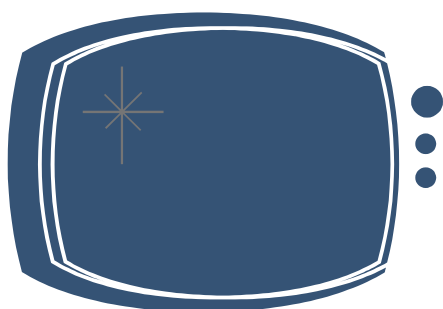


ТЕЛЕВИДЕНИЕ В СВЯЗЯХ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ



◆ ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ ◆

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В СВЯЗЯХ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ

Методические указания по подготовке курсовой работы для студентов 2 курса специальности 030602 «Связи с общественностью»



Тамбов
Издательство ТГТУ
2006

УДК 659.4:371 687(076)
338

Утверждено Редакционно-издательским советом университета

Р е ц е н з е н т
Кандидат технических наук, доцент
А.В. Терехов

338 Телевидение в связях с общественностью: Метод. указ. / Сост.
В.В. Захаров. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. 24 с.

Содержат подробный разъяснительный материал по подготовке курсо-

вой работы по тележурналистике, рассмотрены этапы создания телевизионной передачи: выбор темы, сбор материала, написание сценария, монтаж.

Предназначены для студентов 2 курса специальности 030602 «Связи с общественностью».

УДК 659.4:371 687(076)

© Тамбовский государственный технический университет (ТГТУ), 2006

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В СВЯЗЯХ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ

Методические указания

С о с т а в и т е л ь

ЗАХАРОВ Владимир Валентинович

Редактор **Е.С. Мордасова**

Инженер по компьютерному макетированию **М.Н. Рыжкова**

Подписано к печати 30.01.2006.

Формат 60 × 84/16. Бумага газетная. Печать офсетная.

Гарнитура Times New Roman. Объем: 1,39 усл. печ. л.; 1,44 уч.-изд. л.

Тираж 50 экз. С. 40

Издательско-полиграфический центр
Тамбовского государственного технического университета
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14

Работа специалиста по связям с общественностью немислима без использования такого мощного средства воздействия на людей как телевидение. Такие его свойства, как аудиовизуальность, вездесущность, оперативность и документальность, помноженные на значительное количество федеральных, региональных и местных телестудий, делают его незаменимым каналом массовой коммуникации.

Работа с телевидением в определенном отношении более сложна, чем с печатными СМИ или даже радио. Последние, так или иначе, опираются на человеческую речь, слово, написанное или звучащее, на экране же телевидения появляется изображение (с синхронным звуком или без), и именно это изображение начинает играть первоочередную роль, чаще всего, подчиняя себе слово, музыку и шумы. И именно экранность порождает главные сложности для людей, впервые обращающихся к телевидению. Дело в том, что глазами мы видим мир совсем не так, как видит его видеокамера. Известны ситуации, когда заказчик, не представляющий себе специфики телевидения, либо ставил перед телевизионщиками невыполнимые задачи, либо надеялся за очень короткое время и при мизерных затратах получить качественную и эффективную телевизионную продукцию, что в принципе невозможно.

Поэтому специалист по связям с общественностью должен хотя бы в общих чертах представлять себе особенности, возможности и ограничения телевидения как способа создания информационного продукта. Отсюда и основная задача курсовой работы по тележурналистике – студент должен ознакомиться со всеми творческими этапами подготовки телевизионной передачи, получить собственный практический опыт выражения мыслей с помощью аудиовизуальных средств, ощутить особенности передачи информации в телевизионном и печатном виде. Соответственно цель данных методических указаний – представить этапы выполнения курсовой работы, их содержание и основные правила создания телевизионной передачи.

Курсовая работа по предмету «Тележурналистика» представляет собой полностью готовую к эфиру передачу, в которой сценаристом, режиссером, руководителем монтажа, музыкальным редактором и диктором выступает студент. Объем курсовой работы по тележурналистике составляет 5 – 7 минут. Выполняется она в жанре проблемного репортажа или очерка. В отдельных случаях, по согласованию с преподавателем, возможна подготовка серии более коротких сюжетов, при условии, что их общая продолжительность составит указанный объем времени.

ТЕМА И ИДЕЯ

Подготовка к курсовой работе начинается с поиска темы. Не каждая тема может стать предметом курсовой работы по телевидению. Неудачно выбранная тема не дает желанной оценки, вплоть до того, что, проделав немалый объем работы, приходится менять тему и начинать все сначала.

Прежде всего, тема должна быть актуальной. Телевидение работает для сегодняшнего эфира: материал «на будущее» здесь не приемлем. Это тем более важно в условиях коммерциализации ТВ, заставляющей телекомпанию постоянно думать о своем рейтинге. Задумав снять сюжет на определенную тему, надо задаться вопросом: а кому это интересно, кроме меня? Если то, о чем вы хотите сообщить, не имеет ценности для достаточно широкой общественности, то ваш материал вряд ли пройдет в эфир. Правда, возможен и другой вариант: вы хотите поставить важную проблему, которая еще не известна людям или известна, но не взволновала их. Тогда надо искать такие подходы к теме, такие повороты событий, которые изменят отношение соответствующих групп к освещаемой вами ситуации. Конечно, очень желательно, чтобы материал будущей работы серьезно волновал и интересовал и автора. (При выборе темы можно порекомендовать студентам воспользоваться результатами своих социологических исследований, проводимых в рамках социологических дисциплин).

Тема должна быть также на уровне понимания зрителей. Речь идет не о языке изложения, что само собой разумеется, а о том, что люди должны иметь достаточно знаний, жизненного опыта, чтобы понять то, что им сообщается с экрана телевизора. Сугубо специфические материалы лучше публиковать в специализированных изданиях. Редкие передачи на телевидении рассчитаны на интеллектуалов, так как большую часть аудитории составляет менее образованная публика. Однако не забывайте, что одним из проявлений таланта и профессионализма журналиста, является способность представить сложный материал так, что он становится близок и понятен большинству людей.

Нельзя впадать и в другую крайность, выбирая примитивный, рассчитанный на самого серого человека материал. Ведь, в конечном счете, задача журналиста не сводится просто к сообщению фактов. Он должен стремиться вести людей за собой, заставлять их думать, сопереживать и изменять свои поступки.

Говоря о доступности темы для зрителя, необходимо напомнить еще и о том, что развлекательная функция является одной из важнейших для телевидения. Она, кроме прочего, проявляется в том, что люди нередко смотрят телевизор в «фоновом режиме», занимаясь попутно другими делами. Однако ни в коем случае не создавайте передачи в расчете на то, что их будут слушать, а не смотреть. Такие передачи – для радио! Телевидение – и в этом его основное преимущество – дает возможность увидеть все своими глазами, отчего эффективность телевизионных информационных продуктов во много раз выше других.

Помимо этих традиционных требований, общих для всех видов информационных продуктов, курсовая работа по тележурналистике имеет еще некоторые особенности.

Во-первых, она должна быть экранной, т.е. в ней должен быть материал, который можно **показать**. Вспомните хрестоматийный пример с репортажем о первом спутнике – телевидению здесь нечего делать, так как видеоряд предельно однообразен. Телевидение имеет преимущество перед другими СМИ в том отношении, что оно **показывает**, а, как известно, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать.

Во-вторых, не забывайте о проблемах, связанных со съемкой – можно ли будет достаточное количество раз приехать с оператором в нужное вам место.

Определившись с темой, необходимо найти в ней проблему и идею. Другими словами, нельзя браться за

раскрытие темы, если вы не знаете сами, что же вы хотите сказать зрителю, на каком конкретном материале вы это покажете, проаргументируете и прокомментируете. Вы должны быть сами в состоянии ответить на вопрос «ну и что из всего этого следует?» Это «следует» должно быть ясным и понятным, а также не должно представлять собой длинный список поучений, годящихся на все случаи жизни.

В самом общем виде все идеи можно свести к следующему:

- это проблема, которой не уделяется должного внимания (постановка новой проблемы);
- если не решать проблему, то последствия будут такими-то (новое к известной проблеме);
- проблему можно (нельзя) решить такими-то способами (опыт решения проблемы);

В любой теме проблем и идей может быть очень много, и для того, чтобы не метаться из стороны в сторону и не сбивать с толку зрителя, очень важно решить, с какой именно точки зрения вы будете раскрывать тему будущего информационного продукта. Например, разговор о чистоте города можно строить с точки зрения действий администрации, можно взять за основу жителей, добывающихся от администрации конкретных мер или, наоборот, заваливающих город мусором вопреки действиям властей и собственным же интересам.

На этом этапе, как правило, существует лишь достаточно общая картина того, что будет снято. Формализуется она в виде сценарной заявки, в которой обрисовываются контуры будущей передачи, ее основные моменты (в особенности тема и идея), места съемок, действующие лица.

СБОР МАТЕРИАЛА

Определившись с темой, можно приступать к сбору материала для будущей передачи. Запомните: скудный, плохо продуманный материал станет причиной слабой работы и неудовлетворительной оценки.

Материалом для курсовой работы служат интервью (или их фрагменты) с героями и другими людьми (коллегами, родственниками, специалистами по данному вопросу), видео- и фотохроника, графические материалы, съемки на месте событий, а также различные пейзажи (в основном, в качестве нейтрального материала).

Как и в любой журналистской работе, автор, прежде чем ехать на съемки, должен сам основательно разобраться в теме, стать неплохим специалистом в данном вопросе. Дилетантский рассказ никому не будет интересен, да и приведет, скорее всего, к неясным формулировкам, искажению и/или неправильному толкованию фактов. Необходимо проконсультироваться со специалистами, ознакомиться с как можно более широким кругом литературы по данной теме: официальными документами, публикациями в прессе и специальной литературе, если есть возможность, с телевизионными и радиоматериалами, изучить биографию героев и т.д. Это даст вам возможность не задавать специалистам дилетантские вопросы, которые покажут им ваш непрофессионализм. Скорее всего, они потеряют всякий интерес к вам и вашей будущей передаче, отделаются общими фразами, и ничего ценного вы из беседы с ними не получите, потеряв время на банальный материал, вместо того, чтобы на основе заранее полученных сведений вести более глубокую, аналитическую беседу, получая такой материал, который невозможно найти в литературе.

Безусловно, необходимо ознакомиться со всеми точками зрения на спорную проблему, уяснить аргументы, постараться понять, какие жизненные коллизии привели человека к той или иной точке зрения, особенно если она не совпадает с вашей собственной или общепринятой.

Накопив достаточный материал, можно браться за сценарий.

НАПИСАНИЕ СЦЕНАРИЯ

Сценарий пришел на телевидение из кинематографа. Поначалу сценарии не писались. Однако сравнительно быстро стало ясно, что экран может не просто воспроизводить движение, но и создавать из отдельных кадров новые мысли, не содержащиеся в каждом из этих отдельных кадров. К тому же операторы постепенно стали применять кадры разной длительности и крупности, что больше соответствует психологии человеческого восприятия. Переход к съемкам длительных лент, содержащих сложные сюжеты, большое количество разных по крупности и длительности кадров, потребовал разработки *предварительного* плана этих съемок, т.е. сценария.

Необходимость текстуального изложения будущего экранного произведения заключается еще и в том, что в его создании занято огромное количество людей, выделяются значительные материальные и финансовые средства, и потому руководство и творческий коллектив должны иметь возможность заранее представить себе, **что** они будут создавать: «Суть работы сценариста заключается в том, чтобы создать словом конкретно-чувственное представление о будущем экранном действии» [2].

Каждая более или менее крупная передача начинается с написания сценария. В учебнике по тележурналистике ему дается следующее определение: «Сценарий – литературная запись изобразительного и звукового решения будущего экранного сообщения» [4].

Постепенно сложились два основных подхода к сценарию. В первом случае сценарий рассматривался как четкий, подробный перечень кадров (так называемый «железный» или «номерной» сценарий). Главным его недостатком является то, что он не позволяет увидеть мысль автора, понять произведение в целом. Такой прием похож на попытку описать красоту леса через подробное описание отдельных деревьев, кустиков, муравейников и т.д. Идея картины как бы тонет в частностях.

Из стремления решить эту проблему появилась другая разновидность сценария – «эмоциональный» сценарий, который, отказываясь от конкретики, задавал лишь общую идею, создавал эмоциональный настрой для

режиссера, делом которого становилось определить, найти эту конкретность. Однако расплывчатость такого сценария чревата, как легко догадаться, непредсказуемостью результата.

Постепенно практика показала, что истина лежит посередине – сценарий должен быть именно **литературным** произведением, которое легко и интересно читать, поскольку в нем в увлекательной, художественной форме изложена мысль автора¹. Эта мысль должна быть подкреплена конкретным материалом, быть изложена по возможности образно, должна создавать определенный эмоциональный настрой. Такой подход, с одной стороны, дает режиссеру достаточно материала, чтобы разрабатывать режиссерский сценарий (в чем-то похожий на «железный»), а с другой – не сковывает его творческую инициативу. Этот сценарий и получил обозначение «литературный сценарий».

Широкое распространение также получил так называемый двухрядный сценарий. Он представляет собой упрощенный вариант режиссерского сценария: в левой колонке записывается содержание видеоряда с указанием мизансцены, крупности, иногда движения камеры, длительности кадра, а в правой – записывается текст. Так как на практике применяются как литературный, так и двухрядный сценарии, поговорим подробнее о каждом из них.

Начнем с литературного сценария. Во-первых, как любое художественное произведение, он должен иметь заголовок. В заголовке содержится все, ради чего написано произведение. Здесь обозначены проблема, идея, содержание и отношение автора ко всему описанному. Поэтому нельзя давать названия броские, но не отражающие действительный смысл сценария. В начале работы над сценарием можно дать ему приблизительное название, которое в последующем будет уточнено.

Во-вторых, сценарий должен быть *читабылен*. Он должен быть написан в интересной форме, соответствующей теме и идее. Однако литературность его своеобразна – она ограничена таким свойством телевидения, как экранность. Следует четко уяснить себе, что способ передачи информации словом (писаным или звучащим) заметно отличается от способа передачи информации с помощью изображения и звука. Например, на радио мы вынуждены словом описывать внешность человека – его рост, комплекцию, цвет глаз, волос и т.д. Телевидение избавляет от такой необходимости – мы просто показываем человека и при этом в описательной части получаем возможность рассказать что-то, дополняющее внешнее представление о нем. Об этом следует помнить при написании как сценария, так и закадрового текста.

В-третьих, литературность сценария предполагает наличие сюжета и фабулы. Под сюжетом мы будем понимать последовательность событий в сценарии, а под фабулой – их реальную последовательность (в специальной литературе есть и обратное понимание). Как в любом литературном произведении, сюжет и фабула могут не совпадать. Это несовпадение проявляется двояко. В первую очередь сюжет, безусловно, меньше по содержанию, чем фабула. Ведь автор не просто воспроизводит действительность, в точности ее копируя. Он выбирает из нее то, что важно для выражения его мысли, отбрасывая ненужное. На это обстоятельство необходимо обратить особое внимание! Ваш сюжет должен содержать такую часть реальности, которая достаточна для того, что вас правильно поняли, чтобы в полной мере проаргументировать свою позицию. В сюжете не должно быть ничего лишнего!

Вторым отличием сюжета от фабулы является то, что автор волен изменить последовательность событий. Скажем, коллектив приложил огромные усилия для улучшения своей деятельности, добился больших успехов и был отмечен премией – так развивались события в реальности. А сюжет можно начать с вручения премии, а потом уже рассказать о том, что же именно было сделано. Такой прием перемены последовательности событий значительно усиливает драматизм повествования. Но будьте осторожны, не запутайте зрителя неожиданными и плохо обозначенными переходами из одного времени и места в другое.

В сценарии обязательно должно быть какое-то действие, развитие, движение мысли. Скажем, если мы делаем передачу о кафедре, то совершенно непригоден был бы такой сценарий:

Кафедра создана в 1996 году. Возглавляет ее доктор наук, профессор Иванов. На кафедре работают 17 преподавателей, 14 из которых имеют ученую степень кандидата наук. С момента создания кафедры ее преподавателями защищены одна докторская и 5 кандидатских диссертаций, что сделало ее одной из наиболее сильных кафедр с точки зрения процента оспетченности.

За время существования кафедра подготовила 2 учебника, 34 методических пособия, 65 методических указаний, опубликовала 54 научных статьи в академических изданиях и 114 – во внутривузовском «Вестнике».

Кафедра хорошо оснащена технически. Она имеет 2 ксерокса, 15 компьютеров, 3 сканера, 2 плоттера, 4 видеомэгаффона, 2 видеокамеры, микшерный пульт, 2 цифровых и более 10 обычных фотоаппаратов, эпидиаскоп, видеопроектор, музыкальный центр и многое другое. Компьютерный класс кафедры может принимать одновременно до 50 человек с выходом в Интернет.

Первый выпуск студентов (17 человек) кафедра осуществила в 2001 году. Затем в 2002 было выпущено 17 человек, в 2003 – 21.

Такой сценарий не имеет никакого развития, движения. **ЗДЕСЬ НИЧЕГО НЕ ПРОИСХОДИТ!** Это просто

¹ Ознакомьтесь, например, со сценарием широко известного фильма «Москва слезам не верит» в компьютерном классе кафедры (Pr 1/user/Захаров/сценарии).

набор фактов, которые еще требуют осмысления, анализа. Соответственно, видеоряд такой передачи будет представлять собой набор однообразных картинок, которые, в основном, повторяют текст. Передача будет предельно унылой и скучной. Только факты и нечего кроме фактов – такое правило применимо для некомментированной информационной заметки, проблемный же репортаж или очерк не существуют без аналитики, обобщений.

К телевидению вполне относятся слова известного режиссера Марины Голдовской: «Кино вообще должно рассказывать истории» [5]. Истории же не существуют вне людей. Любую проблему лучше раскрывать через человека. Человеческие коллизии, преодоление трудностей, разрешение конфликта – вот что интересно любому зрителю.

Как и любое другое литературное произведение, сценарий состоит из экспозиции, завязки, действия (развития), кульминации и развязки.

Экспозиция представляет собой описание места и времени действия, представление основных действующих лиц. Но значение экспозиции этим не исчерпывается. Она задает тон всему будущему произведению, настраивает зрителя на спокойный или драматический рассказ, так или иначе нацеливает его на дальнейшее развитие событий. Она же может вызвать скуку и желание переключиться на другой канал. Это происходит, если в экспозиции нет динамики, если не понятно, о чем будет речь дальше. Экспозиция должна быть достаточно полной, чтобы зритель понял, о чем речь пойдет дальше, но не должна быть затянутой. В ней не должно быть и ничего, не имеющего отношения к последующему повествованию. В начале одной из курсовых работ в течение полутора-двух минут (из 5 всего, т.е. до 40 % времени!) рассказывалось о подготовке к рыбалке: о раннем подъеме, экипировке рыбаков, о том, как они готовили снасти, копали червяков, о расположении места рыбалки и т.д. А потом выяснилось, что проблема, о которой хочет поговорить автор – экологическая. Тогда к чему были все эти лески, крючки, червячки и километры? Ошибка автора заключалась в том, что, намереваясь вплести разговор о нашем отношении к окружающей среде в конкретную историю – рыбалку (само по себе стремление оттолкнуться от реального конкретного события – это хорошо), он во вступлении слишком увлекся последней, сообщив массу ненужных фактов, сбив с толку зрителя и попутно сильно затянув экспозицию. В другой же работе, наоборот, в экспозиции сообщалось только, что открывается долгожданный мост, что на мероприятии присутствуют такие-то лица. Где, в каком населенном пункте построен мост, через какую реку – так и осталось тайной. Это пример слишком урезанной экспозиции.

Завязка, по существу, означает конец экспозиции и начало действия. Чаще всего завязка связана с появлением или проявлением проблемы, конфликта. Он может развиваться между героями, между героем и другими людьми, между героем и окружающей средой. Собственно, история, которую мы хотим рассказать, начинается отсюда. Это тот момент, вокруг которого, так или иначе, вращаются практически все события сюжета. Все, что не связано с конфликтом, с его развязкой, является лишним материалом.

Завязавшийся конфликт развивается во времени и пространстве. Это следующая часть сценария – действие, развитие. Она длиннее экспозиции, завязки и развязки вместе взятых. С этой точки зрения ее можно назвать основной. Здесь происходят те события, в которые втянуты наши герои, раскрываются их характеры, преодолеваются различные трудности. Поэтому важно отобрать именно те события, которые «работают» на идею вашего произведения. Количество событий должно быть именно таким, которое достаточно для того, чтобы можно было делать выводы, и чтобы зритель понял и принял их. Вместе с тем нельзя забывать, что это не должен быть просто набор ситуаций, связанных между собой только общими героями (вроде «Иван Иванович и работа», «Иван Иванович и семья», «Иван Иванович и друзья», «Иван Иванович и свободное время»). Все фрагменты вашего сюжета должны быть логически связаны друг с другом, должны вытекать один из другого и перетекать один в другой.

Постепенно ваше повествование становится все более драматичным и достигает следующего элемента сюжета – кульминации. Это самый напряженный момент, кризис, который разрешает возникший ранее, а теперь назревший конфликт. В зависимости от остроты конфликта это может быть победа героя, а может быть его гибель, это может быть озарение, когда открывается истина или обнаруживается выход из ситуации. Но так или иначе, обозначенный в завязке конфликт перестает существовать: он либо разрешается, либо изменяется, перерастает в следующую стадию. Иногда возможны ситуации, когда конфликт, как кажется, не разрешается. Такова, например, ситуация в сюжете о безуспешных попытках жителей ветхих домов в центре Тамбова добиться получения нового жилья: они продолжают жить в ужасающих условиях и практически никто не берется решать их проблемы, а предлагаемые варианты едва ли лучше. Проблема данной работы заключалась не в самом жилищном вопросе, а в попытке найти способы и пути его решения. И кульминация сюжета заключалась в констатации того, что власти города решить эту проблему не в состоянии, а единственной надеждой остается то, что когда-нибудь состоятельные люди захотят выкупить участки под домами и этих денег хватит на приобретение другого жилья.

Последним элементом сюжета выступает развязка. Она окончательно расставляет все на свои места, раскрывая последние детали в объяснении происшедшего и завершая рассказ об имевших место событиях.

Иногда в сценарии могут быть пролог и эпилог. Задача пролога – сразу заинтересовать зрителя предстоящей историей. В нем воспроизводится какой-нибудь загадочный фрагмент либо из середины действия, либо из кульминации. В эпилоге автор вкратце рассказывает о дальнейшей судьбе героев.

Последовательность этих элементов, их длительность могут быть разными. Все зависит от воли автора, его способности расположить элементы так, чтобы максимально заинтересовать зрителя. В свою очередь каждый из них состоит из более мелких единиц – эпизодов и переходов между ними.

Эпизод – это частичка сюжета, имеющая свои начало и конец, обладающая некоторой автономностью. Каждый эпизод обладает единством состава действующих лиц, времени и места действия. Например, в театральных пьесах эпизод («явление») начинается и заканчивается сменой действующих лиц («Входит Иван Максимович» – начался новый эпизод). Эпизоды представляют собой как бы микроистории, из которых состоит вся история. Скажем, в известной сказке «Колобок» эпизодами выступают: просьба испечь колобок; выпечка колобка; встреча колобка с зайцем; встреча колобка с волком; с медведем; с лисой. В принципе, каждый из этих эпизодов имеет свое начало и свой конец, свой микросмысл. Но мораль всей сказки становится ясной только из всей совокупности эпизодов. Отсюда ясно, что эпизоды не могут быть соединены механически. Во-первых, у них должен быть некий общий смысл, некая сверхзадача, на которую они работают. Во-вторых, они должны быть логически связаны друг с другом, вытекать друг из друга. Скажем, в том же «Колобке» эпизод выпечки логически вытекает из эпизода с просьбой испечь колобок («А ты по амбарам помети... Старуха так и сделала...»).

Но если эпизоды прямо не связаны между собой, появляется необходимость в переходе между эпизодами. Его задача – соединить эпизоды, сделать смену содержания рассказа плавной, логичной, понятной. В видеоряде это может быть нейтральный кадр (кадры), например, пейзаж. Он может быть короче или длиннее, но он обязательно подготовит зрителя к смене темы.

В конечном счете, весь сценарий (и весь сюжет) состоит из этих «кирпичиков» – эпизодов и переходов между ними. Соответственно, работу над сценарием можно, по рекомендации Г.М. Фрумкина, построить следующим образом:

- представьте весь собранный вами материал в виде эпизодов и переходов между ними;
- отберите из этих эпизодов и переходов то, что обязательно должно войти в сценарий;
- расположите отобранные эпизоды и переходы в соответствии с разработанным вами сюжетом [5, с. 23].

У последнего пункта есть одна сложность, о которой нельзя забывать. Речь идет о способности человека домысливать полученную информацию. Последовательность расположения кадров может создать тот или иной образ у зрителя. Собственно, на этом строится художественный монтаж: кадр плюс кадр – больше чем два кадра, как сказал С. Эйзенштейн. Поэтому, соединяя свои эпизоды в определенную последовательность, подумайте, какой эффект такое соединение может произвести. К примеру, в одной работе после вызывающего сочувствие рассказа о детях-инвалидах, шел длинный кадр с бездомной собакой. А ведь собака и друг человека, и одно из ругательных слов! Ассоциация возникала двусмысленная.

Еще одним важным свойством литературного сценария является образность. Образ есть абстрактная идея, выраженная в конкретной чувственной форме, гласит классическое определение. Другими словами образ – это некие ассоциации, возникающие у автора по поводу определенного предмета, явления, события. Образы создаются с помощью метафоры, сравнения, метонимии (замены одного слова другим), синекдохи (обозначения целого частью или наоборот), гиперболы и литоты (преуменьшения). Использование образов позволяет часто лучше, яснее и лаконичнее передать свою мысль, настроение. В противном случае пришлось бы прибегнуть к длинному, скучному рациональному описанию. Вот отрывок из сценария А. Бизяка и О. Родионова «Ни к селу, ни к городу» о погибающих поселках торфоразработчиков: «...Из вязкого тяжелого тумана, сложащегося по земле, вдруг выныривает невесть откуда взявшаяся змейка узкоколейки. Она появляется внезапно, как мираж, и также внезапно исчезает. То ли в тумане, то ли в высокой траве, то ли вообще в реальности этой жизни. Но нет, вон за тем березнячком она материализуется вновь, но, просуществовав всего несколько метров, снова пропадает.

Что за узкоколейка? Зачем она? Откуда и куда ведет? Иллюзия? Примета забытой жизни? Да нет...

Послышался сиплый надсадный гудок, и вот из тумана выполз махонький тепловозик. К нему прицелен такой же пассажирский вагончик – допотопный, потрепанный временем. Медленно, будто на ощупь, гремя сцепкой и переваливаясь с боку на бок, этот поездок упрямо пробивается вперед, сквозь туман, сквозь лес, через болотца и овражины» [5, с. 16–17].

Неправда ли, читая этот отрывок, реально представляешь себе этот утренний лес, как бы тающее в тумане человеческое существование, а самое главное – уже в этом отрывке чувствуется печаль, безысходность жизни людей в этих брошенных поселках.

Однако, работая над сценарием курсовой, не увлекайтесь образами. Помните, что их прочтение разными людьми не всегда совпадает. Здесь очень многое зависит от жизненного опыта, кругозора, культуры человека, и потому один и тот же образ у одних людей вызовет восторг, а у других – возмущение.

И еще об одной кажущейся мелочи – о детали. Деталь порой чрезвычайно точно характеризует человека, место или время действия. Включенные в сценарий детали о многом могут сказать.

В то же время деталей не должно быть слишком много (как и слишком мало). По мнению Р. Уолтера, переизбыток деталей в сценарии либо толкнет режиссера к неверному шагу при съемках, либо, что вероятнее, покажет непрофессионализм сценариста [3, с. 26].

Двухрядный сценарий представляет собой запись содержания будущей передачи в две колонки. В принципе, это упрощенный вариант режиссерского сценария с подробной раскадровкой всего будущего фильма. В левой части его описывается видеоряд – содержание, крупность, точка съемки, движение камеры и действующих лиц, длительность, даются пояснения «стенд-ап», «синхрон», короче, все, что касается изображения. В

правой записывается звучащий текст – синхронный или закадровый, а также комментарии, касающиеся текстовой части. В учебнике по тележурналистике, изданном в МГУ им. М.В. Ломоносова, приводится ставший классическим для американского телевидения образец двухрядного сценария [4, с. 140].

Приведем пример двухрядного сценария, составленного при подготовке курсовой работы¹.

1. ПНР на городскую больницу, НХД на дверь. Музыка. 5 секунд	Без комментария
2. Очередь людей у окошка регистратуры. 6 секунд	Все мы имеем представление о длинных очередях в больницах, долгих часах ожидания приема у доктора и о бесконечных переходах из одного кабинета в другой
3. Коридор в больнице. Общ. пл. 4 секунды	При этом процесс выявления причины болезни и постановки диагноза иногда занимает далеко не один день
4. Очередь у кабинета врача. 7 секунд	А как хотелось бы не тратить понапрасну свое драгоценное время и получить своевременную консультацию опытного специалиста и оперативную помощь в самый короткий срок!
5. Stand-up. 17 секунд	Рассказ об изобретении нового комплекса «Прана» на базе ЗАО ЦЭМ «Ибн-Сина»
6. ЗАО ЦЭМ «Ибн-Сина», ПНР, 8 секунд	
7. НЗД на вывеску здания. 3 секунды	

¹ Данный сценарий используется только для того, чтобы показать особенности двухрядного сценария. Анализ достоинств и недостатков конкретно этого сценария – тема отдельного разговора.

8. Журналист входит в здание и останавливается у стенда о комплексе «Прана». 11 секунд	В 1988 г. Центром создан компьютерный лечебно-диагностический комплекс «Прана». Работа комплекса основана на последних достижениях физики поля. Ведущий специалист – врач и руководитель данного проекта Юсупов Гамзат Абдуллаевич
9. Стенд с изображением комплекса «Прана» и фотографией Г.А. Юсупова, Кр. пл., (музыка). 6 секунд	
10. Синхрон. Г.А.Юсупов в своем кабинете. Дал. пл., НЗД на Юсупова. 14 секунд	Рассказ о докторе Г.А. Юсупове
11. Синхрон. Г.А. Юсупов. Кр. пл. 9 секунд	Рассказ Юсупова о разработчиках комплекса «Прана»
12. Фотография разработчиков комплекса «Прана». 3 секунды	Интервью Юсупова
13. Синхрон. Г.А. Юсупов. Кр. пл. 11 секунд	
14. Фотография Я.И. Фарбера. 3 секунды	Рассказ о сотрудничестве Юсупова и Фарбера
15. Синхрон. Г.А. Юсупов. Кр. пл. 14 секунд	Рассказ Юсупова об уникальном комплексе «Прана»
16. Stand-up в кабинете, общ. пл. 19 секунд	Рассказ о методе Р. Фолля
17. Фотография Р. Фолля. 3 секунды	
18. Stand-up, общ.пл. 9 секунд	Рассказ об изобретении первых аппаратов на основе метода Р. Фолля

19. Комплекс «Прана». Кр. пл. 13 секунд	Информация о том, что из себя представляет и из чего состоит комплекс «Прана»
20. Врач и пациент, обследование с помощью «Праны». 29 секунд	Принцип работы этого уникального аппарата очень простой... (рассказ о работе комплекса)
21. Экран компьютера. Кр. пл. 6 секунд	В случае наличия у пациента какого-либо заболевания происходит резкое изменение проводимости некоторых биологически активных точек на теле. Это позволяет однозначно определить болезнь
22. Врач, пациент, компьютер. Общ. пл. 15 секунд	При этом любые микробы можно довольно легко вывести из организма. Для этого комплекс создает специальную таблетку из воскового состава
23. Восковая таблетка. Кр. пл. 5 секунд	Рассказ о таблетке
24. Пациент принимает таблетку. 4 секунды	Рассказ о действии таблетки
25. Врач и пациент. Общ. пл. 9 секунд	Рассказ о последствиях действия таблетки
26. Stand-up. Кр. пл. 28 секунд	Информация о том, как и насколько эффективно лечатся заболевания с помощью комплекса «Прана»
27. Журналист и Г.А. Юсупов в кабинете. Общ. пл. Музыка. 7 секунд	
28. Синхрон. Г.А. Юсупов. Кр. пл. 19 секунд	Рассказ о первых опытах лечения с помощью «Праны»
29. Stand-up. Кр. пл. 3 секунды	Продолжение интервью Юсупова
30. Синхрон. Журналист и врач. Общ. пл. 14 секунд	Интервью, рассказ об использовании комплекса в Тамбове
31. Синхрон. Пациент. Кр. пл. 35 секунд	Рассказ о том, как помогло лечение с помощью «Праны»
32. Комплекс «Прана». Кр. пл. Музыка. 5 секунд	
33. Врач и пациент в процессе лечения. Общ. пл. Музыка. НЗД на врача. 5 секунд	
34. Синхрон. Лечащий врач. Кр. пл. 20 секунд	Рассказ врача об особенностях комплекса «Прана» и эффективности лечения
35. Монитор компьютера. Кр. пл. 4 секунды	
36. Синхрон. Врач. Кр. пл. 14 секунд	
37. Врач, пациент и комплекс. Общ. пл. 6 секунд	
38. Stand-up на фоне больницы. Общ. пл. 42 секунд	
39. Больница. Общ. пл. 6 секунд	Рассказ о важности своевременного лечения, его уникальности и эффективности с помощью нового комплекса

Нетрудно убедиться, что читать такой сценарий трудно: нужно постоянно запоминать содержание левой части, а затем читать правую, соединяя их в единое целое. Такой сценарий не позволяет понять чувства и настроения автора, дух произведения. Но он, в некоторой мере, более нагляден, чем литературный. Нагляден в том смысле, что ясно показывает видеоряд и соответствующий ему ряд звуковой. Это удобно при работе над небольшими сюжетами. Кроме того, такой сценарий ближе к окончательному варианту передачи, а ведь не зря знаменитый режиссер А. Тарковский сказал, что литературный сценарий весьма далек от того, что будет показано в фильме, но, безусловно, необходим, «чтобы помнить о замысле, об отправной точке».

При работе над телевизионной курсовой студенты составляют оба вида сценария. Это делается для того, чтобы студенты могли получить представление об обоих видах сценария. Литературный и двухрядный сценарии выступают как два отдельных этапа работы. В литературном сценарии студент в художественной форме выражает ту

мысль, которую он хочет вложить в свой проект. На этом этапе преподаватель оценивает ясность идеи курсовой, ее аргументацию и т.д. А после того, как идея отработана, можно писать двухрядный сценарий, который очень пригодится при съемке.

В заключение этой части необходимо отметить, что в реальности последовательность действий может быть не такой: тема не выбирается, а задается; возможно, что материал у человека уже собран, и он сразу может приступить к написанию сценария, да и сама сценарная стадия может внешне отсутствовать – такое происходит, когда автор передачи выступает и как автор (соавтор) сценария и как режиссер (курсовая работа по тележурналистике относится как раз к такому случаю). Главное – к моменту начала съемок студент должен достаточно точно представлять себе идею будущей работы, ее основной материал.

И еще одно обстоятельство: и двухрядный и, особенно, литературный сценарий представляют собой не более чем проект будущей курсовой работы. Окончательный вариант может отличаться, и очень сильно, от того, что задумывалось на начальных стадиях работы.

ПРИСТУПАЕМ К СЪЕМКАМ

Утвердив сценарий, можно приступить к съемкам. На этом этапе помимо преподавателя полезно подключить к работе оператора (имеется в виду подготовка к съемкам), чтобы обсудить детали съемочных работ. Во всяком случае, безусловно, необходимо договориться с оператором о дне и времени съемок. Помните, что оператор, как правило, тоже студент и у него масса других дел. Кроме того, съемочная аппаратура используется и для проведения учебных занятий по расписанию. Забота о готовности камеры и аккумуляторов, о том, чтобы в нужное время камера не была занята, лежит на операторе, но лучше подстраховаться и самим обсудить все в телелaborатории кафедры.

Готовясь к съемкам, необходимо помнить ряд важных обстоятельств. Прежде всего, не надейтесь на повторную съемку: во-первых, работу оператора выполняет один из студентов и время, которое он может уделить вам, не безгранично, к тому же оператор нужен не только вам. Поэтому все, что нужно, должно быть снято за один раз! Во-вторых, за время, пока вы поймете необходимость доснять материал, могут измениться погодные условия, время года и т.д. и вы никак не сможете объяснить зрителю, почему в одном кадре люди отвечают на ваш вопрос на улице, утопающей в зелени, а в следующем – на фоне пожухлой, опавшей листвы. Такой материал вам придется переснимать полностью. Еще хуже, когда ваш герой по каким-то причинам не может (или не хочет) больше выступать перед камерой. Тут, скорее всего, вообще ничего не переделаешь, и придется менять тему курсовой работы и начинать все сначала. В-третьих, для нормальной работы при монтаже необходимо, чтобы отснятого материала было в несколько раз больше, чем собственно объем курсовой. Практика показала, что если отснято материала меньше 20 минут, то это чревато проблемами: у вас не хватит кадров (ведь многие кадры будут по той или иной причине отбракованы, многие войдут в окончательный вариант не полностью). С другой стороны, если вы отснимете больше 40 минут, то это потребует много времени для выработки монтажного плана (подробнее о нем мы скажем ниже): нужно будет не один раз просмотреть отснятый материал, чтобы отобрать нужное и лучшее.

Отправляясь на съемки, посвятите оператора как можно полнее в ваш замысел. Ведь он не просто механический исполнитель вашей воли, он – ваш соавтор. От того, насколько он понимает ваш замысел, во многом зависит качество его работы. В то же время не забывайте, что все-таки работой оператора руководите вы. По возможности на месте проверяйте (а лучше заранее обсуждайте), что и как он отснял. Это позволит переснять отдельные фрагменты, не возвращаясь на место съемок.

Тщательно продумайте, какие кадры вы хотите снять. Не надейтесь на свою память – составьте список кадров, которые необходимо снять, с указанием крупности, длительности, точки съемки, ракурса. Не скупитесь по времени: лучше снять лишнее, чем потом при монтаже обнаружить, что картинок слишком мало и быть вынужденным повторять одни и те же кадры – это считается серьезной ошибкой и ведет к снижению оценки. Снимите одни и те же планы разной крупностью, с разных точек.

Не злоупотребляйте наездами и отъездами. Помните, что такой функции в человеческом мозгу нет, мы просто переключаем внимание с одного на другое. Поэтому попросите оператора снять несколько кадров разной крупности. Также будьте внимательны с панорамами и вообще с движением камеры.

Хотя операторская работа в принципе не оценивается, за грубые ошибки отвечать придется и автору, кроме того, они могут испортить общее впечатление от курсовой (ведь оценка не только рациональна, она обязательно еще и эмоциональна).

При подготовке к съемке интервью необходимо не только договориться о времени и месте (и ни в коем случае не опаздывать!), но и обязательно сообщить вашему собеседнику примерный круг вопросов, попытаться выяснить его позицию и аргументы в спорных, конфликтных ситуациях, продумать свои реакции на возможные ответы. Ни в коем случае не сообщайте заранее точные формулировки вопросов! Вы рискуете получить заученный наизусть ответ, произнесенный неестественным тоном и в неестественных формулировках! Грубейшей ошибкой является чтение ответов интервьюируемым! Такая ошибка, безусловно, означает неудовлетворительную оценку.

Перед началом съемки хорошо дать интервьюируемому возможность привыкнуть к камере. Пока вы ведете непринужденную беседу о погоде и футболе, оператор установит камеру, снимет (это очень важно!) интерьер помещения, в котором проходит интервью (цветы, картины и фотографии, порядок или беспорядок на рабочем столе хозяина), вас (кивающим, улыбающимся или смеющимся шутке, слушающим и т.п.). Вообще как можно внимательнее осмотрите интерьер, в котором «живет» ваш собеседник: здесь можно найти массу инте-

реснейших подробностей, великолепно характеризующих человека.

Собственно интервью лучше начинать, когда ваш визави освоился с камерой (если, конечно, позволяет время). Снимать лучше только ответы (по возможности разной крупностью). Если обстоятельства позволяют, ваши вопросы оператор снимет, повернув камеру на вас (для этого нужна пауза). Если же нет, можно попытаться снять ваши вопросы отдельно после интервью. Доснять можно также и ваши реакции на рассказ собеседника – улыбку, кивки головой, удивление и т.д.

Не забывайте о правилах проведения телеинтервью:

- интервью – это беседа двух человек, поэтому обращаются они не в камеру, а друг к другу. В отдельных случаях допускаются так называемые открытые интервью, когда интервьюер включает в беседу и зрителей. В этом случае возможно и обращение в камеру;

- задав вопрос, нельзя отводить взгляд от собеседника, демонстрируя ему свое невнимание. Если вам необходимо посмотреть в свои материалы, выслушайте хотя бы несколько фраз собеседника и только потом спокойно взгляните в записи;

- нельзя занимать позицию, в которой бы собеседники находились плечом к плечу, лицом к камере – это не естественно для беседы, заставляет вас выворачивать корпус друг к другу;

- если у вас нет «петлички», ни в коем случае не передавайте микрофон интервьюируемому – это полностью лишает вас инициативы. Лучше заранее объясните собеседнику, что вы поднесете ему микрофон, а если забыли это сделать, то просто не выпускайте его из рук;

При съемках панельных интервью не приглашайте друзей и знакомых в качестве статистов – как правило, неестественность их поведения заметна. Формулировка вопроса должна быть одинакова для всех, иначе вы получите ответы на разные темы. В формулировке вопроса не должна содержаться подсказка ответа. Хотя обеспечить репрезентативность выборки при панельных интервью практически невозможно, все-таки стоит опросить разных по полу, возрасту и социальному положению людей. Странно видеть, когда на вопрос, ответ на который заведомо разный у людей, скажем, разного возраста, дают только молодые люди. Странно выглядит передача, где на вопросы, связанные с качеством пенсионного обеспечения, отвечают молодые люди: пенсия для этого возраста не представляет никакой ценности! Странно выглядят также «коллективные» интервью, когда группа стоящих рядом людей по очереди отвечает на вопросы. Браком являются интервью, в которых неестественно выпрямившиеся люди книжными словами формулируют корявые ответы в духе «генеральной линии партии». Люди должны выглядеть естественно.

Если для вашей курсовой работы необходимо снять какое-то мероприятие или событие, то предварительно следует получить разрешение на это. Затем тщательно ознакомиться со сценарием мероприятия, чтобы заранее определить с оператором, что и как вы будете снимать. Заранее надо подготовиться и к интервью с участниками и зрителями. Сложность их состоит в том, что вряд ли возможно договориться о них заранее и предупредить о возможном круге вопросов. Поэтому особенно тщательно продумываются критерии отбора возможных собеседников, собственно вопросы с учетом самого широкого круга вариантов ответов. Помните: чем тщательнее вы подготовитесь к таким интервью, тем проще вам будет выкручиваться в неожиданных ситуациях.

Обязательным (хотя и несколько искусственным) условием курсовой работы является наличие в сюжете стенд-апа. Он служит для проверки умения студента держаться перед камерой. Место его съемок и содержание должны соответствовать материалу передачи, он не должен быть затянут, но и не должен быть слишком короток.

Ну и, наконец, не забудьте кассету – в этой беде оператор вряд ли вас выручит. Хорошо, если поблизости окажется необходимый магазин. Но даже в этом случае добавится нервотрепки.

МОНТАЖ

Вот, наконец, закончилась беготня с камерой, морока с оператором, интервьюируемыми, всяческие соглашения, переговоры и уговоры, поиск мест с необходимыми видами – весь материал отснят. Буквально через несколько дней вы получите то, к чему вы стремитесь – первую (по крайней мере, для большинства) телевизионную передачу, сделанную своими руками. Вы набрали необходимый материал, теперь осталось «сложить» это все и превратить в видеосюжет.

На разных студиях действуют по-разному. На одних берут текст из двухрядного сценария и подкладывают подходящие кадры. На других сначала монтируют видеоряд, а потом уже пишут закадровый текст. Двигаясь по первому пути, вы рискуете создать иллюстрированную радиопередачу, оставив неиспользованными преимущества телевидения.

Более продуктивен (хотя и более сложен) второй путь. Сначала вам придется несколько раз внимательно просмотреть отснятый материал, чтобы определиться, какие кадры и в какой последовательности вы включите в свою курсовую работу – так вы составите монтажный план. Запомните: без монтажного плана приходиться на монтаж в теллабораторию кафедры бессмысленно – лаборанты не будут заниматься с вами работой, которую вы должны сделать сами.

Монтажный план составляется так. Обозначим кадры на кассете как последовательность А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, З, И, Далее необходимо отобрать нужные нам кадры (т.е. найти их начало и конец на кассете) и определить, в какой последовательности они будут расположены в нашей работе. Обязательно полностью смотав кассету на начало и обнулив счетчик, определяем хронометраж имеющихся кадров. Например, получены следую-

щие показания:

А 00.00.00 – 00.00.13 **Б** 00.00.13 – 00.00.25 **В** 00.00.25 – 00.00.31
Г 00.00.31 – 00.00.37 **Д** 00.00.37 – 00.00.43 **Е** 00.00.43 – 00.01.14
Ж 00.01.14 – 00.01.22 **З** 00.01.22 – 00.01.34 **И** 00.01.34 – 00.01.59

Предположим, что мы будем использовать кадры в последовательности В, Е (не полностью), И, А, Г, Ж (остальные кадры мы не используем). Тогда в монтажном листе запись будет выглядеть так:

- 1 00.00.25 – 00.00.31
- 2 00.00.47 – 00.01.09 (напомню: мы используем этот кадр не полностью)
- 3 00.01.34 – 00.01.59
- 4 00.00.00 – 00.00.13
- 5 00.00.31 – 00.00.37
- 6 00.01.14 – 00.01.22.

Для большей надежности можно в скобках пояснять видео- или аудиосодержание кадра. Например: «(от взмаха рукой до улыбки)» или «(от слов «Всегда рад...» до слов «...хоть бы кто прочитал)».

Теперь кадры легко найти. В какой последовательности захватывать кадры – дело ваше. После захвата кадры располагаются на монтажном столе, где можно с точностью до одного фрейма определить их начало и конец. Необходимо помнить, что за 2-3 секунды зритель успевает считывать информацию с экрана, поэтому большая длительность кадра должна быть жестко оправдана. Нельзя злоупотреблять и кадрами короче двух секунд, что может создать мельтешение на экране.

Особенно внимательны будьте с синхронами (это выступление в кадре ваших героев и действующих лиц). Их нельзя делать слишком затянутыми – это лишает вас инициативы, ломает темп и ритм передачи, часто люди в кадре говорят очень путано и невнятно. Поэтому не давайте вашим героям много говорить – будет лучше, если вы договорите за них сами.

При монтаже необходимо следить за соблюдением правил монтажа. Нельзя монтировать кадры одинаковой крупности, если в них одни и те же люди или предметы, нельзя монтировать панорамы, проезды и другие движения камеры. Смену крупностей лучше делать через одну, т.е. после крупного плана лица лучше переходить на средний (по колени) или общий план, а не на деталь или бюст.

Не забывайте о титрах, поясняющих, что за человек на экране. Титры должны появляться через несколько секунд после человека, длительность их должна быть достаточной, чтобы спокойно прочитать их, они должны быть хорошо видны на фоне картинки. Нельзя также перегружать титры информацией.

После того, как видеоряд полностью смонтирован, можно приступать к записи закадрового текста. Еще раз отметим, что заполнять видеоряд под готовый закадровый текст опасно – вы можете «заболтать» ваш сюжет. Помните: закадровый текст должен развивать, дополнять картинку, а не повторять ее. И уж тем более недопустимо, когда видеоряд рассказывает об одном, а текст – о другом. Паузы в тексте должны быть логически обоснованными; с другой стороны, вряд ли нормальным является безумолчная болтовня автора.

И последнее. Старайтесь почаще консультироваться с преподавателем – это поможет вам избежать многих ошибок!

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ КУРСОВОЙ РАБОТЫ

- соответствие заданному объему времени;
- актуальность и телевизионность темы;
- ясность идеи, точность аргументов, обоснованность выводов и обобщений;
- соотношение видео- и звукового ряда;
- логичность и последовательность повествования;
- поведение автора и действующих лиц перед камерой.

НАИБОЛЕЕ ТИПИЧНЫЕ ОШИБКИ

- курсовая работа не соответствует временным параметрам;
- затянутое или невнятное вступление;
- однообразный видеоряд;
- видеоряд и звуковой ряд не соответствуют друг другу или полностью повторяют друг друга;
- затянутые или слишком короткие кадры;
- факты остаются без обобщений либо, наоборот, обобщения не опираются на достаточное количество фактов;
- интервьюер задает вопросы или интервьюируемый отвечает, глядя в камеру, а не на собеседника;
- нарушены правила монтажа;
- плохо продуманы или отсутствуют подводки к следующему фрагменту;
- большие неоправданные паузы в закадровом тексте;
- музыка не соответствует характеру повествования.

Список литературы

- 1 Бульшкин Д.Я. Это простое и сложное кино. М.: «Советская Россия», 1981.
- 2 Методика подготовки телевизионной передачи. Телевизионный сценарий как произведение экранной публицистики: Метод. указания для студентов факультета журналистики / Сост.: Л.В. Тарасенко. Кишинев: Изд-во КГУ, 1989.
- 3 Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес (реферат книги Р. Уолтера). М.: Изд-во ИПК РТР, 1993.
- 4 Телевизионная журналистика: Учебник. 2-е изд. / Редколлегия: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. М.: Изд-во МГУ, 1998.
- 5 Фрумкин Г.М. Школа начинающего сценариста: Учеб. пособие. М.: Институт истории и социальных проблем телевидения, 1997.