уже говорила в начале книги: тенденции таковы, что именно этот этап будет со временем занимать все больше редакторского времени.

«Без паблисити нет просперити», — этой фразой во времена моей юности описывали хищническую хватку капиталистического мира. Без рекламы нет процветания, ничего не продается, а значит, и вам ничего хорошего не достанется. Сейчас на телевидении мы полной мерой отрабатываем этот тезис.

Результат вашего труда должен быть замечен. Конечно, ему отведено определенное место в сетке вещания, название передачи напечатано в газетах, оно «висит» в Интернете, но если о ней нигде не будут писать и говорить, то знайте, что само ее существование под угрозой. Другое дело, что передачу могут закрыть и при «хорошей прессе», но это уже несчастный случай. Норма все-таки — это когда и передача идет, и публикации о ней выходят.

В каждой уважающей себя телекомпании сейчас есть пиар-отдел, и кто-то из его сотрудников отвечает за то, чтобы о каждом вашем новом творении узнавало как можно большее число людей.

И первое, что от вас лично потребует «пиарщик» — это яркое представление каждого выпуска.

Если читать анонсы, то может создаться впечатление, что на эвидении выпускают одни шедевры. И это правильно. Незачем анонсе говорить о том, что передача получилась довольно скучная и затянутая. Во-первых, это, может быть, вам показалось, а во-вторых, на любую программу находятся охотники. Поэтому вы должны, не стесняясь, говорить о своем детище только самое хорошее. Здесь есть некий психологический подводный камень, о который многие спотыкаются.

Мы все воспитаны так, что хвалить собственную работу считается неприличным. Лучше ждать, пока тебя похвалят. Беда в том, что у тех, чья профессия — тебя хвалить, очень мало времени для составления объективных оценок. Если они станут отсматривать все программы всерьез, то превратятся в телекритиков, а это уже другая профессия.

И поэтому, если вы хотите, чтобы реальные достоинства вашей программы были отмечены, чтобы в анонсе не было десяти ошибок двух фразах, чтобы он был стилистически отточен, — пишите его сами. Все равно при публикации редактор внесет свою правку, но ут совсем уж не исковеркает. А для вас это — хорошая практика: вы должны научиться осознавать свои сильные стороны и уметь четко и лаконично формулировать цель и смысл вашей программы.

Анонсы различаются стилем, объемом текста и количеством подробностей. Начнем с простого — с аннотации для так называемой «Микрофонной папки». Этот технический сопроводительный документ заполняют чаще всего ассистенты режиссера. Но бывает, что делать это приходится редактору. Не мучайтесь напрасно, эсняя увлекательный пересказ содержания вашего опуса: в этом документе важнее ограничиться темой выпуска, но зато нужно четко перечислить основных участников программы, чтобы их изображения можно было легко найти тем, кто будет делать о них передачи в дальнейшем.

Задолго до окончания передачи (при еженедельном выпуске на центральных каналах — «за две недели до эфирной недели») у вас станут просить анонс для публикуемой в прессе программы передач. Вы еще и сложить-то ничего не успели, даже не сняли, вы еще только с трудом уговорили потенциального героя, а от вас уже требуют увлекательного рассказа о его тайнах и ваших находках и открытиях.

Постарайтесь сформулировать некие усредненные идеи вашей программы, которые можно тиражировать без мелких подробно-

стей, даже когда реального материала совсем мало. В общих чертах намекните на будущее содержание, а дальше переходите к этим выстраданным душещипательным постулатам: «Самое интересное в нашей программе...», «Ее принципы...», «Раз и навсегда мы договорились не показывать в программе то-то и то-то — или, наоборот, показывать именно то...» Используйте всю информацию, которая у вас есть по будущему выпуску на данный конкретный момент, но больше опирайтесь на рекламу самой программы, привлекайте внимание, как говорят, к «бренду».

От вас, безусловно, потребуют исходный текст для телевизионного анонса: для тех слов, которые произносятся за кадром и сопровождают нарезку планов из вашей программы. Телевизионный анонс не тождественен анонсу газетному. Он предполагает, что зрители программу знают, что им надо будет посмотреть именно этот выпуск. Телевизионный анонс таит намек на то, что в передаче таится некий сюрприз, открытие, расследование, совершенно невероятная информация. Принцип «неизвестное об известном» очень для этого уместен.

Наконец, может наступить момент, когда вам придется давать интервью журналистам по поводу своей программы и рассказывать не только об отдельных ее выпусках, но и о концепции всей передачи в целом. Даже если это интервью формально не с вами, а с вашим ведущим, постарайтесь всерьез отнестись к процессу и детально продумать, как вы будете представлять программу.

Это не всегда бывает просто. Даже если вы работаете на программе, которая много лет выходит в эфир, вы должны хотя бы сами для себя сформулировать то, что называют кредо, миссией, целью, предназначением данной передачи. Пусть это и звучит слишком пафосно, но если вы не знаете, что вы делаете, вы не сможете сделать ничего значимого, путного.

Когда меня пригласили на Первый канал делать «Женские истории» Татьяны Пушкиной, формулировку нашей задачи нам подсказала одна из зрительниц. По-моему, после третьего выпуска передачи — он был о Нани Бреговдзе — она позвонила нам и сказала: «Спасибо вам, что вы делаете эти теленовеллы о силе духа и достоинстве женщины!..»

Конечно, мы не вешали эту фразу в виде лозунга поперек монтажной. В обиходе телевизионщиков вообще высокий стиль не в чести. Но для себя мы уловили формат и настрой программ и потом много раз использовали разные варианты подсказанной формулировки при подготовке газетных и журнальных публикаций.

Еще раньше, на «Старой квартире», мы тоже никак не могли сформулировать специфику нашего ток-шоу, пока ее очень четко не обозначил автор идеи программы А. Малкин, главный продюсер телекомпании АТВ. Он назвал то, что мы делали, «коллективными воспоминаниями», и это сразу сняло необходимость многих разъяснений. И нам стало легче работать над модульными сценариями, понимая, куда надо двигаться, что наше, а что не наше. И для публикаций появилась некая отправная точка, от которой можно было начинать отсчет, рассказывая о том, что происходило у нас на съемках.

Чего обычно хотят от редактора журналисты и пиарщики? Они ищут парадоксы и курьезы в содержании программы, фамилии ее наиболее «звездных» участников, точный хронометраж, время вылета и реквизиты канала и производителя телепродукции. Но в первую очередь они, конечно, ищут «stories», истории, анекдоты, являющиеся началом, развитием действия и неожиданный конец, то есть соответствующие законам драматургии.

Ведите рабочие записи во время производства передач. Фиксируйте смешные и необычные случаи. На Западе это давно уже практикуется в своеобразную индустрию — там истории о том, как производилась та или иная передача, фиксируются на видео.

Я помню, как я в первый раз увидела такие съемки, сделанные по ходу изготовления рекламных роликов. Реклама длилась тридцать секунд, а фильм о том, как она создавалась — минут пятнадцать. И он смотрелся на одном дыхании, потому что в нем раскрывались тайны создания образа. Один из фильмов был посвящен рекламе мотоциклов — и мы видели, как к мотоциклу, стоящему на отвесной стене, подъезжали огромные грузовики, как они растягивали его на тросах, и потом мотоцикл вместе с сидящим на нем человеком соскакивал вниз, и натянутые тросы не давали ему рухнуть, делали соскок плавным. А потом эти тросы стирались компьютером как ластиком, и в самой рекламе мотоциклист лихо спрыгивал со стены, приземлялся на асфальт, и только искры (подрисованные и подмонтированные) сыпались из-под колес...

Конечно, эта история довольно старомодно выглядит сейчас на фоне ресурсов компьютерной графики, но я-то говорю не о технологиях, а о принципе фиксации процесса производства всеми возможными средствами. В том числе — и постоянной сопроводительной съемкой рабочих моментов.

Такие съемки производились и у нас, например на программе «Последний герой — 1». Параллельно с нами в Панаме присутствовала небольшая дополнительная телегруппа, которая снимала про-

изводство российской версии, создавала летопись реалити-шоу. Их продукт был дважды реалити-шоу: те, кто делал саму программу, не знали, куда она повернет, а те, кто снимал нас и наши съемки, фиксировали все мало-мальски заметное, что происходило на съемках и вокруг них.

Конечно, на большой, дорогостоящей программе подобные «дочерние затеи» закладываются в бюджет, планируются заранее. Но и на дешевой, малобюджетной передаче можно находить способы фиксации ее наиболее интересных моментов, предугадывать их.

Приглашайте фотографа на те съемки, которые вам представляются интересными. Некоторые скажут: а как же звать фотографа, если ему никто не заплатит за работу? Предлагайте ему бартер: он снимает ваших эксклюзивных героев, а вам дает позитивы фотографий. Ищите тех, чья специализация — портреты замечательных людей. Помогите фотографу тем, что организуете ему пропуск на съемки, работайте с ним в тесном контакте (иначе он может попасть в кадр, что крайне нежелательно!). Представьте его группе, а если нужно — и героям. Зато потом у вас будут снимки профессионального качества, необходимые для яркого иллюстративного сопровождения публикаций.

Не отказывайтесь от этой журналистской части работы просто потому, что телевизионный редактор по своей должности не обязан заниматься пиар-сопровождением программы. Если ваша программа вам дорога, если вы хотите расти и двигаться дальше — в сторону ли креативного продюсера или исполнительного продюсера, или автора, шеф-редактора, руководителя программ или проектов, вы обязаны уметь реализовать ваши знания по конкретной программе в период пост-продакшн.

И ведь это составляет лишь часть возможных работ по рекламному и пиар-сопровождению ваших основных трудов. А если вам предложат время на радио? Или не предложат, а вы сами почувствуете такую необходимость — организовать радиодополнение к программе? Это не так сложно сегодня, особенно учитывая возможность холдингов, в состав которых входят не только телестанции, но и радиоконпании. Даже если в эфире будет выступать ваш ведущий, а не вы сами, все равно именно вам придется готовить эти выступления.

А Интернет? Вы хотите, чтобы вас смотрели не только те, «кому за 30»? Тогда придется делать сайт, и форум, и выкладывать материалы, и поддерживать их...

Конечно, могут сказать, что один человек не в состоянии взять на себя так много, что это работа для большого творческого кол-

актива или даже для нескольких групп. Не хочу вас огорчать, но, жется, это весьма утопическая точка зрения. Вернее, даже не опическая, а устаревшая и потому фантастическая. Компьютеры, которые постепенно за последние десять лет все-таки обжили российское виртуальное пространство, открывают перед вами возможности трансформировать имеющийся у вас материал в самые зные форматы. И мне уже не раз попадались умельцы, которые лают все: и пишут, и монтируют, и озвучивают, и выкладывают материал на сайты. Если вы хотите продолжать работать на телевидении, неважно, в каком качестве, вам тоже придется освоить льшинство из этих навыков. Просто потому, что следом за вами тут гораздо более молодые, которые не помнят докомпьютерной ы и в виртуальном пространстве чувствуют себя куда более комфортно, чем даже в реальном.

Нас учили когда-то, что один и тот же материал нехорошо едлагать разным изданиям: например, и на телевидение, и в зету. ...Но, продолжая идею штучных вещей на конвейере, можт сказать так: мы не должны отставать от скорости конвейера и опускать операции. Мир движется в этом направлении. Скорости ижения увеличиваются. Человек-оркестр востребован сегодня (седня!) больше, чем узкий специалист.

Но, может быть, дело не только в скорости и многостаночности. Я бы сказала, что самое важное — это гибкость и открытость к сприятию нового. В науке об управлении существует такой список (его называют «список Джеймса О’Тула»), в который входят идцать три гипотезы, почему люди противятся переменам. Первая из них: любое изменение гомеостазиса, то есть среды обитая, — неестественное состояние для человека. Ему комфортнее, ивичнее и приятнее жить по отработанной схеме. В ней он ничене боится. Дополнительные обязанности — это неизведанное ле, и оно воспринимается как потенциально опасное. Очень неогие тренируют себя так, чтобы не избегать этих неизведанных ч, а исследовать их, отказываясь при этом от комфорта. Как прапо, это люди, нацеленные на успех.

Есть большая разница между теми, кто играет, чтобы не прозать, и теми, кто нацелен на выигрыш. Для второй категории дей любые дополнительные затраты сил возможны и оправдан, если они повышают шансы на победу. Я думаю, что в этом ошении мы с вами, дорогие читатели, одной крови.

Памятка, или «Сухой остаток»

По окончании программы редактору желательно:

- изучить основные форматы анонсов и рецензий на телепродукцию, в которые может уложиться информация о его программе;
- уметь написать сопроводительные материалы к своей программе для печатных и электронных СМИ;
- искать способы наглядной демонстрации привлекательности и ценности своей продукции;
- используя архивы, рабочие записи, фото- и видеофиксацию ярких моментов съемок, поддерживать рекламные пиар-акции, направленные на «раскрутку» программы;
- не бояться саморекламы и не уклоняться от участия в ней.

Заключение

Вам никогда не приходило в голову, почему не осталось мемуаров кухарок или прачек? Мне кажется, вовсе не потому, что они были неграмотными. Просто их труд ежедневно начинался сначала, а законченный, он тут же уничтожался. Вариант мифа о Сизифе, только для домашнего использования. Такой же иллюстрацией к этому мифу выглядит в глазах многих и профессия редактора. Все, что мы делаем, уходит вместе с программой, и надо срочно давать в эфир новую версию, а за ней еще и еще.

Очень трудно изнутри отследить изменения, уловить динамику профессии, понять, куда она движется, из чего и во что превращается.

Мне хотелось бы вывести нашу работу из тени. Мне хотелось бы понять, из чего она складывается. Ведь существует же по любой специальности список должностных обязанностей. Вот я и попыталась составить такой список по той работе, которую я выполняю. Получился он гораздо большим, чем казалось вначале.

Но я уверена, что мои коллеги, прочтя хотя бы некоторые главы этой книги, вспомнят вещи, мною забытые и тоже очень важные и абсолютно редакторские. Это замечательно. Значит, профессия телевизионного редактора живет и развивается.

А если вы через какое-то время скажете: «Боже мой, как все это устарело, как все не похоже на то, что мы делаем сегодня!» — о следующая книга будет ваша. И это тоже здорово. И я надеюсь на кземпляр.

Оглавление

Введение	3
----------------	---

Часть первая

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ РЕДАКТОР — ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Глава 1. Абрис профессии	10
Глава 2. Как «накачивать редакторские мышцы»	28
Глава 3. Место редактора в телевизионной группе	48

Часть вторая

РАБОТАЕМ НАД ПРОГРАММОЙ

Глава 4. Работа редактора в подготовительный период	65
Глава 5. Работа редактора в съемочный период	113
Глава 6. Работа редактора в период монтажа и озвучания	138
Глава 7. Работа редактора в период «пост-продакшн»	183
Заключение	190

992

Учебное издание
Серия «Телевизионный мастер-класс»

Кемарская Ирина Николаевна

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ РЕДАКТОР

Редактор *Т. Н. Наумова*

Корректор *Л. В. Доценко*

Художник *Д. А. Сенчагов*

Компьютерная верстка *О. С. Коротковой*

Подписано к печати 26.07.2004. Формат 60×90¹/₁₆.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12.
Тираж 3000 экз. Заказ № 4004.

ЗАО Издательство «Аспект Пресс»

111141 Москва, Зеленый проспект, 8

Тел. 306-78-01, 306-83-71.

E-mail: info@aspectpress.ru www.aspectpress.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных
диапозитивов в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.