

Поурочный план - конспект  
занятия в группе №2 второго года обучения творческого объединения «Родник»  
Руководитель Арифов Мустафа Ислямович

23.01.2021 г.

МБОУДО «ЦДЮТ»

Тема занятия: Практикум. Методы и приемы, используемые в радиожурналистике.  
Цель: Ознакомить обучающихся с методами и приемами, которые используют в радиожурналистике профессиональные радиожурналисты.

Задачи: расширить представление о средствах массовой информации, в частности об используемых методах и приемах аудиовизуальных СМИ;

- показать использование их на примерах;

Тип занятия: Практикум

#### Ход занятия:

I. Орг. момент.

**Лекция педагога с элементами беседы на тему Методы и приемы, используемые в радиожурналистике.**

Эффективность радиопередачи, мера ее воздействия на аудиторию находятся в прямой зависимости от точности и мастерства в выборе комплекса методов и средств, накопленных в арсенале радиожурналистики. Успех человека у микрофона зависит не только от того, как логично, умно и аналитично он рассказывает о событии или об окружающем мире, но в равной степени и от того, насколько эмоциональным будет его эфирное повествование, в какой степени затронет он и разум, и чувства слушателя. Это касается всех видов журналистики – и прессы, и электронных СМИ, но для радиовещания является *непременным условием* его существования. В силу самой своей природы радио тяготеет к *образному* общению со слушателем, ибо, как мы уже говорили, звуком побуждает активную деятельность человеческого воображения.

В связи с этим вполне естественно возникает вопрос о самом понятии «звуковой образ». Опираясь на многолетнюю и разностороннюю практику вещания, можно сформулировать такое его определение: **звуковой образ – это совокупность звуковых элементов (речи, музыки и шумов), создающих у слушателя посредством ассоциаций представление (в обобщенном виде) о материальном объекте, жизненном событии, характере человека.**

Итак, совокупность элементов, равно значимых, равно важных. Поиск оптимального их сочетания в каждом конкретном случае и составляет суть творчества радиожурналиста, стремящегося достичь наиболее доходчивой и выразительной формы для передачи своих мыслей и жизненных наблюдений. Собственно говоря, здесь как раз и обретает он индивидуальность, вырабатывает неповторимый или, напротив, стандартный профессиональный почерк. В практике вещания прослеживаются разные тенденции в отношении к звуковому образу, в том числе и к его упрощению, к «скудости красок», доходящей порой до полного отказа от всех выразительных средств, кроме слова. Появлялись даже попытки подвести теоретическую базу под это явление, когда любое проявление индивидуальности журналиста или диктора у

микрофона, любое его стремление придать радиосообщению эмоциональную окраску расценивалось как подрыв авторитета официального органа пропаганды: «Радио ведь не ваше, а государственное».

Один известный режиссер и теоретик радио утверждал, что звучание музыки в общественно-политической программе не должно занимать более 15–20 секунд, «дабы не дискредитировать содержание». Невольно вспоминается директива многолетней давности, которая категорически требовала не допускать женщин к чтению радиогазеты и других политических материалов, поскольку женские голоса «не гармонируют с голосами чтецов и содержанием газеты». Исключение допускалось для «чтицы, у которой голос похож на мужской».

Борьба с монотонностью радиосообщений, с «единообразием» передач была и остается одним из основных стимуляторов развития радио как средства массовой информации. Уже на заре массового вещания при чтении довольно невыразительной рекламы дикторы стремились вносить в нее элементы театрализации: разыгрывали текст между собой (по образцу, как писали безо всякой иронии тогдашние критики, клоунов Бима и Бома). В 30-е годы на страницах журнала «Говорит СССР» проходила длительная дискуссия о том, как «драматургией и монтажом сообщений» сделать выпуски «Последних известий» и радиогазет наиболее выразительными и доходчивыми.

Познание возможностей радио как системы образного общения с аудиторией началось с обыкновенного деления «на голоса». Затем в ткань передачи стали вводить музыку и шумы. Следующий этап – усложнение драматической композиции, соединение в определенных пропорциях элементов различных жанров, относящихся к документальному и художественному видам вещания, становление радиорежиссуры как профессии. Вот путь формирования звукового образа.

Отметим любопытный факт: профессиональная терминология радио полностью заимствована у театра и кинематографа, хотя первому из них уже тысячи лет, а второй – ровесник радио. Случайно ли это совпадение в терминах? Не является ли оно естественным, логически обоснованным выражением не соседства, а органического родства вышеназванных видов искусства и СМИ? «Надо к вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события». Не правда ли, как точно обозначены принципы искусства звуковых образов? А ведь это Аристотель, начало 14-й главы его «Поэтики».

В любом материале, в том числе и информационно-хроникальном, автор стремится найти свой сюжетный ход, выстроить выгодную композицию материала, определить эффектный момент для кульминации – словом, следует тем самым законам воздействия на ум и чувства человека, которые были сформулированы как основы драматического искусства еще древнегреческим философом.

Выразительные средства радиожурналистики составляют две группы, находящиеся в неразрывной связи друг с другом.

К первой группе, стабильной, не подверженной количественным изменениям, относится тот исходный звуковой «материал», которым оперирует радиожурналист: это четыре элемента – *слово (речь)*, *музыка*, *шумы* (реальные, жизненные или студийные, т.е. имитированные при помощи различных бытовых приспособлений) и *документальные записи*, сделанные вне студии. Эти записи в свою очередь также включают в себя речь, музыку и различные звуки (шумы), но в отличие от первых в отдельную передачу они чаще всего

могут превратиться или в комплексе, или в сочетании с записанными в студии речевыми комментариями.

Эти четыре элемента системы мы называем **природными, или формообразующими**. Они неизменны, стабильны, их природа не подвластна субъективному воздействию радиожурналиста.

Вторая группа, напротив, мобильна, ибо находится в полной зависимости от воли и субъективных творческих потребностей автора радиосообщения. Поэтому входящие в нее выразительные средства радиожурналистики мы называем **техническими, или стилеобразующими**. К ним относятся *монтаж, голосовой грим, звуковая мизансцена, ряд технических способов звукообразования (реверберация и т.п.)* и др.

По мере развития радиотехники и изменений в технологии производства радиосообщений, а также в зависимости от творческой фантазии авторов радиосообщений число стилеобразующих выразительных средств, безусловно, будет изменяться: увеличиваться (благодаря техническому прогрессу) или уменьшаться (в соответствии с реальными функциональными потребностями вещания конкретной станции или личными вкусами автора). Рассмотрим более подробно каждое из выразительных средств.

#### **Формообразующие средства радиожурналистики**

**Слово (человеческая речь).** В работе со словом перед журналистом возникают сразу три задачи. **Первая** – слова должны точно описывать событие, которое является объектом журналистского внимания, достоверно передавать его атмосферу. Сравним, например, фрагменты из репортажей нескольких журналистов с места одного и того же события.

**Пример: Аэродром, зима, на летном поле кучка людей ждет приземления самолета, который должен доставить из Афганистана «груз 200» – цинковые ящики с телами наших солдат, погибших в боях.**

Репортажи явно делаются впрок: для эфирных программ они не предназначаются, ибо правительство и военные вовсе не собираются сообщать широкой общественности правду об афганской войне, она еще в самом начале.

**У микрофона журналист из радиостудии Министерства обороны:**

«На летном поле холодно. И, наверное, так же холодно в душах людей, которые мужественно преодолевают трудности момента; еще несколько минут – и приземлится самолет с печальным грузом».

**У микрофона корреспондент Всесоюзного радио из числа специализирующихся на пропаганде армейских успехов:**

«Печальные лица у мужчин в форме и в гражданском. Среди них несколько женщин с грустными, заплаканными глазами...»

**Педагог: Какие чувства вызвали у вас эти сообщения? (Ответы обучающихся)**

**Педагог:** В этих фразах двух приведенных отрывков на первый взгляд все правда, на самом же деле слова лживы. Разве понятия «грусть», «печаль», «мужественное преодоление трудностей момента» соответствуют той трагедии, о которой рассказывают репортеры? Родители – достаточно высокопоставленные, отобранные политической системой, среди «обычного

населения» (иначе они просто не попали бы на этот аэродром и на это летное поле, а получили бы повестку в морг или в лучшем случае в военкомат) ждут, когда привезут трупы их детей.

Есть кинохроника этого трагического эпизода, и есть третий комментарий события – кинодокументалиста:

*«Окаменевшие от ужаса и горя лица. Молодая женщина лет двадцати (ей везут останки ее мужа), у нее, как у старухи, трясутся обе руки, и она не может удержать в руках сумочку.*

*«...Генерал-майор в распахнутой, несмотря на мороз и метель, шинели. Он все время вытирает слезы и что-то беззвучно шепчет, будто молится; в глазах у него мертвая пустота, словно там, в Афганистане, убит он сам, а не его любимый сын».*

Сравнение трех данных выше текстов показывает, как важно не просто *правильно* найти слово, но найти его *честно*, а значит, *точно* по отношению к сути происходящего.

**Вторая задача журналиста** – найти наиболее точную интонацию, которая часто несет ничуть не меньше информации, чем само содержание материала.

Слово, устное или письменное, если оно несет значительный смысл, может (с учетом особенностей и приемов использования того и другого) эффективно воздействовать на воображение человека в понятийной форме, минуя зрительные ассоциации, т.е. не нуждаясь в «подкреплении» визуальным рядом. Большая часть материала радиожурналистики, особенно в информационной сфере, доходит до аудитории именно таким образом.

**Третья задача**, которая стоит перед журналистом в работе над словом, – поиск логических и экспрессивных акцентов (ударений).

Учение Станиславского о действии словом ставит на первое место в процессе достижения выразительности и убедительности речи не силу голоса, а умение говорящего пользоваться чередованием **интонаций (повышением и понижением)**, **чередованием ударений (фонетическим акцентом)** и **пауз (полной остановкой)**.

**Ударение** охарактеризовано Станиславским как элемент смысловой точности в речи. Правильное использование ударений заключается не только в умении *поставить* его на том слове, где ему надлежит быть, «но и в том, чтобы *снять* его с тех слов, на которых ему не надо быть».

**Следующие приемы; Музыка и шумы.** Много лет потратила отечественная радиожурналистика на то, чтобы освоить широкую палитру возможностей музыки в радиопередаче. Недооценка роли музыки и шумов, их способности самостоятельно выражать смысл, атмосферу и сюжетные линии аудиоповествования – явление не новое. Время от времени и в практике вещания, и в теоретических работах утверждался взгляд на музыку и шумы лишь как на *дополнение* к слову.

**Педагог; Ребята, как вы думаете, каковы же причины, породившие такой подход, почему он получил широкое хождение у профессионалов-практиков и у теоретиков радиовещания? (Рассуждения обучающихся)**

В основе его лежат две тенденции, на протяжении многих лет достаточно активно проявлявшие себя в вещании.

Первая – стремление *иллюстрировать* действие музыкальными фрагментами и шумовыми эффектами, вводить их в структуру передачи в качестве некоего

звукового аккомпанемента. Например. В радиоочерке идет речь о молодом офицере, отправляющемся к месту службы:

*Журналист. Петя, вернее, теперь уже Петр Сергеевич Волин смотрел в окно вагона. Поезд подходил к мосту через Волгу.*

*(Звучит фрагмент мелодии песни «Издали долго течет река Волга...»)*

*Журналист. Петр никогда прежде Волгу не видел, да и теперь она проскочила со скоростью курьерского...*

Никакой внутренней логической связи между текстом и музыкой здесь нет – ее появление сугубо формальное.

Еще пример – из радиокomпозиции, прошедшей в программе «Юности». Действие происходит на стройке, герой рассказывает о пожаре, зовут героя Миша:

*Миша. Неожиданно я услышал удары в рельс. (Слышны три удара в рельс.)*

*Миша. Потом я услышал женский крик. (Слышен женский крик.) Миша. Это звали меня. Женский голос. Миша!*

При разборе данной передачи выяснилось, что если изъять из нее шумы, по содержанию своему *дублирующие слова*, то она сократится ровно на одну треть, при этом ее эмоциональный настрой не пострадает. И в первом и во втором случаях мы имеем дело с иллюстративностью, т.е. не с продолжением мысли, формулированной словом, а с попыткой ее дополнительного пояснения, по сути дела, – с повтором.

Такой подход неправилен, ибо он игнорирует возможности музыки и шумов как смысловых структурообразующих элементов радиосообщения. В процессе художественной организации материала музыка и шумы могут представлять собой самостоятельные части сюжетной конструкции благодаря заложенной в них семантической информации. При этом в ряде случаев музыкальные фрагменты и шумы превращаются в синонимы логического утверждения.

Наиболее ярким примером такого рода служат позывные. Так, музыкальная фраза песни «Подмосковные вечера» эквивалентна объявлению: «В эфире круглосуточная программа "Маяк". Прошло еще полчаса. Сейчас вы услышите новости». Таким образом, музыка выполняет роль слова, и происходит это вследствие того, что в сознании слушателей уже выработан соответствующий код.

Психологи давно доказали и теоретически, и экспериментальным путем, что объем семантической информации в музыке практически равен содержанию речевого сообщения.

Все сказанное в равной мере относится и к шумам, т.е. к звукам, сымитированным в студии или подлинным (заранее записанным на пленку). Они также могут нести смысловую и сюжетную нагрузку. В литературе о радиожурналистике можно встретить определение *рисующие шумы* – так пишут, когда хотят подчеркнуть возможность не словами, а звуками «описать» место действия. Такой термин возможен, но справедливо заметить, что он очень обедняет представление о содержательном значении шумов, включенных в передачу. Между тем правильно найденный звук без речевого комментария может стать абсолютно самостоятельной передачей, обладающей огромным информационным зарядом. *Наиболее убедительный пример тому – метроном в дни Ленинградской блокады 1941 – 1944 годов. Он включался и звучал на весь мир по много часов. Его слушали очень внимательно, следили за ритмом, следили за тем, не прерывается ли этот стук. Премьер-министр Великобритании, один из руководителей антигитлеровской*

*коалиции Уинстон Черчилль, в спальне и в кабинете держал радиоприемники, настроенные на волну Ленинграда, и часто включал их, чтобы проверить, продолжается ли в эфире звук метронома из города на Неве, потому что его удары означали следующее: «Метроном звучит, значит, в городе есть электрическая энергия, значит, могут работать заводы, ремонтирующие военную технику; есть пекарни, значит, город живет, обеспечивая хотя бы минимально нужды армии, значит, части Красной Армии продолжают удерживать немцев на границах Ленинграда; жизнь и возможная в условиях блокады работа продолжаются, значит, сегодня город фашистам не сдан».*

Современные психологи и искусствоведы ставят знак равенства между музыкой и шумами, имея в виду их способность отражать явления материального мира «ритмично и интонационно организованными звуками».

Из всего сказанного следует, что музыка и шумы в структуре радиопередачи могут выступать как самостоятельные элементы композиции, равноценные друг другу и слову. Они способны уточнять, дополнять и развивать как идейную, так и эстетическую информации, высказанные словом, нести необходимые логическую и эмоциональную нагрузки, необходимые для движения сюжета.

**Педагог: А что думаете вы по этому поводу ребята? (Размышления и ответы обучающихся)**

В структуре передачи музыка и шумы, если они заменяют человеческую речь, наиболее распространены при выполнении следующих функций.

**1. Обозначение места и времени действия.** Например, в спортивном обозрении звуки гонга, топот копыт, нарастающий и стихающий шум толпы обозначают, что репортаж ведется с ипподрома, и корреспонденту не обязательно тратить время и слова на описание места действия.

**2. Обозначение перемещения действия во времени и пространстве.** Современный репортаж, как правило, проходит завершающую стадию подготовки к эфиру в монтажной, и репортер часто совмещает в его композиции фрагменты, записанные в различных местах и в разное время; музыка помогает наиболее четко и понятно для слушателя осуществить это объединение.

**3. Выражение эмоционального характера описываемого события.** Точное сочетание звуковых элементов позволяет воссоздать атмосферу действия с большой полнотой. В качестве примера сошлемся на широко известный репортаж, в котором журналист без единого комментирующего слова, только посредством документально зафиксированных шумов и отдельных уличных реплик нарисовал трагическую картину жизни югославского города Скопле в первые часы после землетрясения.

В одном из репортажей о празднике пушкинской поэзии корреспондент «Маяка» Г. Седов целую минуту отдал звучанию шагов тысяч людей, поднимавшихся к могиле поэта на холме Свято-горского монастыря. Благоговейно и трепетно звучали шаги и приглушенные (неразборчивые для слушателя – это было сделано специально) разговоры «в очереди к Пушкину» – атмосфера действия была передана с волнующей и впечатляющей достоверностью.

**4. Выражение психологического состояния участников события или самого журналиста.** Приемы, используемые в этом случае, распространены

как в общественно-политическом и информационном, так и в художественном вещании. Вспомним публицистический радиорассказ А. Ревенко «Люди Трехгорной мануфактуры». Прочитируем начало передачи:

*Корреспондент. Один умный человек посоветовал мне начать знакомство с «Трехгоркой» с проходной. Я так и сделал. (Начинает звучать музыка. После слов «Я так и сделал» вступает прозрачная, рассветная мелодия, которая переходит в маршевую, приподнятую, бодрую.)*

*Корреспондент. Идут молоденькие и почему-то все как на подбор симпатичные, очень милые девчата, идут чуть тяжеловатой походкой пожилые женщины – ветераны «Трехгорки», идут парнишки, похожие на школьников, и грузноватые старики – сотни, тысячи лид. Они все разные. И все-таки есть в них что-то неуловимое общее. Что-то, делающее их похожими друг на друга и отличными от других...*

По замыслу автора в том месте передачи, где звучит музыка, должен был звучать довольно длинный монолог о просыпающемся городе, об утреннем солнце, о том, как бодро идет на «Трехгорку» рабочая смена все более и более широким потоком и т.п. Текст монолога был написан и записан на пленку, но впоследствии А. Ревенко от него отказался: музыка передала настроение и журналиста, и его героев более четко и более выразительно, чем слова. Она вошла в круг психологических обстоятельств действия, «озвучила» связи журналиста и окружающего его мира, тем самым участвуя в рассказе как его активный движущий элемент.

Указанный прием широко используется в художественных программах вещания. Методологическое обоснование его эффективности дал известный режиссер Г.А. Товстоногов: «...в театре для меня чаще бывает дороже молчание актера, чем его речь. Потому что в хорошо подготовленной сценической паузе продолжается особенно напряженная внутренняя жизнь героя, движутся его мысли, чувства... Но в театре зритель ВИДИТ... Как "говорить молча" в эфире? И вот возникла мысль об особом применении музыки... Она должна была заменить сценические паузы, неся в себе поток мыслей и чувств героя. Эти принципы пришли ко мне после знакомства со многими чисто журналистскими работами у микрофона».

Шумы в этом плане не менее выразительны, особенно когда они обретают меру обобщения, близкого к символу. На Ленинградском радио режиссер С. Россомахин сделал документально-публицистическую программу о декабристах «Сто братьев Бестужевых». Он создал звуковую партитуру, где голос актрисы Нины Ургант (она читала текст жены Рылеева) сливался с «поединком» флейты и барабана – лейтмотивом казни. «Августейший» дуэт царя и великого князя продолжался скрипучим «голосом» самого трона Российской империи и какофонией кандалов на руках и ногах солдат, идущих по этапу в Сибирь.

Здесь правомерно говорить о взаимном влиянии радиожурналистики и радиоискусства. Поиск звуковой выразительности, который вели радиожурналисты, оказывал большое влияние на мастеров, приходивших к режиссерскому пульта в радиостудию из театра и из кинематографа. В свою очередь их художественные эксперименты и находки входили в число приемов наиболее опытных и творчески активных репортеров и радиопублицистов.

Выполняя функцию психологической характеристики ведущего радиопередачи (журналиста, рассказчика, действующего лица – «от автора»), музыка иногда становится основной деталью композиции.

К примеру, журналист взялся за такую трудную тему, как несостоявшееся семейное счастье. Часами фиксировал он диалоги людей, которые пришли в ЗАГС, чтобы официально оформить свой разрыв (разумеется, все записи производились с их разрешения). Иногда разговоры будущих героев передачи были столь краткий, почти односложными (персонажи тем не менее представляли бесспорный интерес), что журналист не побоялся продолжить рассказ уже не в форме диалога, а включив в текст описание его участников, не нарушая при этом эмоциональной атмосферы взаимоотношений в их «критической точке». Когда же текста явно не хватало, логическое продолжение своего повествования он искал в музыке. Для всей передачи (а в ней рассказ о семи неудачных браках, о семи парах, по разным причинам потерявших свое счастье) была выбрана одна единственная мелодия – «Осенняя песня» П.И. Чайковского. Она возникала в передаче неоднократно, но каждый раз в новом звучании: рояль, виолончель, гобой, гармошка, оркестр, – и каждый раз автор вместе с режиссером находил ту неповторимую ритмическую, мелодическую и тембровую краску, которая позволяла музыке продолжить мысли и чувства журналиста и его героев.

Опыт показывает, что мера смыслового и эстетического воздействия любой радиопередачи в значительной степени зависит от цельности ее интонационной структуры, от точности в соотношении всех его звуковых элементов – слова, музыки и шумов.

Первую группу выразительных средств мы называем формооб-разующей потому, что сочетание указанных элементов образует форму и жанр радиопередачи, диктует наиболее выгодные композиционные акценты.

### **Стилеобразующие средства радиожурналистики**

Как мы уже говорили, эта вторая группа выразительных средств в радиожурналистике мобильна, т.е. число выразительных средств может меняться по выбору самого журналиста. Именно с их помощью формируются стиль программы, индивидуальные особенности манеры журналистского изложения материала, ритм Рассказа и т.д.

Рассматривая группу стилеобразующих выразительных средств, мы идем от более простого к наиболее сложному, от чисто технических приемов к приемам усложненного мышления, к комплексу эмоций и выделяем прежде всего специфические способы звукообразования.

**Реверберация** – с помощью пульта управления процессом звукозаписи журналист может придать звучанию голоса или записи события *дополнительную объемность*, эффект «эха». Этот прием часто используется для того, чтобы акцентировать внимание слушателя на речи персонажа, на какой-либо фразе журналиста или звуковой детали события. Например, в журналистском репортаже в годовщину гибели великого режиссера Вс.Э. Мейерхольда (50-летие со дня его расстрела отмечалось как трагическое событие в истории России, и программа радио включала репортаж из Бутырской тюрьмы) корреспондент записал звук капель, падающих из крана в камере, где содержался Мейерхольд, и при монтаже передачи этот звук пропустил через ревербератор и через усилитель. Получился поразительный эффект: капли, падающие в железную раковину, прозвучали сначала как отсчет



времени, а потом как выстрелы, как удары судьбы, прервавшие жизнь гениального театрального мастера.

**Прием «буратино»** как выразительное средство был открыт выдающимся режиссером отечественного радио Розой Иоффе. Она установила, что убыстрение или замедление хода магнитофонной пленки может из «технического брака» превратиться в сильнейший художественный прием, который и был реализован при записи детского радиоспектакля «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (отсюда и название этого приема). С его помощью были созданы и обаятельная скороговорка маленького деревянного человечка, и грубые вопли и стоны Карабаса, и звонкие голоса кукольных артистов, и дуэты, и квартеты, и шум толпы, и еще многое, многое другое. А все это был голос одного актера. Из художественного вещания прием «буратино» достаточно быстро перешел в арсенал средств журналиста. Он позволял подчеркнуть ироническое отношение корреспондента к речи кого-либо из интервьюируемых.

**Звуковая мизансцена** – положение микрофона по отношению к участникам события, о котором идет речь в эфире. Микрофон можно установить так, чтобы всех было слышно одинаково, можно передавать его из рук в руки или приближать и отдалять от работающего механизма (скажем, от мотора трактора или автомобиля и т.д.), создавая эффект присутствия на событии в самом общем представлении. А можно выбрать для микрофона такую точку, чтобы какой-то один звук или чей-то один голос выходил на первый звуковой план, как на крупный план в кино. И тогда именно этот звук или голос становится сюжетным, смысловым и эмоциональным стержнем передачи. Использование этого приема бывает очень эффективным именно в репортаже с такого значительного события, как, скажем, демонстрация новой модели самолета.

**Голосовой грим** – одно из выразительных средств радиожурналистики, заимствованное ею из арсенала радиотеатра. Это придание речи журналиста эмоциональных красок и ритмических особенностей, передающих атмосферу события. Так, например, репортаж об автомобильных гонках может быть разным. Можно вести репортаж, удобно устроившись в кресле комментаторской кабины и ровным спокойным голосом объясняя слушателям, что происходит на дорожке, почему тот или иной гонщик допустил ошибку и т.д. и т.п. А можно и самому как бы оказаться в одной из этих машин, бешено рвущихся к финишу и каждую секунду бросающих водителей на грань катастрофы, на грань жизни и смерти. Тогда речь журналиста становится прерывистой, сбивчивой, напряженной... Конечно, это требует от репортера определенных актерских способностей, ибо он сам, в действительности оставаясь в удобном комментаторском кресле, должен представить себя за рулем гоночной машины или на острие хоккейной атаки, чтобы донести атмосферу азарта до слушателей. Не случайно Николай Николаевич Озеров, спортивный комментатор, вел футбольный репортаж так, будто сам был непосредственным участником событий, – ведь он был прекрасным актером мхатовской школы.

Но голосовой грим необходим журналисту не только в тех случаях, когда он ведет спортивный репортаж. Практически любое событие, достойное внимания общественности, обладает своей неповторимой эмоциональной атмосферой. Найти нужный тон для передачи этой атмосферы – грустный или веселый, быстрый или, напротив, замедленный, значительный, при котором каждое

слово, как удар молотом или капля падающей росы, – все это творческая задача, которую помогает решить точно найденный голосовой грим. Главное место в группе стилеобразующих выразительных средств радиожурналистики занимает **монтаж** (от фр. *montage* «сборка»). Как технологическое средство монтаж появился на радио в условиях предварительной записи передач. Но это не значит, что в живом вещании монтаж как выразительное средство не использовался. Это была своеобразная форма композиции, в которой отдельные части соединялись друг с другом не на пленке, а прямо в эфире.

В процессе работы над передачей автор обращается чаще всего именно к тем стилеобразующим средствам, которые способны стать *организующим началом* эмоциональной среды данного конкретного радиосообщения. А наибольшие возможности в этом смысле предоставляет **акустический монтаж**. Так мы называем технический процесс, позволяющий соединять на пленке отдельные звуковые элементы или звуковые фрагменты радиосообщения в целостную композицию; под акустическим монтажом мы понимаем также систему взаимосвязей содержания и звуковой структуры – систему, выполняющую функцию драматургической конструкции.

В передачу об истории одного из уральских заводов был включен фрагмент репортажа, записанного в 1943 году, о 15-летней девочке, пришедшей в кузнечный цех и проработавшей там много лет. Передача была посвящена лучшим людям индустриального Урала. Рассказ о женщине-кузнеце, овладевшей мастерством лесковского Левши, сопровождала бравурная музыка, он звучал мажорно, несмотря на то, что повествовал о трудностях, которые ей приходилось преодолевать, особенно на первых порах.

Репортаж начинался и заканчивался такими словами героини, произнесенными много лет спустя после описываемых событий: «И вот уже 25 лет прихожу я в свой кузнечный цех, встаю к многотонному молоту, и огромные раскаленные металлические болванки превращаются в детали теперь уже мирных машин». Этот же звуковой фрагмент получил совсем иную эмоциональную окраску, будучи включенным в другую передачу – о детях, которых война лишила детства, позвав их в фабричные цеха заменить отцов и матерей. Репортаж из 1943 года, прокомментированный его героиней спустя 25 лет, превратился в страстный и гневный антифашистский документ, который шел после музыки, трагической по своему настрою.

**Метод акустического коллажа** (т.е. соединение разнофактурных звуковых элементов), завоевавший прочные позиции в радиожурналистике с середины 60-х годов, оказался одним из самых современных и мощных средств логического и эмоционального воздействия на слушателя, ибо создавал максимально благоприятные условия для возбуждения широкого круга ассоциаций в его воображении. Коллаж пришел в радиожурналистику из театра и кинематографии, где он означал «причудливое переплетение лозунгов, цитат, портретов, газетных вырезок, фотографий, рабочих моментов съемки, подражаний телеинтервью и собственно игровых сцен... с целью синтетического осмысления действительности».

Отражение всех указанных компонентов в звуке вне визуального ряда могло бы привести к звуковому хаосу и фонетической бессмыслице, если бы речь шла о фактографическом отражении материальных явлений, а не о создании обобщенного (выраставшего иногда до символа) социально-философского

представления о целом комплексе явлений, нашедших отражение в конкретном событии. Эта новая единая реальность, возникшая в результате акустического коллажа, является целостным выражением философских, эстетических и этических воззрений коммуникатора.

Разнообразие способов изложения отдельных элементов коллажа, безусловно, не имеет пределов, ибо речь идет не о готовой математической формуле, а о творческом постижении внутренних духовных и художественных ресурсов фактического материала, запечатленного в звуке. Актуальность любого фактического материала лишена непрерывности во времени, она возникает из потребностей общества, и то, что ранее казалось безвозвратно непригодным, часто возвращается в качестве необходимого художественного и идеологического аргумента. История учит, что всякое событие, запечатленное в звуке или в письменной форме, представляет собой документ или художественное произведение, которое продолжает жить благодаря своим метаморфозам и в той степени, в какой оно могло выдержать тысячи превращений и толкований. Оно черпает жизнеспособность некоем качестве, от автора не зависящем и обязанном не ему, но его эпохе или народу, качеству, обретающему ценность благодаря переменам, которые претерпевают эпоха или народ.

Таким образом, вопрос целесообразности использования того или иного звукового или текстового элемента в радиопередаче – это всегда вопрос его концептуальной транскрипции, т.е., иначе говоря, он всегда обусловлен журналистской задачей.

**Рефлексия.**

**Идет обсуждение изученного материала. Обучающиеся отвечают на вопросы педагога, приводят примеры использования методов и приемов в радиожурналистике, которые прозвучали в лекции педагога.**

**Спасибо за внимание. До свидания.**