

БЫЦЬ ЖУРНАЛІСТАМ
«БЕЛСАТУ»

Практычны даведнік

Быць журналістам «Белсату»: Практычны даведнік / Ярослаў Каменьскі, Яцэк Карноўскі, Зміцер Саўка ды інш. ; рэд. Зміцер Саўка. — Варшава–Вільня–Менск : «Белсат», 2010. — 140 с.

Аўтары:

Ярослаў Каменьскі (раздзел II), **Яцэк Карноўскі** (раздзел I),
Зміцер Саўка (раздзел III), **Павэл Шафраньскі** (раздзел V),
Дар’юш Ядах (раздзел IV, «Слоўнік тэрмінаў і паняткаў відэатэхнікі»).

Ідэя праекту Лідыя Галь
Каардынатары праекту Лідыя Галь, Зміцер Саўка
Рэдактар Зміцер Саўка
Карэктар Настасся Мацяш

Друкуецца паводле рэкамендацыі
Назиральнае рады тэлеканалу «Белсат».

Вялікая падзяка
Юрыю Стаюнічаву за кансультацыі.

© Ярослаў Каменьскі, Яцэк Карноўскі, Зміцер Саўка,
Павэл Шафраньскі, Дар’юш Ядах, тэкст, 2010

ЗМЕСТ

Замест уступу	7
Раздзел I . ПРАФЕСІЯ ТЭЛЕЖУРНАЛІСТА	9
Асоба рэпарцёра	9
Вонкавы выгляд, тэлегенічнасць	9
Голас, тэмбр, інтанацыя, дыкцыя, вымова	10
Арганізатарскія здольнасці	10
Вытрываласць	11
Іншыя прафесіі ў службе навінаў	12
Кіраўнік службы навінаў (шэф-рэдактар)	12
Выдавец (рэдактар выдання)	12
Памочнік рэпарцёра	13
Тэхнічны кіраўнік рэдакцыі	14
Каардынатар карпунктаў	14
Тэлеаператары	14
Арганізацыя працы рэдакцыі	15
Ранішняя зборка	15
Дзённая зборка	15
Вечаровая зборка	16
Тыпы навінных тэкстаў	16
Анонс	16
Падвод	17
Сюжэт	17
Оф (тэкст сюжэту)	18
Софт	19
Сінхрон	19
Стэндап	20
Закадравы голас (войс)	20
Бягучы радок	21
Візітоўка	21
Сувязь «на жывую»	22
Жывая трансляцыя	22
Уступ да лайфу	23
Лайф-адвод	23
Лайф з падвядзеннем сінхруна	24

Іншыя паняткі тэлежурналістыкі.....	24
Эфект (інтэршум)	24
Графіка.....	24
Абклеиванне.....	25
Каляндар	25
Рандаўн.....	26
Сырэц.....	26
Як стаць добрым журналістам.....	26
Цікаўнасць да свету.....	27
Бесперапыннае развіццё	27
Будаванне сеткі кантактаў	28
Лад жыцця	28
Збор зыходных звестак.....	28
Планаванне працы.....	28
Планаванне здымак.....	29
Пра што мой сюжэт?	29
Найважнейшыя рэпарцёрскія правілы	30
Як пераадолюваць праблемы	35
Адметнасць «Белсату»	35
Адсутнасць кадраў са значных падзеяў	36
Адсутнасць рэакцыі «другога боку»	37
Замала сінхронаў	38
Адсутнасць цікавых тэмаў	38
Тыповыя памылкі	40

Раздзел II. РЭПАРТАЖ.....43

1. Рэпартаж – форма ці жанр?.....	43
2. Вынаходствы і знаходлівасць.....	44
3. Рэпарцёр – сведка падзеяў ці творца?	46
4. Сацыяльны рэпартаж.....	47
5. Тэматычны рэпартаж і тэма рэпартажу.....	49
6. Гістарычны рэпартаж.....	51
7. Роля вобразу ў тэлерэпартажы.....	53
8. Праўда ў рэпартажы.....	54
9. Графіка і адмысловыя эфекты ў рэпартажы	55
10. Ад задумы да тэлеэкрану	56
Этап А. Прапанова (заяўленне) рэпартажу	57
Этап В. Сцэнар	58
Этап С. Вытворчасць.....	59
Этап D. Мантаж і агучванне.....	60
Этап E. Разлік за працу.....	60

Раздзел III. ІНФАРМАЦЫЯ І МОВА	62
Уласныя назвы ў тэлевізійным паведамленні	62
Моўная служба каналу «Белсат»	63
Правяраць і пераправяраць	63
Як правільна занатаваць імя чалавека	64
Імя па бацьку	66
Як правільна падаць тапонім	67
Традыцыйныя беларускія тапонімы	68
Падтрыманне нацыянальных тапонімаў	69
Націск	69
Асваенне іншамоўных найменняў	71
Раздзел IV. АСНОВЫ АПЕРАТАРСКАГА МАЙСТЭРСТВА	73
Стварэнне выявы	74
З тэорыі кінамастацтва	74
Праца з відэакамераю: падставовыя прынцыпы	78
Элементы кінафільму	78
Віды аператарскіх планаў	79
Рух камеры	81
Аптычная вось камеры	83
Святло і гук	88
Віды святла. Тэмпература колеру. Баланс белага	88
Запіс гуку	91
Навіны і аператарства	92
Журналіст – кіраўнік працэсу	92
Як здымаць інтэрв'ю	93
Апаратура – ваш памочнік	95
Колькі словаў на заканчэнне	96
Раздзел V. МАНТАЖ ЗНЯТАГА МАТЭРЫЯЛУ	97
Што такое мантаж	97
Асноўныя паняткі і тэхнікі мантажу	98
Кадр, план-кадр, сцэна, секвенцыя	98
Некаторыя метады спалучэння план-кадраў	100
Мантажныя планы	103
Асноўныя віды план-кадраў і іх значэнне для мантажу	104
Асноўныя віды мантажу	105
Што такое кінаматэрыял?	108
Тэарэтычныя падставы мантажу	112
Прынцып адзінства часу і месца	112
Прынцып «ад агульнага да дэталі»	113

Прынцып трох планаў	115
Набліжэнне па восі камеры.....	116
Кірунак у мантажы.....	117
Монтаж з выкарыстаннем змены пункту позірку.....	125
Монтаж план-кадраў «з рукі»	126
Як вызначыць у план-кадры месца разрэзу?.....	126
Разрэз ад руху да руху.....	127
Монтаж план-кадраў у руху.....	129
Скарачэнні ў разрэзах	129
Паслядоўнасць мантажу	130
Монтаж гуку	130

СЛОЎНІК ТЭРМІНАЎ І ПАНЯТКАЎ ВІДЭАТЭХНІКІ 132

Замест уступу

Паважаныя цяперашнія і будучыя калегі!

Мы склалі гэты дапаможнік у пэўным сэнсе так жа, як складаюць кухарскую кнігу: пры патрэбе ў любы момант можна зірнуць той ці іншы рэцэпт, нават калі вы і самі цудоўны кухар. Што да пачаткоўцаў у рэпарцёрскай справе, то, спадзяюся, кніга гэтая стане для іх неацэнным дарадцам. Тут мы выклалі шэраг асноўных правілаў мастацтва журналістыкі — як яны бачацца вачыма прафесіяналаў са шматгадовым досведам. Па сутнасці гэта падручнік, у якім мінімум тэарэтычных развагаў і максімум практычных рэкамендацыяў.

Аднак трэба памятаць, што журналістыка — гэта не толькі прафесія, але і місія. Місія распаўсюджаць праўдзівую інфармацыю і спрыяць абмену поглядамі. Без свабодных медыяў людзі не змогуць даведацца, у якім свеце яны жывуць, а іхныя ўяўленні абмяжуюцца даляглядам іхнага асабістага досведу. Сродкі масавай інфармацыі і служаць для таго, каб расшыраць гэтыя далягляды.

Гэта вы, людзі свабоднага тэлебачання, ствараеце *тое, якім чынам* вашыя суайчыннікі бачаць свет. Гэта вялізная адказнасць, і ў такой справе нават найлепшыя падручнікі ды найвышэйшы прафесіяналізм у кампанаванні «сотак», выкарыстанні відэа і пісанні офаў ніколі не заменяць сумлення.

Кожны чалавек мае свае ўласныя погляды на рэчаіснасць, у тым ліку і журналіст. Але тое паведамленне, якое вы прапаноўваеце вашым глядачам, мусіць быць максімальна поўным і бесстароннім. Гэта зусім не значыць, што трэба адмовіцца ад сваіх поглядаў; але вы павінны настолькі добра ўсведамляць іх, каб не падавацца спакусе маніпуляваць. Ніхто ніколі так не дапільнуе аб'ектыўнасці і сумленнасці журналіста, як сам журналіст. Бо не ваша задача адлюстроўваць свет такім, якім ён вам уяўляецца (гэты добры, а гэты дрэнны, гэны дурны, а той разумны), — вы павінны падаваць факты і каментары да іх настолькі аб'ектыўна і вычарпальна, каб глядачы маглі самастойна сфармаваць сваё ўласнае меркаванне.

Усё пералічанае не азначае, аднак, што журналіст у сваёй бесстароннасці мусіць забыцца пра асноўныя прынцыпы ды ідэі. Без іх свабодныя медыі былі

б не шмат чаго вартыя. Свае ідэі кожны выбірае сабе сам, але, на маю думку, агульная ідэя, якой мы на «Белсаце» служым, — гэта свабода, праўда і абарона ад пагрозы знікнення беларускае спадчыны, без якой не было б на землях ад Горадні да Магілёва ніякай сапраўднай супольнасці, для якой было б варта жыць і працаваць.

Агнешка Рамашэўская-Гузы
дырэктар тэлеканалу «Белсат»

Раздзел I

ПРАФЕСІЯ ТЭЛЕЖУРНАЛІСТА

ЯЦЭК КАРНОЎСКИ

Асоба рэпарцёра

Працу тэлерэпарцёра¹ смела можна назваць адною з самых прэстыжных у журналістыцы. Акрамя таго, яна зусім нядрэнна аплочваецца, асабліва ў выпадку найлепшых прадстаўнікоў прафесіі (больш зарабляюць толькі вядоўцы). Аднак адначасова гэта даволі няпросты занятак. Ён патрабуе ўнікальнага спалучэння пэўных здольнасцяў і рысаў характару.

Гэтак, тэлерэпарцёр мусіць быць асобаю, якая авалодала шматлікімі тэхналогіямі, звязанымі з гэтай дзейнасцю. Гутарка пра мантаж, запіс, рыхтаванне тэксту ў праграмах рознага фармату і тэматыкі, рэдагаванне, складанне заявак, пошук адпаведных кадраў у архівах і г. д. Без добрага ведання правілаў працы на тэлебачанні рэпарцёр не зможа засяродзіцца на сутнасці сваёй дзейнасці, г. зн. на канструяванні сюжэту. Звычайна авалоданне тэхнічным бокам справы прыходзіць з практыкаю, і бярэ гэты працэс не больш як некалькі месяцаў. Хоць спачатку задача здаецца надзвычай складанаю, бальшыня кандыдатаў на гэтую прафесію, асабліва маладых, добра знаёмых з камп'ютарам, хутка навучаецца рамяству.

Вонкавы выгляд, тэлегенічнасць

Адзін са складнікаў асобы рэпарцёра — як ён глядзіцца на экране. Тэлебачанне — гэта медыйны сродак, скіраваны на максімальна шырокую

¹ Тэрміны *журналіст* і *рэпарцёр* выступаюць тут як сінонімы. У тэарэтычнай літаратуры, прысвечанай журналістыцы, гэтыя тэрміны могуць размяжоўвацца (*заўв. рэд.*).

публіку, таму тэлэрэпарцёрам не можа быць чалавек, які выклікае выразную антыпатыю хоць бы ў часткі аўдыторыі. Камерцыйныя тэлеканалы пры выбары «эфірных людзей» вялікую ўвагу надаюць менавіта таму, як прэтэндэнты глядзяцца на экране.

Рэпарцёр, які выступае ў эфіры, мусіць увесь час сачыць за сабою, пазбягаць любых праяваў экстравагантнасці, напр.: завушніцы ў мужчынаў, экзатычная барада, залішне яркі макіяж, празмерная колькасць упрыгожанняў, занадта каляровая вопратка і г. д. У гэтай галіне дастаткова скарыстацца прафесійнаю парадаю стыліста. Трэба, аднак, улічыць факт, што некаторых асобаў «камера любіць» больш, а іншых менш. Зразумела, ці не ў любым калектыве можа быць журналіст, які не выходзіць у эфір. Аднак такі рэпарцёр мае невялікія шанцы на прафесійнае развіццё: яго ніхто не адправіць, прыкладам, на месца гарачых падзеяў, бо ён не зможа весці наўпроставяга рэпартажу. У пэўным сэнсе такога журналіста можна лічыць непаўнаватасным.

Голас, тэмбр, інтанацыя, дыкцыя, вымова

Тэлэрэпарцёр мусіць мець добры, пажадана нізкі тэмбр голасу, выразную дыкцыю і правільную вымову. Нават найлепшыя здымкі і добры тэкст не ўратуюць сюжэту, калі яго кепска начытаюць: ён не спадабаецца ні глядачам, ні начальству.

Больш за палову (!) усяе вартасці матэрыялу звязаная з яе гукавым бокам: гэта характар голасу, спосаб чытання, выразнасць і арфаэпічная правільнасць. Рэпарцёр павінен разумець, што, чытаючы тэкст, ён перадае важнае паведамленне. Калі ён чытае занадта павольна, абьякава, не перадае эмоцыяў — успрымацца матэрыял будзе так жа. Глядач падумае: калі гэта не вельмі цікава журналісту, то чаго я буду гэта слухаць?! У сваю чаргу развязае, крыклівае (крык і дынамічнасць — не тое самае) начытванне стамляе глядача і замянае адэкватна ўспрымаць перадаваны змест.

Няспелае, аматарскае начытванне выклікае ў аўдыторыі ўражанне, супрацьлеглае паняткам *прафесійнасць* і *сучаснасць*. Нават адзін дрэнны голас фатальна ўплывае на ўспрыманне цэлага выдання навінаў. Кандыдатам на пасаду рэпарцёра трэба звярнуць увагу на тое, каб правільна вызначыць магчымасці свайго голасу. Калі праблема настолькі вялікая, што няма шанцаў на хуткае паляпшэнне (напр., дэфект дыкцыі), варта задумацца над там, каб зменіць прафесію.

Арганізатарскія здольнасці

Тэлекарэспандэнт павінен мець элементарныя менеджарскія здольнасці. Бо ягоная праца, у адрозненне ад занятку газетоўца ці радыёніка, не зводзіцца да самастойнага рыхтавання сюжэту. Тэлежурналіст мусіць супрацоўнічаць з

выдаўцом (рэдактарам выдання навінаў), сваім асістэнтам, здымачнаю групаю, з рэдакцыйным камп'ютарнікам-графікам. Ён жа мае таксама каардынаваць пошук відэамаатэрыялу з розных крыніцаў.

У сучасных навінах вельмі рэдка сустракаюцца сюжэты, у якіх скарыстаны матэрыял выключна з аднае крыніцы. Амаль кожны сюжэт складаецца з кадраў, знятых рэпарцёрам, са здымак, замоўленых у карпунктах, а таксама з архіўных запісаў. Дзеля гэтага патрабуецца спраўная каардынацыя і добрае планаванне. Невялікая памылка — скажам, падчас працоўнае зборкі — у выніку дасць непаўнавартасны, слабы сюжэт, ніжэй за вызначаны стандарт. Больш за тое: істотная рыса тэлебачання — камера абавязкова мусіць быць на месцы падзеяў. На радыё ці ў друку ўсё можна расказаць толькі словамі. А тэлевізія павінна быць на месцы. І менавіта тэлерэпарцёр сочыць за тым, каб не правароніць важнай прэс-канферэнцыі, сутычак дэманстрантаў з паліцыяй ці выйсця з турмы вядомай асобы.

Вытрываласць

Тэлерэпарцёр мусіць быць гатовы да цяжкай фізічнай працы. Працоўны дзень рэпарцёра доўжыцца як мінімум 12 гадзінаў — ад ранішняе працоўнае зборкі да вечаровае сустрэчы ў рэдакцыі, падчас якой ацэньваюцца паасобныя сюжэты інфармацыйнага дня. Гэты час поўны стрэсамі, нявызначанасцю, бо залежыць ад развіцця падзеяў, якія мае адлюстроўваць журналіст. Бяздзейнасць, марнаванне часу амаль заўсёды сканчаецца фатальна — адсутнасцю неабходных відэакадраў ці сінхронаў. Поспех рэпарцёру гарантуецца высокаю дысцыплінаю працы. Адзначым таксама, што рэпарцёр вельмі часта працуе пад голым небам — ці запісвае сінхроны, ці перамяшчаецца, ці чакае важных падзеяў (пікет, спроба злавіць героя сюжэту, найпроставы выхад у эфір на вуліцы і г. д.).

Як бачым, гэта вельмі цяжкі занятак і ў фізічным плане, таму не шмат хто застаецца ў гэтай прафесіі даўжэй за некалькі гадоў. Бальшыня пасля перыяду інтэнсіўных высілкаў шукае сабе на тэлебачанні іншае пасады, напр., рэдактара ці вядоўцы; некаторыя пакідаюць навіны дзеля публіцыстыкі. Трэба адзначыць, што рэпарцёр — гэта не заўсёды малады чалавек; заходнія медыі, прыкладам, брытанскія ці амерыканскія, значна больш цэняць досвед і таму часта інвестуюць у спелых журналістаў, умацоўваючы такім чынам саліднасць каналу.

Варта падкрэсліць, што амаль кожны мінус тэлежурналіста можна скампенсаваць ягонымі плюсамі ў іншых галінах. Бо няма людзей, дасканалых у ва ўсім. Ёсць, напрыклад, журналісты з хібамі вымовы, але з настолькі моцнаю харызмаю, што іхная хіба (скажам, шапялявасць) робіцца хутчэй адметнаю рысаю, «разынкаю». Аднак так выпадае далёка не кожнаму.

Іншыя прафесіі ў службе навінаў

Рэпарцёры — гэта аснова службы навінаў. Без іх выданне навінаў — проста сукупнасць выпадковых відэакадраў. Толькі сюжэт, падрыхтаваны рэпарцёрам, перадае поўную карціну падзеі, яе кантэкст, яе значэнне. Тэлерэпарцёра немагчыма замяніць нікім іншым. Гэта, аднак, не значыць, што астатнія працаўнікі службы менш важныя. Вось асноўныя пасады ды кароткае апісанне адпаведных ім абавязкаў.

Кіраўнік службы навінаў (шэф-рэдактар)

Гэта як галоўны рэдактар у газеце. Яму належыць апошняе слова ўва ўсіх спрэчках і канфліктах. Шэф-рэдактар вырашае, які будзе склад рэдакцыі ды раздае заданні паасобным працаўнікам. Найважнейшая ягоная функцыя — выбар фармату навінаў. Тэлевізійныя навіны мусяць адпавядаць вызначаным стандартам. Рэпарцёры і рэдактары мусяць разумець, што ад іх чакаецца такі, а не іншы стыль, такі, а не іншы падыход.

Насуперак меркаванням, магчымасцяў абраць фармат вельмі шмат. Тут ідзеца пра выбар такіх аспектаў, як дынаміка, спосаб апісання падзеяў, роля рэпарцёраў у відэасюжэце, парадак сюжэтаў, прапорцыі паміж паасобнымі тэмамі (палітыка, эканоміка, грамадскае жыццё, побытавыя тэмы, забаўляльныя тэмы), глыбіня распрацоўвання тэмы. Калі няма вызначанага фармату, выданне навінаў ператвараецца ў бязладны набор карцінак без выразнага стрыжня, а гэта глядач хутка вычуе, нават калі і не падбярэ адпаведнага слова для акрэслення гэтага хаоса.

Выдавец (рэдактар выдання)

У той дзень, калі ён працуе, — нясе адказнасць за ўсё, што адбываецца ў рэдакцыі навінаў, акрамя стратэгічных рашэнняў, асабліва цяжкіх, складаных, якія ўплываюць на імідж цэлай службы, — у такіх сітуацыях рэдактар абавязаны падпарадкавацца рашэнням кіраўніка. Звычайна выдавец адзін, бо шматгалоссе ў сферы рэдактарскіх рашэнняў пагражае паралічам і кампраметацыяй. У сітуацыі, калі рэдактарскае і кантрольнае працы для аднаго чалавека зашмат, уводзіцца пасада **дапаможнага выдаўца**. Гэта асоба, якая ведае задачы выдаўца, але ў гэты дзень выконвае асістэнцкія функцыі.

Якімі рысамі характару і здольнасцямі мае адзначацца выдавец? Вельмі важна, каб ён **карыстаўся аўтарытэтам у журналістаў**. Калі няма павагі да выдаўца, паступова журналісты расслабляюцца, перастаюць дакладна выконваць распараджэнні, спрабуюць падманваць, філоніць. Найбольшаю павагаю карыстаюцца тыя выдаўцы, якія самі дасягнулі поспеху на пасадзе рэпарцёра. Яны ведаюць, чаго рэальна можна вымагаць ад рэпарцёраў, з якімі праблемамі сутыкаецца журналіст і якім чынам можна яму

дапамагчы. Выдавец з досведам рэпарцёра зможа прафесійна абмеркаваць і распланаваць тэму з рэпарцёрам, улічваючы відэакадры, графіку, стэндап і г. д. Іншаю крыніцай аўтарытэту рэдактара можа быць таксама ўзрост і звязаны з гэтым большы агульнажурналісцкі досвед, шырокія веды і здольнасць правільна ацэньваць сітуацыю. З гэтымі фактарамі звязваецца таксама ўменне трымаць дысцыпліну сярод падначаленых, а галоўнае — забяспечваць выкананне пастаўленых задачаў.

Рэдактар мусіць **умець вылоўліваць тэмы**. Трэба памятаць, што толькі каля паловы выдання навінаў — гэта відавочныя тэмы, найчасцей звязаныя з палітыкаю. Каб іх знайсці, не патрабуецца вялікіх здольнасцяў, гэта простае тэхнічнае дзеянне, звязанае з праглядам навінаў прэс-агенцтваў і друкаваных выданняў. А вось астатнія тэмы сапраўды трэба вышукаць ці вынайсці. Рэдактары часта спіхваюць гэтую задачу на рэпарцёраў, аднак пераважна беспаспяхова. У рэпарцёраў мноства іншых задачаў, і лепш не загружаць іх штодзённым вышукам тэмаў для сюжэтаў.

Немагчыма ўявіць добрага выдаўца, які не здольны **прымаць хуткія, смелыя рашэнні**. Рыхтаванне выдання навінаў можа падацца нават зусім простаю справаю, бо дастаткова, на першы погляд, перакласці на мову тэлебачання запланаваныя зранку тэмы. Аднак праблема ў тым, што інфармацыйную нагоду рэдка калі можна запланаваць. Сапраўднае майстэрства — гэта ўменне пазбягаць бязладдзя і ў той жа час імгненна ды дакладна рэагаваць на падзеі дня. Ад інтуіцыі выдаўца залежыць, у якой ступені ён здолее змяніць ранішні план у момант, калі з'явіцца новыя тэмы. Рашэнне заўсёды складанае, бо і абмінуць важную свежую падзею, і перайначыць увесь план — гэта рызыка выдаць нізкаякасны прадукт.

Памочнік рэпарцёра

Тэхналагічны прагрэс і рост канкурэнцыі паміж каналамі ТБ у галіне навінаў прывялі да таго, што рэпарцёр не ў стане самастойна справіцца са штодзённымі абавязкамі. Гэтак, яшчэ колькі гадоў таму прымальна было карыстацца кадрамі (*непабівам*²) з прэс-канферэнцыяў, на якіх журналісты слухалі палітыка. Сёння такі трук ужо не дапускаецца, бо ён збівае тэмп апавядання і ўводзіць замяшанне ў парадак відэакадраў. Таму найлепшыя, найсаліднейшыя рэпарцёры карыстаюцца паслугамі памочнікаў, або **рэсэрчараў** (анг. *researcher* 'даследнік, шукальнік'). Звычайна гэта маладыя людзі адразу пасля ўніверсітэту або яшчэ студэнты, для якіх гэтая праца — першым сур'ёзным прафесійным заняткам. У канчатковым выніку, пасля такой практыкі рэсэрчар мае стаць паўнаўдаснаваным журналістам. Гэта не правіла, аднак значная частка памочнікаў пазней уладкоўваецца на працу ў медыі.

² Тут і ніжэй сустракаюцца тэрміны, значэнне якіх раскрываецца ў наступных раздзелах.

Задача памочніка — ува ўсім дапамагаць рэпарцёру, гэта значыць: запісваць сінхроны, вышукваць патрэбную інфармацыю, сачыць за выкананнем замовы на графіку, кадаваць сінхроны, а таксама самастойна мантаваць, калі рэпарцёр адпраўляецца на месца падзеяў для выхаду ў жывы эфір або на запіс стэндапу.

Тэхнічны кіраўнік рэдакцыі

Спраўная рэдакцыя не можа працаваць без прафесійнага тэхнічнага кіраўніка рэдакцыі. Ён адказвае перш за ўсё за тэхнічны бок тэлевытворчасці: за здымачную групу, камеры, асвятленне, носьбіты, мантажнае абсталяванне ды інш. Тэхнічны кіраўнік займаецца таксама афармленнем акрэдытацыі, каардынацыяй перагону, набыццём відэаматэрыялу ў іншых фірмаў.

Добры тэхнічны кіраўнік клапаціцца пра журналіста, які працуе на выездзе, за мяжой. Ён дапамагае зарганізаваць транспарт, рэагуе на канфлікт карэспандэнта з праваахоўнымі органамі ці ў выпадку праблемаў са здароўем.

Каардынатар карпунктаў

Ягонья абавязкі — гэта замаўленне і перагон відэазапісаў з карпунктаў. Ён назірае, каб матэрыял не прыходзіў занадта позна і каб у ім было тое, што замовілі. Важная задача каардынатара карпунктаў — уважлівы аналіз заяўленых карпунктамі тэмаў: з сотні мясцовых паведамленняў ён мусіць вылавіць тое, што будзе цікава для рэдакцыі — ці як аснова новага сюжэту, ці як частка сюжэту, які ўжо ствараецца. Таму каардынатар мусіць будаваць добрыя, прафесійныя дачыненні з карэспандэнтамі карпунктаў.

Тэлеаператары

Звычайна аператары беспасярэдне не падпарадкоўваюцца выдаўцу, аднак яны маюць цесна супрацоўнічаць з рэдакцыяй. Значэнне відэакадраў у сучасным тэлебачанні ўвесь час расце, і без добра знятага матэрыялу рэпарцёр не мае шанцаў падрыхтаваць добры сюжэт. Вельмі важна, каб рэпарцёры і выдаўцы дакладна акрэслілі, якія кадры ім трэба. У ідэале аператары павінны мець пачуццё калектыўнай адказнасці за абслугоўванне падзеі, таму мусяць таксама вышукваць цікавыя ракурсы, імкнуцца зняць кулуарныя моманты, заняць такое месца, каб калегі-канкурэнты іх не сапхнулі ці не засланілі.

Поспех рэдакцыі залежыць ад супрацы і скаардынаванасці ўсіх структурных частак. Як журналісты, так і тэхнічныя працаўнікі павінны заўсёды памятаць, што яны працуюць не ў офісе, а ў асаблівым месцы — у рэдакцыі навінаў. Гэта адначасова і прывілей, і выклік. Тым, хто чакае стабільнасці, размеранасці, перадвызначанасці ды хоча спакойна дачакацца

заканчэння нармаванага працоўнага дня, — варта шукаць іншага занятку. Рэдакцыю навінаў знішчаюць закамьянеласць і пачуццё руціны. Толькі безупыннае, няўхільнае імкненне павышаць свой асабісты і агульны ўзровень дае шанец на поспех. Тут вельмі дарэчы будзе заклік: «Трымай вочы і вушы шырока адкрытымі».

Арганізацыя працы рэдакцыі

Любая рэдакцыя мае свае адметнасці, якія сфармаваліся як сума асаблівасцяў і досведу асобных індывідуумаў. Таксама важны фактар, які ўплывае на арганізацыю працы, — колькасць выданняў навінаў і час іх выхаду ў эфір. Таму ў сферы арганізацыі няма жорсткіх правілаў, але можна назваць некалькі элементаў, агульных для службаў навінаў ува ўсім свеце.

Ранішняя зборка

Гэта найважнейшы момант дня, які перадвызначае поспех ці паразу цэлага навіннага дня. Няправільны выбар найважнейшых падзеяў ніколі не застаецца беспакараным. Таму як для кіраўніка службы, так і для выдаўцоў ранішняя зборка мусіць быць толькі фіналам дзеянняў, пачатых значна раней.

Найперш адзначым, што рэдакцыя павінна мець свой **каляндар падзеяў**, у якім адзначаюцца найважнейшыя з іх. Перад ранішняю зборкаю выдавец мае прагледзець усе даступныя навіны, што датычаць гэтага дня: календары падзеяў ад прэс-агенцтваў, абвесткі пра будучыя акцыі, анонсы імпрэзаў. Некалі трэба таксама патэлефанаваць прадстаўнікам некаторых устаноў, напр., у штаб-кватэры палітычных партыяў, з просьбай удакладніць іх планы: скажам, а каторай гадзіне адбудзецца меркаваная прэс-канферэнцыя, ці можна чакаць нейкай сенсацыі, хто будзе ўдзельнічаць і г. д. Трэба таксама ўлічыць тэмы, якія раней заявілі журналісты.

Сумаваўшы ўсю зыходную інфармацыю, на ранішняй зборцы **выдавец павінен падаць уласную канцэпцыю выдання навінаў**, пажадана ўжо ўзгодненую з кіраўніком рэдакцыі. Потым ён мае выслухаць новыя прапановы рэпарцёраў, пазнаёміцца з рапартам каардынатора карпунктаў і замежных карэспандэнтаў. Сабраўшы ўсе звесткі, максімальна скасаваўшы няпэўнае, трэба прымаць канчатковае рашэнне: якім тэмам прысвячаем асобныя сюжэты, якія пойдучь у кароткай форме, які журналіст зоймецца якою тэмаю і г. д.

Дзённая зборка

Найчасцей дзённая зборка ладзіцца каля 15-й гадзіны і адрозніваецца ад ранішняе вузкім складам: у ёй бяруць удзел шэф-рэдактар, выдавец і вядоўца. На гэтай сустрэчы прымаецца канчатковы план выдання. Тут правяраецца, ці

ранішняе планаванне было правільным, ці ўсе тэмы рыхтуюцца, а мо ад часткі трэба адмовіцца і закрануць іншыя пытанні, магчыма, у форме самастойнага сюжэту (гэта апошні момант для таго, каб даць загадаць рыхтаваць новы матэрыял). Таксама на дзённай зборцы абмяркоўваюцца ўсе новыя падзеі, якія варта было б адзначыць у выданні. Пасля гэтай сустрэчы тэмы выдання ўжо не павінны мяняцца, зразумела, акрамя сапраўды важных, нечаканых, сенсацыйных: катастрофа, замах, тэракт, трагедыя, адстаўка прэмера і г. д.

Вечаровая зборка

Апошняя сустрэча дня адбываецца адразу пасля трансляцыі навінаў. Шэф-рэдактар і выдаўцы маюць прааналізаваць як цэлае выданне, так і паасобныя сюжэты. Вечаровая зборка ладзіцца для таго, каб начальства ацаніла працу журналістаў, выказаўшы тым станоўчыя ці адмоўныя заўвагі. На гэтай сустрэчы журналісты могуць падзяліцца сваімі меркаваннямі наконт працы іншых чальцоў калектыву. Кіраўнік рэдакцыі, выдаўцы павінны пазбягаць прэтэнзіяў і крытыкі перад эфірам навінаў, бо такія дзеянні пагражаюць зрывам працы.

Вечаровая зборка мусіць сканчацца кароткім абмеркаваннем найважнейшых падзеяў наступнага дня, спалучаным з папярэднім акрэсленнем заданняў, — найперш тут ідзеца пра вызначэнне рэпарцёра для абслугоўвання падзеі зранку наступнага дня, яшчэ перад ранішняю зборкаю.

Тыпы навінных тэкстаў

Перш як разгледзець паасобныя пытанні будовы выдання і некаторых відаў сюжэтаў, упарадкуем асноўныя тэрміны. Тэлевізія, як і іншыя прафесійныя галіны, карыстаецца сваім слэнгам, у вялікай ступені міжнародным, угрунтаваным на англіцызмах, але з пэўнаю мясцоваю спецыфікай. Вывучэнне гэтага арго, ці прафесійнага жаргону, звычайна адбываецца ў часе практычнае дзейнасці. Скарыстаныя тут тэрміны і прафесіяналізмы могуць мець свае, адметныя сінонімы ў калектывах іншых тэлеканалаў.

Анонс

— пералік галоўных тэмаў. На «Белсаце» таксама ўжываецца сінанімічны тэрмін *фаршпаны* (нямецк. *Vorspann*). Анонсам адкрываецца выданне навінаў. Вядоўца заяўляе найчасцей пра тры галоўныя тэмы выдання, у крайніх сітуацыях — чатыры. Часам анонс змяшчае толькі адзін элемент, які датычыць сапраўды значнай падзеі. Амаль заўсёды першая частка анонсу датычыць найважнейшай падзеі дня. Астатнія дзве звычайна паведамляюць пра тэмы асабліва цікавыя, арыгінальныя ці лёгкія (*софты*) — з канца выдання. Задача анонсу — абмаляваць панараму дня і заахваціць публіку паглядзець выданне

цэлкам. Гэта таксама сродак дынамізаваць праграму. Анонс можа змяшчаць *соткі* або толькі тэкст, прыкрыты кадрамі. Часцей анонс рыхтуе адмыслова вызначаны для гэтага журналіст, які кансультуецца пра змест заявак з выдаўцамі ды вядоўцам.

Анонс можа змяшчацца і ў **сярэдзіне** выдання, заяўляючы наступныя тэмы. Ён пабудаваны як **заглавак**, або **гэдлайн** (анг. *headline*), і заяўляе звычайна дзве тэмы. Мэта ўвядзення такога метаду — утрымаць увагу гледача, які, магчыма, ужо знудзіўся ці стаміўся ад мноства навінаў. Такім чынам гледачу паведамляюць, што яго чакае яшчэ пара цікавыя сюжэтаў. У сярэдзінным анонсе абавязкова заяўляецца апошняя тэма выдання — гэтак званы *софт*. Анонс у сярэдзіне значна карацейшы за асноўны, пачатковы анонс.

Падвод

— тэкст, які вядоўца начытвае з промптара (тэлесуфлёра) перад сюжэтам. На «Белсаце» выкарыстоўвацца як сінонім і тэрмін *белая* — ад колеру паперы, на якой у дакамп'ютарную эпоху друкавалі падводы (у адрозненне ад зялёнае паперы з тэкстамі сюжэтаў).

Падвод складаецца з некалькіх сказаў, начытванне якіх займае 20–30 с. Яго піша менавіта журналіст, а потым вядоўца разам з аўтарам матэрыялу можа змяніць яго паводле сваіх меркаванняў, дапасаваўшы да свайго стылю. Падвод — гэта не згустак інфармацыі, а хутчэй уводзіны ў тэму, якія заахвочваюць глядзець сюжэт. Найважнейшыя моманты паведамлення журналіст павінен яшчэ раз — іншымі, чымся ў падводзе, словамі — перадаць у сваім сюжэце. Аргумент, што нечага не было ў сюжэце, бо гэта прагучала ў падводзе, — непрымальны. Падвод часта скарачаюць, кардынальна мяняюць, таму ёсць вялікая рызыка, што ў выніку гэтых зменаў асноўная інфармацыя з яго знікне. І калі яе не будзе ў самім матэрыяле, то да гледача яна зусім не будзе данесеная. *Увага:* падвод можа азначаць інфармацыю, якую перадае толькі вядоўца без відэашэрагу. Гэта дапускаецца ў выпадку неспадзяванай падзеі, надзвычайнага здарэння, напр., калі ўжо ёсць інфармацыя пра катастрофу, але яшчэ няма кадраў, або калі не стае часу падрыхтаваць відэа.

Сюжэт

— відэашэраг, які ёсць асноўным элементам выдання навінаў, падрыхтаваны і «падпісаны» прозвішчам рэпарцёра. Нягледзячы на безупынныя змены ў тэлэтэхналогіях, новыя падыходы да канструявання навінных праграмаў, — сюжэт застаецца фундаментам тэленавінаў. Якасць усяго выдання вызначаецца якасцю сюжэтаў. Толькі з дапамогаю сюжэту можна расказаць пра пэўныя з'явы, паказаць іх кантэкст, сапраўднае значэнне і рэальную значнасць. Гэтага немагчыма зрабіць, карыстаючыся толькі *сінхронамі* ці *офамі*, бо апісанне рэчаіснасці атрымаецца беднае, плоскае, аднамернае.

Менавіта сюжэты вызначаюць змест і вагу навінаў, таму вельмі пажадана, каб выданне пачыналася поўнафарматным сюжэтам. У пэўным сэнсе праз сюжэт рэпарцёр падае свой пункт гледжання на праблему, свой тэмперамент ды ўласную ўражлівасць, зразумела, рэалізуючы адначасова прынцыпы журналісцкага аб'ектывізму. Адзначым, што добры сюжэт трымае высокі ўзровень ува ўсіх слях: відэакадраў, тэксту, голасу, мантажу і па сутнасці справы. Брак у якой-небудзь галіне фатальна адаб'ецца на агульным уражанні.

Першы сюжэт у навінах называецца **адзінка** і расказвае пра цэнтральную падзею дня. Гэта важны элемент пасылу службы навінаў. Ён паказвае, што выдаўцы лічаць галоўным. Парадаксальна, але часта адзінку глядзіць найменшая аўдыторыя, бо колькасць гледачоў выдання навінаў з кожнай наступнаю хвілінаю павялічваецца. Каб выданне захавала адпаведную дынаміку і тэмп, адзінка мусіць быць крыху даўжэйшая за іншыя сюжэты і мець пэўную «тэмпературу».

Права рыхтаваць сюжэт адзінкі (найчасцей гэта палітычная тэма) лічыцца прывілеем і нават падставаю для пачуцця гонару. Журналісты слухна мяркуюць, што рэпарцёры, якім даручаюць рыхтаваць найважнейшыя тэмы, робяцца тварам праграмы. У рэдакцыях навінаў часта спрачаюцца, што мусіць быць адзінкаю. Гэтыя спрэчкі нярэдка ўзнікаюць на глебе палітычных сімпатыяў і светапогляду журналістаў. Адзінка адыгрывае істотную ролю, бо вызначае тоеснасць службы, яе здольнасці бачыць сапраўды важнае, сведчыць пра каштоўнасныя арыенціры.

Оф (тэкст сюжэту)

(анг. *off* 'вонкавы; па-за') — журналісцкі тэкст, запісаны падчас мантажу ў якасці каментарара да відэашэрагу сюжэту. Добры тэкст важны ў той жа ступені, як і добрыя кадры. Трэба няменна памятаць, што ў адрозненне ад артыкулаў у друкаваных выданнях, па тэлебачанні ды радыё глядач чуе паведамленні толькі адзін раз і — у адрозненне ад чытача газеты — не мае магчымасці вярнуцца да папярэдняга сказу і перачытаць.

Адсюль і **патрабаванні да мовы тэлемастэрыялу**: яна мусіць быць даволі простая, утрымліваць мінімум нізкачастотных словаў і тым больш тэрмінаў; варта пазбягаць складаных, доўгіх сказаў. Рэкамендуецца не злоўжываць іншамовнаю лексікаю, спецыфічнымі прафесіяналізмамі, незразумелымі для сярэдняга гледача.

Журналісту трэба таксама ўлічваць, што тэкст сюжэту ўплывае на дынаміку ўсяе праграмы. Аднастайны тэкст, падзелены *сінхронамі* на роўныя інтэрвалы, напр., праз два сказы, робіць сюжэт нудным, прадказальным. Журналіст тэлебачання мае трымацца правіла: **не трэба распавядаць гледачу пра тое, што ён бачыць на відэа**. Таму, напр., замест казаць: «аўтамабіль маркі *N*», варта сказаць: «гэты аўтамабіль», «на гэтай дарозе»,

трапіў у аварыю «з гэтым грузавіком». Такі падыход грунтуецца на меркаванні, што тэкст матэрыялу мусіць пісацца «пад карцінкі», каб тэкст і відэа дапаўнялі адно аднаго.

«Пурысты» ад тэлебачання лічаць, што нельга пісаць оф да азнаямлення з цэлым відэазапісам. Бывае, адпаведнасць словаў і кадраў яны зводзяць да тэзісу: «сюжэт павінен быць зразумелы нават з выключаным гукам». Гэта магчыма толькі ў выключных сітуацыях. Ілюстрацыя тэксту здымкамі не павінна быць празмерна даслоўнаю, бо атрымаецца абсурд. Нельга забываць, што рэпарцёры часта расказваюць пра абстрактныя з’явы, якіх немагчыма праілюстраваць кадрамі. Рыхтуючы тэкст, найперш трэба паклапаціцца пра тое, каб ён лагічна, зразумела перадаваў сутнасць справы. Карысная падказка: оф трэба пісаць, згарнуўшы перад тым усе дапаможныя крыніцы, якімі вы карысталіся раней. Гэта перадухіляе фатальнае сваймі наступствамі капіраванне ўрыўкаў іншых тэкстаў, што робіць канчатковы прадукт хаатычным, фрагментарным, нелагічным, стылёва неаднародным.

Софт

(анг. *soft* ‘мяккі’) — у навінах апошні, пераважна лёгкі, забавляльны, часам нават фрывольны сюжэт. Яго задача — пакінуць глядача ў добрым настроі, каб нашая праграма асацыявалася ў яго з нечым прыемным. Софт вымагае ад журналіста пэўнае сталасці ды пачуцця гумару. Гэты выклік можа прыняць не кожны. Сюжэт, які мусіў быць смешны, а атрымаўся нудны — сур’ёзная параза. Тэмаю софту можа стаць амаль усё, але часцей падставаю робіцца дробная падзея, якая, на думку калектыву, — смешная, абсурдная ці нечаканая. Часта гэта толькі зыходны пункт для свабодных разважанняў, гульні асацыяцыяў. Звычайна ў любым калектыве ёсць журналісты, якія спецыялізуюцца на софтах. Добра, калі такі журналіст будзе кансультавацца адносна агульнай лініі сюжэту з калегамі, бо пачуццё гумару — з’ява суб’ектыўная і не заўсёды тое, што здаецца смешным яму, будзе смяшыць астатніх.

Сінхрон

Кожны *план-кадр*, выкарыстаны ў фільме, калі мы не заплануем загодзя інакш, запісваецца як камплект «відэа + гук». Такі відэагуказапіс, ужыты ў нязмененым выглядзе, называецца **сінхрон**. На тэлелэнгу сінхрон яшчэ завецца *сотка*, бо выкарыстоўваецца 100% гуку, — у адрозненне ад офу, дзе гук запісу чуваць мінімальна або не чуваць наагул.

Сінхрон — аснова навіннага сюжэту. Яго даўжыня можа вагацца — ад некалькіх да некалькі дзясяткаў секундаў, — у залежнасці ад каштоўнасці выказвання і задумы журналіста.

Сінхрон запісваюць, размяшчаючыся за камераю і трымаючы зрокавы кантакт з суразмоўцам. Рэкамендуецца размяшчацца ў сектары 10–15° ад

восі *камера* — *вочы суразмоўцы*; нельга дапусціць, каб суразмоўца прамаўляў найпрост у камеру. Калі ўсё ж гэтак станеца, значыць рэпарцёр страціў кантроль над размоваю, а запісаны чалавек беспасярэдне звяртаецца да гледача. Атрымліваецца, што рэпарцёр у гэтым выпадку лішні. Дасведчаны журналіст ужо падчас інтэрв'ю вылоўлівае фрагменты, якія пазней ён скарыстае ў якасці сінхрону. Нагадаем, што сінхрон мусіць быць лагічны, прамоўлены роўна, без заікання і збояў. У выказванні суразмоўцы не мае быць лішніх уставак, бо такія хібы замінуць выкарыстаць запіс у якасці сінхрону. Калі суразмоўца рэагуе на пытанне недакладна, выказваецца незразумела, калі для журналіста робіцца відавочным, што візаві не ў стане ясна сфармуляваць свае думкі, — рэпарцёр павінен дапамагчы суразмоўцу, інакш перафармуляваўшы пытанне. Звычайна гэта дапамагае.

Стэндап

(анг. *stand up* 'ўзняцца, стаць') — частка сюжэту, у якой рэпарцёр, звяртаючыся найпрост у камеру, падводзіць ці каментуе тэму. Гэта адзіны момант, калі журналіст звяртаецца беспасярэдне да тэлегледача. Стэндап называюць таксама **каментаром**, што паказвае на яго функцыі. У стэндапе рэпарцёр можа сказаць больш, чымся ў сюжэце, які мусіць быць узважаны і аб'ектыўны. Звычайна стэндап працягваецца не больш за 10 с і складаецца з 3–4 сказаў. Калі каментар будзе даўжэйшы, глядач яго не ўспрыме. На камерцыйных каналах назіраецца схільнасць перадаваць у стэндапе іронію, шукаць забаўныя асацыяцыі, ствараць каламбуры. Гэта дапушчальны стыль, хоць і не адзіна магчымы. Стэндап мае ўпарадкаваць паведамленні, ясна растлумачыць публіцы, «што гэта ўсё значыць».

Калі ў сюжэце асвятляюцца дынамічныя падзеі, напр., маніфестацыя, стэндап — наколькі гэта магчыма — мусіць здымацца на іх фоне. Складаць тэкст стэндапу трэба цягам дня, бо ў большасці выпадкаў мы ў стане прадказаць фінал апісаных падзеяў. Калі журналіст пачынае складаць каментар толькі пад вечар, пасля напісання асноўнага тэксту, перад выхадам навінаў, — звычайна не застаецца часу для запісу стэндапу.

Класічны стэндап стаіць у канцы сюжэту, найчасцей ён і выкарыстоўваецца. Аднак шмат хто звяртаецца таксама да **пераходнага стэндапу**, які спалучае два розныя матывы. Такім чынам можна ўдала звязаць падобныя падзеі з двух розных гарадоў, напр., з Менску і Горадні. Некаторыя журналісты практыкуюць **уступны стэндап**, які ўводзіць у матэрыял.

Закадравы голас (войс)

або **войс-оўвэр** (анг. *voice-over* 'голас паверсе'; скарачана *войс*), — асноўная форма тэлевізійнай журналістыкі (разам з сюжэтам). Войс складаецца з падводу, відэазапісу і кароткага тэксту, які начытвае вядоўца (не журналіст!).

Менавіта ў адсутнасці голасу рэпарцёра і кароткасці формы — адметнасць войсу. Войс рыхтуе рэпарцёр, напр., у сітуацыі, калі тэма, якую яму даручылі зрабіць, не атрымалася або калі для яе не хапіла месца ў выданні навінаў, а тэма істотная і пра яе варта было б узгадаць, хаця б і коратка.

Войс выкарыстоўваецца яшчэ і тады, калі важная падзея адбылася незадоўга да трансляцыі або калі трэба скончыць асвятленне пэўнае тэмы, на якую служба навінаў адгукалася раней, і глядач памятае пра яе, чакае, чым усё скончыцца (напр., цяжкахворы пацыент, які доўгі час змагаецца з хваробаю, выйшаў з больніцы; самалёт са зборнаю па футболе перад адказным матчам прызямліўся ў замежнай сталіцы і г. д.). Звычайна войс доўжыцца паўхвіліны і ў любым выпадку не можа перавышаць 40 с.

Бягучы радок

або **скрол**, **скролінг** (анг. *scroll* 'пракручваць', *scrolling* 'пракручванне'), — надпіс унізе экрана, які дублюе арыгінальнае выказванне, напр., у выпадку, калі гук запісаны з перашкодамі, *інтэршумамі*, якія замяняюць гледачу добра расчуць словы героя сюжэту. Скрол ужываецца тады, калі, нягледзячы на дрэнную якасць гуказапісу, журналісты ўсё ж не забракавалі, а выкарысталі відэаматэрыял, імкнучыся захаваць аўтэнтычную атмасферу выказвання. Або ў выпадку, калі выказванне гучыць на замежнай мове і адначасова герой плача; у такой сітуацыі лепш перакласці змест ды пусціць яго скролам і не глушыць аўтэнтчнага гуку словамі дыктара. Скрол варта выкарыстоўваць асцярожна, калі сюжэт абавязкова павінен змяшчаць пэўнае выказванне, калі для гэтага ёсць саліднае абгрунтаванне. Недапушчальна ўжываць бягучы радок для выказванняў звычайных мінакоў. Уводзячы скрол, трэба сачыць за тым, каб тэкст быў чытэльны, з літарамі адпаведнай велічыні, а прасоўваўся ён не занадта хутка, каб глядач паспеў прачытаць.

Візітоўка

або **подпіс**, — надпіс, які з'яўляецца пры трансляцыі навінаў на *сінхронах* і паведамляе, хто выказваецца. Візітоўка змяшчае імя, прозвішча, прафесію, пасаду героя або ролю гэтага чалавека ў сюжэце, напр., «сведка ДТЗ», «дзеці загінулага» і г. д. Візітоўку стварае журналіст пры дапамозе адпаведнай функцыі ў праграме рэдагавання, бо ён найлепш ведае, як рэпрэзентаваць героя сінхрону. Звесткі для візітоўкі рэпарцёр збірае падчас здымак, напр., просіць даць візітную картку. Малавядомых асобаў у канцы інтэрв'ю (з уключанаю камераю) трэба папрасіць назвацца, каб пазней не было праблемы з вызначэннем, хто гэта такі³.

³ Падрабязней пра гэта гл. раздзел III «Інфармацыя і мова».

Візітоўкі складаюцца з дзвюх частак, якія падаюцца звычайна асобнымі радкамі: 1-ы радок — імя і прозвішча асобы, 2-і радок — прафесія, пасада або роля ў сюжэце. Напр.:

ВИТАЛЬ АЛЬХИМОВИЧ

прадпрымальнік

Калі сінхрон запісаны з мінаком на вуліцы гораду, дастаткова падаць:

жыхар Магілёва

Візітоўка не можа быць доўгая: замест «прафесар Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэту, доктар гістарычных навук» лепш напісаць:

прафесар БДУ, доктар гісторыі

або яшчэ карацей:

праф. БДУ, др гісторыі

Візітоўкі павінен уважліва правяраць галоўны рэдактар або выдавец, бо **ў іх вельмі часта здараюцца памылкі, якія вельмі шкодзяць іміджу службы навінаў**. Неахайна падрыхтаваная візітоўка можа абразіць героя сінхрону. Час з’яўлення візітовак рэпарцёр павінен абмеркаваць з тэхнічнаю службаю, бо яны мусяць з’явіцца на экране дакладна ў належны момант, а пры кароткіх сінхронах гэта можа аказацца праблемаю.

Сувязь «на жывую»

Жывая трансляцыя

або **наўпроставы эфір**, або **лайф** (анг. *live* ‘жыццё; на жывую’), — адна з асноўных формаў тэлежурналістыкі ў галіне навінаў. Гэта наўпроставе злучэнне ў рэальным часе з рэпарцёрам, які знаходзіцца на месцы падзеяў. Нярэдка панятак *месца падзеяў* — даволі ўмоўны. Ясная рэч, у выпадку катастрофы гэта месца трагедыі або недзе непадалёк. Тое ж мае актуальнасць у выпадку дэманстрацыі ці вулічных хваляванняў. А вось калі тэма — урадавы крызіс, размяшчэнне рэпарцёра перад будынкам ураду мае выключна сімвалічны характар, бо ў гэты момант у будынку рэальна нічога не адбываецца. І знаходжанне рэпарцёра ў гэтым месцы дэманструе толькі тое, што адпаведны тэлеканал «трымае руку на пульсе».

Такім чынам, жывая трансляцыя — гэта справаздача ў рэальным часе з месца падзеяў і адначасова сігнал для гледача, што цяпер адбываецца нешта сапраўды надзвычай важнае, за чым наш рэпарцёр безупынна сочыць. Шмат хто з выдаўцоў лічаць, што наўпроставы эфір узбагачае выданне не толькі ў інфармацыйным плане, але таксама дынамізуе праграму, надае ёй свежасць.

Калі лайф — асноўны від сувязі «на жывую», то чаму звяртаюцца да яго не так часта? Яго выкарыстоўваюць **для асвятленне раптоўных падзеяў**, якія **адбыліся незадоўга да пачатку выдання навінаў**, інакш кажучы, **калі няма магчымасці зреагаваць на падзею іншым чынам**. Лайф з месца падзеі трэба прыкрываць кадрамі з гэтай жа падзеі або хоць бы архіўнымі матэрыяламі (напр., калі паведамляем пра адстаўку важнага палітыка).

Працягласць лайфу ў прынцыпе не вызначаецца нейкімі дакладнымі часавымі межамі, апроч як меркаваннямі здаровага клёку. Перад выходам «на жывую» журналіст мусіць акрэсліцца з тым, колькі часу яму спатрэбіцца на лайф, і папярэдзіць пра гэта рэжысёра трансляцыі. Даволі частая памылка: рэпарцёр перавышае вызначаны для яго час жывой сувязі, што мае сур'ёзныя наступствы для ўсёй праграмы.

Лайф — гэта сапраўдны рэпартаж, жывая справаздача, і таму рэпарцёр можа распавядаць натуральна, нязмушана, не так выверана і дазавана падаючы тэкст, як у іншых журналісцкіх формах. Калі падзея надзвычай важная, студыя можа звязвацца з рэпарцёрам цягам выдання некалькі разоў.

Шмат каму з журналістаў цяжка падрыхтавацца да лайфу. Практика паказвае, што нават прафесіяналы перад камерай могуць разгубіцца і забыць, што казаць. Таму да кожнага лайфу трэба падыходзіць з поўнай адказнасцю. Спрактыкаваная адмыслоўцы раець не вучыць тэксту на памяць, бо дробная памылка ў завучаным тэксце можа так выбіць з каляіны, што ўсё скончыцца правалам. Больш выніковы шлях — расплановаць выказванне па пунктах, якія потым можна развіваць «з галавы». Дрэнна, калі рэпарцёр надта забытае тэкст свайго лайфу, замудрагеліць — паведамленне мусіць быць празрыстае і як мага прасцейшае для ўспрымання.

Уступ да лайфу

выкарыстоўваецца ў сітуацыі, калі рэпарцёр паспеў падрыхтаваць сюжэт і вярнуўся на месца падзеяў. Ягоны лайф мусіць быць кароткі і дакладна запланаваны — не можа перавышаць 35–40 с. Прысутнасць рэпарцёра на месцы падзеяў дае магчымасць паведаміць глядачу найноўшыя факты (напр., што палітыкі пакінулі ўжо будынак ураду або што працяг перамоваў перанеслі на заўтра). Аднак нельга падаваць фактаў, якія «падрываюць» сюжэт.

Лайф-адвод

— тэкст пасля сюжэту. Гэты від жывой сувязі выкарыстоўваецца часцей у выпадку замежных выездаў карэспандэнтаў. Пры адводзе лайф выконваецца ў больш лёгкай стылістыцы, фактычна гэта публіцыстычнае выказванне рэпарцёра працягласцю прыблізна хвіліну. У адводзе журналіст адказвае на ўдакладняльныя пытанні вядоўцы, напр., аб прагнозах на далейшае разгортванне падзеяў, паведамляе пра атмасферу на месцы здарэння і да т. п.

Той факт, што размова з рэпарцёрам адбываецца пасля паказу сюжэту, які ён падрыхтаваў, апраўдваецца канцэпцыяй, што гледача спачатку трэба пайнфармаваць пра падзею, а толькі потым пазнаёміць з меркаваннямі на гэты конт. Доўгі лайф можна «прыкрыць» кадрамі з тае падзеі, пра якую і гаворыцца.

Пры магчымасці варта прадумаць і папярэдзіць калегаў у студыі, якімі словамі будзе сканчацца кожны выхад на жывую сувязь. Гэта дапаможа таксама тэхнічнай службе вызначыць канец рэпартажу.

Лайф з падвядзеннем сінхрону

Гэты від жывой сувязі ўжываецца ў сітуацыі, калі адбылося нешта важнае, а ў нас не стае часу падрыхтаваць поўны сюжэт, або калі трэба адзначыць нейкую падзею, але поўнафарматнага сюжэту яна не вартая. Рэпарцёр падводзіць сінхроны такім чынам, каб усё было паслядоўна ісэнсоўна. Падвод да сінхронаў не можа быць надта доўгі, аднак мусіць быць сапраўды старанна падрыхтаваны.

Іншыя паняткі тэлежурналістыкі

Эфект (інтэршум)

— нятэкставы кампанент гуказапісу, фрагмент аўтэнтычнага запісу, скарыстаны ў сюжэце ў якасці *пэрабіву*. Эфектам у прынцеце можа быць запіс любога гуку: стук, трэск, роў аўтамабіля, паліцэйская сірэна, шум дажджу, смех дзяцей, некалькі словаў размовы і да т. п. Інтэршум пакідаюць у сюжэце тады, калі гук ёсць такім жа важным элементам аповеду, як і відэа. Эфекты неабходныя для таго, каб сюжэт перадаваў рэчаіснасць, якая складаецца не толькі з выказванняў, але і з тысячы розных гукаў вакол нас. Матэрыял без гукаў здаецца «плоскім», ён мала цікавы для гледача, у якога няма ўражання, што ён «дакранаецца» да апісванай рэальнасці.

На думку некаторых адмыслоўцаў, матэрыял абавязкова мусіць пачынацца з гукавага эфекту, каб такім чынам «разбудзіць» гледача. Аднак трэба ўважліва сачыць за тым, каб эфект быў правільна ўлучаны ў тканку сюжэту. Эфект змантаваны, а не падкладзены — ператвараецца ў «дзірку», калі замест гуку атрымліваецца цішыня; у выніку, замест таго каб дынамізаваць матэрыял, эфект яго тармозіць.

Графіка

— элемент сюжэту, які рыхтуюць камп'ютарнікі-графікі. Графіка змяшчае цытаты, лічбы, дыяграмы, паказнікі, анімацыю, працэсы — усю інфармацыю, якую немагчыма ясна і даходліва перадаць праз адзін толькі тэкст. Графіка мусіць дапамагчы максімальна наглядна перадаць змест сюжэту. Зварот да

яе ў сучаснай тэлежурналістыцы лічыцца неабходным. Графічнае афармленне расшырае матэрыял і выступае як своеасаблівы доказ праўдзівасці таго, пра што расказваецца ў сюжэце, напр., рост коштаў ці падаткаў. Выявы маюць быць максімальна празрыстыя, таму варта пазбягаць празмернай колькасці аб'ектаў. Пажадана пад дыяграмамі змясціць крыніцу інфармацыі. Графіка незамыняльная, калі трэба расказаць пра вельмі складаны працэс, напр., забытаны механізм карупцыі. Замест таго, каб ілюстраваць гісторыю выпадковымі кадрамі, лепш паказаць глядачу схему і растлумачыць з дапамогаю стрэлак узаемназалежнасць суб'ектаў.

Адзін з тыпаў графікі — **анімацыя**, якую выкарыстоўваюць у выпадку, калі не стае аўтэнтычных кадраў, а падзею трэба неяк праілюстраваць, напр., выбух на прадпрыемстве, дарожнае здарэнне, авіякатастрофа. Рыхтаванне графікі замаўляе рэпарцёр, і ён жа адказвае за яе канчатковую рэалізацыю. Гэтай адказнасці нельга перакідаць на графіка, які толькі выконвае каманды. Варта падумаць пра адпаведныя выявы ўжо зранку, бо адкладванне іх на вечар зазвычай сканчаецца мізэрнымі вынікамі. Да таго ж — чым бліжэй да выдання, тым вышэйшая рызыка зрабіць памылку, арфаграфічную ці факталагічную.

Абклеиванне

— прыкрыванне тэксту, падрыхтаванага і запісанага рэпарцёрам, рознымі кадрамі, свабодна звязанымі з тэмаю. Напр., метады абклеивання вельмі часта ўжываецца ў эканамічных сюжэтах — выява манетаў і банкнотаў. Наяўнасць абклеивання сведчыць пра абыякавасць да падбору відэаматэрыялу або пра няўмеласць журналіста ў пошуку цікавых кадраў.

Каляндар

— публікаваны прэс-агенцтвамі (у Беларусі гэта дзяржаўнае агенцтва БелТА і недзяржаўнае — БелаПАН) спіс падзеяў дня разам з інфармацыяй, дзе, калі і а каторай гадзіне яны адбудуцца. Той ці іншы пункт календара — яшчэ не нагода для стварэння журналісцкага матэрыялу: календар — усяго толькі хроніка будучых падзеяў, куды стараюцца ўнесці ўсе абвесткі ды паведамленні, не праводзячы адбору. Каляндар не інфармуе пра палітычныя працэсы, бо яны адбываюцца адначасова паўсюль і нідзе. Таму планаванне дня ў рэдакцыі навінаў на падставе аднаго толькі календара наўпрост вядзе да паразы. Вядома, календар трэба ўважліва праглядаць і вылоўліваць цікавыя для нас тэмы. Аднак памятайма, што, звяртаючыся да календара занадта часта, мы не створым арыгінальных навінаў, бо гэтая інфармацыя даступная журналістам усіх выданняў і каналаў. Каляндар карысны палітычным журналістам: ён дапамагае сачыць за дзейнасцю палітыкаў, за іхнімі прэс-канферэнцыямі, на якіх можна задаць палітыку канкрэтнае пытанне і зняць яго на відэа. Можна гэта зрабіць беспасярэдне або з дапамогаю карпунктаў.

Рандаўн

(анг. *rundown*) — парадак, у якім транслююцца сюжэты, а таксама іх працягласць. Рандаўн складае выдавец пад агульным кіраўніцтвам галоўнага рэдактара. Рэпарцёр мае ведаць, каторым пойдзе ягоны матэрыял. Гэта мае значэнне для выбару апэратара, мантажыста і г. д. Паводле агульнага правіла, чым важнейшая тэма, тым вышэйшая яна стаіць у рандаўне. Аднак не заўсёды так адбываецца, бо часта выдавец наўмысна самы цікавы сюжэт ставіць на канец (хоць у анонсе гэты матэрыял згадваецца вышэй) і такім чынам імкнецца затрымаць глядача перад тэлевізарам.

Звычайна рандаўн складаецца з трох тэматычных частак: палітычнай, грамадска-эканамічнай і забаўляльна-побытавай. Рэдактары стараюцца не перагружаць выдання тэматычна блізкімі сюжэтамі, каб не знудзіць публікі аднабаковасцю навінаў. Выдавец мусіць таксама глядзець, каб паасобныя тэмы не канфліктавалі міжсобку, напр., каб тэмы лёгкія, забаўляльныя не кантраставалі з матэрыяламі пра чалавечыя пакуты, катастрофы. Рандаўн павінен адлюстроўваць факт, што пэўнае выданне навінаў — не выпадковы набор сюжэтаў, а цэльны інфармацыйны прадукт.

Сырэц

— неапрацаваныя, «сырыя» кадры, якія датычаць адной і той жа тэмы. Сырэц — зыходны матэрыял, з якім працуе рэпарцёр. У сітуацыі, калі ўзнікае пачуццё, што сюжэт скажае сапраўдную карціну, выдавец можа праверыць сырэц: праслухаць поўныя выказванні герояў. У рэдакцыю сырэц трапляе з карпунктаў, калі карэспандэнты ў рэгіёнах толькі дапамагаюць журналістам у рэдакцыі, а не ствараюць уласнага сюжэту. Гэты сырэц праходзіць папярэдні адбор: рэпарцёр з прыкладна гадзіннага запісу выбірае найцікавейшыя фрагменты. Замаўляючы сырэц, рэкамендуецца выразна акрэсліць свае чаканні: якія трэба кадры, якія сінхроны, каго запісаць і г. д. Адсутнасць яснасці ў гэтым пытанні прыводзіць да непаразуменняў і ўзаемных прэтэнзій. Перад тым як складаць сюжэт, журналіст мусіць прагледзець увесь сырэц, каб ведаць, на чым ён можа будаваць свой матэрыял і чаго яму не стае. Праглядаючы сырэц, трэба кадаваць цікавыя выказванні, якія стануць сінхронамі, паказальныя відэакадры і гукавыя эфекты для магчымага выкарыстання.

Як стаць добрым журналістам

Варта ўсведамляць, што малады карэспандэнт не мае зашмат часу на асваенне тонкасцяў прафесійнага майстэрства. Таму не трэба чакаць «лепшых часоў», каб перайсці да авалодання сутнасцю. Журналісцкі свет бачыў мноства маладых таленавітых людзей, якія так і не здолелі прабіцца.

Цікаўнасць да свету

Тэлерэпарцёр рэдка займаецца толькі адною галіною. Найчасцей бывае так: сёння ён робіць рэпартаж з палітычнай падзеі, заўтра ўжо займаецца праблемамі аховы здароўя, аварыяй ці пікетам. Таму рэпарцёр павінен мець агульныя веды ўва ўсіх сферах. Ён абавязаны ўважліва назіраць за палітыкаю, эканомікаю, грамадскім жыццём краіны. Калі ён штодня чытае газеты, слухае навіны па радыё, праглядае інтэрнэт, то збольшага ведае, што адбываецца. Даostatкова, каб раніцою ён крыху вывучыў тэму і можа пачынаць працу.

Журналіст мусіць увесь час выяўляць цікаўнасць да свету, да рэчаіснасці. Яму нельга «стамляцца ад палітыкі» ці «безупынных спрэчак». Задача рэпарцёра — разумець, што адбываецца, і тлумачыць гэта гледачу. У гэтым сэнсе ягонае пазіцыя не можа быць пазіцыяй бюракрата ці «звычайнага грамадзяніна», які выбірае найперш карысную для сябе інфармацыю. Толькі той малады рэпарцёр, які актыўна працуе, — хутка пашырае свае веды. Напр., рыхтаванне першага матэрыялу пра бюджэтны дэфіцыт ці інфляцыю можа выклікаць цяжкасці, але ўжо наступны сюжэт пойдзе лягчэй, бо журналіст ужо вывучыў асноўныя факты і тэрміны, ведае таксама, да каго звяртацца па каментар.

Усё вышэй сказанае не азначае, што ў калектыве няма падзелу на спецыялізацыі, — нават калі яго няма афіцыйна, то на практыцы ён ёсць. Не кожны журналіст захапляецца эканомікаю, не кожнага цікавяць нюансы міжнароднай палітыкі. Ідэальна было б стварыць калектыў рэпарцёраў-адмыслоўцаў у вузкіх галінах, і трэба да гэтага імкнуцца. Аднак на практыцы дасягнуць гэтага немагчыма, інакш трэба было б мець вельмі вялікую службу навінаў, што запатрабавала б аграмадных сродкаў.

Бесперапыннае развіццё

Рэпарцёру ніколі нельга лічыць, што ён ужо ўмее ўсё і яму не трэба нічыёй дапамогі. У журналістыцы досвед — бясцэнны. І таму нават вельмі здольны малады рэпарцёр мусіць крытычна ацэньваць свае ўмецтва. Журналістыка — такі занятак, што кожны дзень сутыкае чалавека з новаю сітуацыяй. Калі вы сцвярджаеце, што ведаеце дакладна, што і як рабіць, рызыкуеце праваліцца. Аднолькава небяспечная задаволенасць з сябе самога, калі сюжэт сапраўды ўдаўся, што часта прыводзіць да хранічнае ганарлівасці. Але ж журналіст настолькі добры, наколькі добры ягоны апошні сюжэт. Майстэрства ў тым, каб захаваць стабільна высокі ўзровень, а не здавальняцца разавымі поспехамі. Для таго каб увесь час развівацца, трэба сачыць за працаю калегаў з іншых каналаў.

Асобнае пытанне — **неабходна інвеставаць у вывучэнне замежных моваў**. Працаваць у сучасным свеце журналістам, не ведаючы англійскай мовы, надзвычай цяжка. Да таго ж замежныя мовы значна павялічваюць магчымасць прасоўвацца па службовай лесвіцы.

Будавање сеткі кантактаў

Сапраўдная каштоўнасць дасведчанага журналіста — ягоныя асабістыя знаёмствы; гэта дапамагае здабываць уласную інфармацыю, знаходзіць тэмы для сюжэтаў, умацоўвае пазіцыю ў калектыве. Не менш важна, што менавіта праз кантакты журналіст можа хутка даведацца пра рэальнае разгортванне падзеяў, можа патэлефанаваць прадстаўніку пэўнай партыі ды неафіцыйна запытаць, ці паведамленні іншых медыяў адпавядаюць рэчаіснасці, ці, напр., адбыўся ў партыі раскол, ці гэта толькі дробныя спрэчкі паміж групойкамі. Прыватныя кантакты дазваляюць абмінуць шматлікія пасткі: шчыльная праца з крыніцаю інфармацыі дапаможа здабыць звесткі на тэму чаканых падзеяў, а значыць і належна да іх падрыхтавацца. Раз наладжаны кантакт трэба падтрымліваць, тэлефануючы час ад часу з пытаннем: «Ці маеце для нас нешта цікавае?» Трэба таксама выпрацаваць звычку натаваць усе нумары тэлефонаў, з новымі дасягненнямі ў камп'ютарнай тэхніцы ды тэлефаніі гэта зрабілася зусім простым заняткам. Часта журналісты ігнаруюць гэтую параду, але вядзенне базы звестак патрабуе мінімум намаганняў, а выйгранка ў патрэбны момант можа быць неацэнная.

Лад жыцця

Рэпарцёр, які працуе ў штаце прэстыжнага каналу, мусіць усведамляць, што ён мае вялікі шанец дасягнуць поспеху ў элітнай прафесіі. Аднак каб скарыстаць гэты шанец, яму нельга абыякава ставіцца да сваіх абавязкаў. Пунктуальнасць, самадысцыпліна, патрабавальнасць да сябе, уменне зрабіць высновы з няўдачаў — усё гэта неабходныя ўмовы дасягнення поспеху. Журналіст павінен ведаць, што злоўжыванне «допінгамі» рана ці позна скончыцца катастрофаю ўжо таму, што работа «на адхадняку» значна менш эфектыўная, чымся праца напоўніцу.

Збор зыходных звестак

Атрымаўшы на ранішняй зборцы тэму, рэпарцёр мусіць спачатку азнаёміцца з інфармацыяй на адпаведную тэму, каб здабыць мінімальную кампетэнцыю ў дадзенай праблеме. Выезд на здымкі, запіс выказванняў праз тэлефон, — пачынаць гэтыя дзеянні без рыхтавання — сур'ёзная памылка, якая можа прывесці да кампраметацыі журналіста падчас інтэрв'ю. Цяпер, у эпоху інтэрнэту, збор зыходных звестак не павінен выклікаць цяжкасці. Можна таксама прасіць дапамогі ў калегаў, кіраўніцтва.

Планаванне працы

Калі вы ўжо сабралі зыходныя звесткі, расплануйце свой працоўны дзень. Пачынайце з вызначэння таго, што ўжо ў вас ёсць: якія падзеі абслугоўваюцца, напр., карэспандэнтамі карпунктаў. Падрыхтуйце спіс асобаў для сінхронаў

і вызначце, дзе можна з гэтымі людзьмі сустрэцца. Праверце, ці можа яшчэ штосьці адбыцца ў звязку з вашаю тэмаю: мо нейкі VIP пракаментуе падзею, ці варта чакаць замежных водгукаў, ці не плануюць цікавыя для вас асобы прэс-канферэнцыі, на якой можна наўпрост задаць «сакральныя» пытанні. **Самае галоўнае — «забяспечыць» прысутнасць вашай каманды на найважнейшых падзеях**, без якіх ваш сюжэт не мае сэнсу. Калі вы змушаныя рабіць выбар, то запіс каментароў, якія маглі б узбагаціць сюжэт, але іх прысутнасць не абавязковая, — варта адкласці на пазнейшы момант. Добрае планаванне і падзел задачаў дазволіць кантраляваць сітуацыю і, такім чынам, пазбегчы панікі ў другой палове дня, калі надыйдзе час рыхтаваць сюжэт да трансляцыі.

Планаванне здымак

Добры рэпарцёр аднолькава сур'ёзна ставіцца да відэакадраў і да сутнасці тэмы. Тэлевізія — гэта найперш кадры. Матэрыял, «абклеены» кадрамі, г. зн. прыкрыты выпадковымі, неахайнымі здымкамі, — гэта як «радыё ў тэлебачанні». Таму відэазапіс трэба планаваць так жа старанна, як іншыя часткі матэрыялу. У прынцыпе відэа мусіць супадаць з тэкстам: калі гаворка аб прэм'ер-міністра — трэба паказваць прэм'ер-міністра, калі пра Пінск — паказваем Пінск. Найскладаней прыдумаць відэасуправаджэнне здымкамі абстрактных тэмаў, напр., эканамічных працэсаў. Тады кадр даводзіцца ствараць, падбіраючы метафару. Напр., калі ў нас няма кадраў з судовых залы, карыстаемся здымкамі Феміды. Шмат што можна паказаць графікаю — на дыяграмах, якія таксама прыкрываюць тэкст і замяняюць відэакадры. Праблему нястачы ўласных кадраў можна развязаць архіўнымі здымкамі. Спадзяванне, што за дзень удасца зняць усе патрэбныя кадры, найчасцей аказваецца марным.

І ўжо ідучы на мантаж, журналіст павінен мець упэўненасць, што ў яго ёсць кадры для кожнага сказа заранёў напісанага закадравага тэксту. Раім не пачынаць мантажу, калі такой упэўненасці няма, бо ў выніку сюжэт будзе рыхтавацца ў атмасферы істэрычных пошукаў кадраў або тэкст будзе пакрыты зусім выпадковым відэазапісам.

Пра што мой сюжэт?

Сабраўшы патрэбныя матэрыялы, рэпарцёр піша тэкст. Важна, каб, сядучы за камп'ютар, ён ведаў, што хоча расказаць і паказаць публіцы. Перад тым, як напісаць першыя словы, ён мусіць задаць сабе некалькі пытанняў: што насамрэч адбылося? Чаму мы гэтае пытанне абмяркоўваем? Якія ключавыя моманты сюжэту? Што тут найважнейшае? Журналіст павінен дакладна ведаць, пра што і чаму ён распавядае. Калі цягам дня не было часу задумацца над сутнасцю тэмы, трэба гэта зрабіць перад напісаннем тэксту. Бо рэпарцёр бярэ

адказнасць за сюжэт, які павінен быць адзіным цэлым і адказваць на большасць пытанняў, што могуць з’явіцца ў звязку з адпаведнаю тэмаю. Недапушчальна здаваць выдаўцу сюжэт, усведамляючы, што ён выйшаў слабы — фактычна сукупнасць сінхронаў без пачатку, развіцця, асноўнай ідэі, заканчэння.

Найважнейшыя рэпарцёрскія правілы

Азнямленне з асновамі журналісцкай справы — гэта першы крок на шляху да поспеху ў прафесіі тэлежурналіста. На тэлебачанні поўна людзей, якія «штосьці ўмеюць»; складаней знайсці людзей прафесійна спелых, якія — што таксама важна — дэманструюць стабільна высокі ўзровень. Бо не праблема час ад часу зрабіць добры сюжэт, — майстэрства ў тым, каб працяглы час утрымліваць узятую вышыню. Адзін бездапаможны матэрыял не проста адкідае на пазіцыю ніжэй, а нават знішчае кар’еру — у выпадку абсалютнага фіяска. Таму, калі хто вырашыў дасягнуць поспеху ў рэпарцёрскай справе, трэба падысці да сваіх абавязкаў метадычна. Гэтая прафесія выпрацавала свае ўстойлівыя, хоць не дагматычныя, правілы мыслення і паводзінаў. Спачатку, калі ў вас яшчэ не вырабіліся рэфлексіўныя, інтуітыўныя рэакцыі, трэба абавязкова трымацца гэтых правілаў. Вось найважнейшыя:

1. **Поўны сюжэт** (у адрозненне ад войсу) разам з падводам мае **доўжыцца 1,5–3 хв.** Выключэнне можа скласці адзінка — сюжэт, з якога пачынаецца выданне навінаў і які асвятляе асабліва важную падзею. У такім выпадку абмежавання па сутнасці не існуе. Даводзілася бачыць нават 8-хвілінны матэрыял, які не стаіў. Аднак найчасцей важную тэму асвятляюць 2–3 сюжэты, падрыхтаваныя рознымі журналістамі. Як правіла, чым вышэй стаіць матэрыял у рандаўне, тым больш працяглы ён мусіць быць. Даўжэйшым можа быць таксама сюжэт, якім сканчаецца выданне, так званы софт.

2. Журналісты, асабліва пачаткоўцы, часта спрачаюцца з выдаўцамі за кожную секунду сюжэту; гэтай памылкі трэба пазбягаць. Зразумела, журналіст мае права прасіць больш часу, але сваю просьбу ён павінен неяк абгрунтаваць, напр., тым, што ў яго ёсць цікавыя сінхроны ці ўнікальныя кадры. Аднак тое, што рэпарцёр укладáецца з сюжэтам у вызначаны яму прамежак часу, — сведчанне прафесіяналізму. Трэба памятаць, што ўсе мы працуем як частка цэлага калектыву, а выданне — не гумовае. Калі наш сюжэт робіцца даўжэйшы, магчымасць, што з выдання выпадзе сюжэт калегі, павышаецца. Апрача таго, недасведчаныя рэпарцёры імкнуцца ўключыць у сюжэт усю інфармацыю, якую толькі маюць. Тым часам у сюжэт павінна трапляць толькі адабраная інфармацыя, якая максімальна эфектыўна раскрывае тэму. Тое, што аўтару сюжэту можа здавацца надзвычай важным, глядачу можа падацца нецікавым і нават нудным. Старая журналісцкая прыказка гаворыць: **няма такога тэксту, які нельга скараціць і які пасля скарачэння не аказаўся б лепшым.** Тое ж датычыць і тэлесюжэтаў.

3. Сюжэт — гэта заўсёды гісторыя, і каб распавесці яе захапляльна, трэба падабраць як мага прывабнейшы для гледача фармат, пастарацца яго здзівіць. Варта запытаць сябе: ці мой сюжэт цікавы? Ці ён цікавейшы за папярэднія сюжэты, прысвечаныя адпаведнай тэме? Ці я сам, вярнуўшыся дахаты, хацеў бы паглядзець тое, што падрыхтаваў, ці пераклучыўся б на іншы канал? Ці ўнясу я нейкую «дададзеную вартасць» у тэму, якую ўжо займаліся іншыя медыі? Ці я ведаю дакладна, пра што хачу расказаць гледачу? Усё ж мы працуем для публікі, прычым ва ўмовах канкурэнцыі. І таму бярэм адказнасць за свой сюжэт на сябе. Наша праца не ў тым, каб выканаць акрэсленую колькасць дзеянняў, а каб падрыхтаваць якасны прадукт — сюжэт. Чарговы раз трэба ўзгадаць: **журналістыка — гэта не праца ў офісе.**

4. Трэба на кожным кроку старацца аблегчыць гледачу жыццё: не прымушаць яго здагадацца, дадумвацца, у чым рэч, а дакладна называць яму праблему, месца падзеяў, герояў, павароты сюжэту. Журналіст мусіць парупіцца аб празрыстасці свайго тэксту, каб выказванні герояў ягонага сюжэту былі зразумелыя шырокаму гледачу. Калі глядач не здольны самастойна разабраць таго, што гаворыць герой, але тое, што ён гаворыць, — важнае, то ўнізе экрана павінен з'явіцца бягучы радок з тэкстам выказвання. Трэба сачыць, каб зразумелаю была і графіка. Дыяграмы не мусяць несці надта шмат інфармацыі, бо ў выпадку перагружанасці карцінкі, яна робіцца неўспрымальнаю для гледача. І не забывацца: **больш за ўсё гледача раздражняе тое, чаго ён не ў стане зразумець.**

5. Важная інфармацыя не павінна аказацца ў падводзе, бо функцыя падводу — заахвочваць да прагляду сюжэту, ставіць пытанні, а не адказваць на іх. Падвод не павінен зрабіцца сметніцаю для інфармацыі, якая «не ўлезла» ў матэрыял. Інакш кажучы, нельга гаварыць: «Гэта было ў падводзе», бо глядач успрымае падвод і сам сюжэт па-рознаму. Таму **сюжэт мусіць быць асобнаю формаю, незалежнаю ад падводу.**

6. Сюжэт пачынаем найлепшым і найбольш эфектным планам, з 2–3-секундавым эфектам на пачатку — менавіта гэтым першым кадрам журналіст стараецца прыцягнуць увагу гледача і ўтрымаць яе цягам усяго сюжэту. Надзвычай важна з першых кадраў даць гледачу зразумець, будзе цікавая для яго гэтая тэма ці не. **Дасведчаныя рэпарцёры вельмі шмат увагі ды намаганняў кладуць на тое, каб зрабіць захапляльным менавіта пачатак.** Часта яны стараюцца знайсці небанальнае, наватарскае развязанне яшчэ напярэдадні. Гэта могуць быць, напр., здымкі ўдзельніка дэманстрацыі, які рыхтуецца да яе ўдома. Дзякуючы такому прыёму, у нашага рэпарцёра з'явіцца нешта ўнікальнае, чаго не будуць мець іншыя журналісты, якія прыедуць рабіць рэпартаж з дэманстрацыі.

7. Пасля эфекту аўтар павінен у 2–3-х сказах (да 10 с) сфармуляваць праблему: пра што будзе гісторыя і чаму глядач павінен паглядзець наш сюжэт. Інакш кажучы, спачатку даем тлумачэнне сітуацыі і толькі тады

падводзім першы сінхрон. Першы сінхрон не мае з’явіцца надта хутка, — гэта дрэнная рыса малых мясцовых каналаў, у якіх сюжэт зводзіцца да збору выказванняў на пэўную тэму. Глядач павінен мець час, каб увайсці ў тэму. **Захуткі пераход да сутнасці справы — частая памылка маладых журналістаў:** напр., расказваючы пра інтэрв’ю, якое даў прэзідэнт, яны звычайна пачынаюць цытатаю, хоць мусяць спачатку падаць кантэкст, скажам, інфармууючы, што «прэзідэнт зноў атакуе».

8. Сінхроны наагул не павінны доўжыцца больш за 10–14 с. Першы сінхрон мусіць быць кароткі (усяго некалькі секундаў): надта доўгі разбурае тэмп сюжэту. Зразумела, ёсць выключэнні. Важная заява, драматычны экспромт, адстаўка высокага чыноўніка — гэта гістарычныя моманты, якія мы проста абавязаныя паказаць. Наконт працягласці сінхронаў — трэба быць гнуткім, кіравацца ўласнаю інтуіцыяй, памятаючы, аднак, што задоўгія сінхроны нудзяць глядача, запавольваюць разгортванне сюжэту. Праўда, нельга перагінаць палку і ў адваротны бок — скарачаць выказванні шанюных прафесараў да некалькіх секундаў. Сінхроны не могуць быць карацейшыя за 5–6 с, у іншым выпадку яны ўспрымаюцца глядачом з цяжкасцю, бо ў глядача папросту замала часу, каб зразумець іх сэнс.

Сінхрон павінен быць карцінкаю ў сюжэце, перш за ўсё перадаваць эмоцыі (часам варта нават паказаць сінхрон, у якім адна цішыня, калі адчуваем, што гэтая цішыня кіпіць эмоцыямі) і аргументы. **Ні ў якім разе ў сінхроне не павінны гучаць лічбы, факты,** — інфармацыю перадае рэпарцёр, гэта ён — «носьбіт інфармацыі», а дапамагаюць яму іншыя элементы сюжэту, напр., графіка.

9. Вельмі добра, каб герой, сінхрон якога збіраемса даваць, не толькі стаяў і гаварыў, але каб таксама штосьці ў кадры рабіў, нешта тлумачыў журналісту, супольна з ім шпацыраваў. Дзякуючы гэтаму наш сюжэт атрымлівае дынаміку, перастае быць стандартным. **Трэба заўсёды імкнуцца, каб лінія сюжэту была свежая, бо сюжэты, хаду якіх лёгка прадбачыць, робяцца нецікавымі.**

Для герояў менш вядомых — адмыслоўцаў, навукоўцаў, звычайных людзей — рыхтуюцца падводы: перад сінхронам трэба сказаць, хто яны такія і чым займаюцца. Часам варта не толькі падвесці героя, але таксама адвесці яго пасля сінхрону, паказваючы яго яшчэ раз «у дзеянні» ды расказваючы тое, чаго наш герой не паспеў сказаць у сінхроне, і рабіць гэта трэба перш як перайсці да чарговага этапу сюжэту.

10. Нельга склейваць сінхроны з дапамогаю *праніканняў* ці *выбліскаў*. Выключэнне складаюць тыя сінхроны, на запіс якіх мы не можам паўплываць: выступ прэзідэнта ці заява прэм’ер-міністра. Але і тут трэба глядзець, каб не перастарацца. З другога боку, разрыў сінхронаў прадавачкі ці будаўніка даказвае, што журналіст няўмела веў гутарку: **нашых суразмоўцаў мы павінны распытваць так доўга, пакуль не атрымаем здавальняльнага адказу.**

Прычыым ідзеца тут пра форму — не пра змест. Калі мы прымушаем суразмоўцу сказаць тое, што хочам пачуць, — гэта маніпуляцыя, такое не дазваляецца.

11. Колькасць сінхронаў мусіць быць абмежаваная — не больш за 5–6. **Не ўсе запісаныя намі выказванні людзей павінны ўключацца ў сюжэт.** Таму журналісту не варта пахопліва шукаць суразмоўцаў — найперш яму трэба задумацца, якія асобы маюць асноўнае значэнне для пэўнай тэмы. Перад усім **належыцца забяспечыць прысутнасць у сюжэце тых, хто браў удзел у апісваных намі падзеях.** Менавіта з імі трэба пастарацца сустрэцца ў першую чаргу: без іх сюжэт будзе няпоўным, бракаваным. Калі з розных прычынаў такога чалавека нам запісаць не ўдалося, бо ён, дапусцім, хаваецца ад прадстаўнікоў медыяў, ці хварэе, ці паехаў за мяжу або проста адмовіўся ад сустрэчы з журналістам, — трэба пра гэта ясна заявіць у сюжэце, каб у гледача не было сумневаў, што рэпарцёр стараўся таго «злавіць».

Наконт прысутнасці ў сюжэце адмыслоўцаў, экспертаў вырашае сам журналіст. Тут мусіць працаваць прынцып: **найперш шукаем удзельнікаў падзеяў і не больш за аднаго эксперта.** Выключэннем можа быць сюжэт, напр., «дзень пасля падзеі», які па сваёй прыродзе мае аналітычны характар.

12. Апошнія кадры сюжэту павінны застацца ў памяці гледача, таму яны мусяць суправаджацца натуральным гукам — інтэршумам. Гэтыя кадры трэба падабраць так жа старанна, як і кадры на пачатак сюжэту. Найлепш, каб гэта былі сцэны, якія прымушаюць задумацца, у нейкім сэнсе сімвалічныя для гэтай тэмы. Часты прыём: кадры з удзелам героя, які адыходзіць удалеч. Скажам, рыхтуючы сюжэт пра шахцёраў, у канцы можна паказаць, як яны, стомленыя і брудныя, з'яўляюцца з шахты на паверхню.

13. Калі мы хочам паказаць праблему пры дапамозе *г'юман сторы* (анг. *human story* 'чалавечая гісторыя'), г. зн. праз прызму канкрэтнага чалавека, — трэба расказаць гісторыю пра адну асобу або адну сям'ю і толькі пасля гэтага канкрэтызаваць праблему. У такой сітуацыі напрыканцы сюжэту варта вярнуцца да нашага героя (асобы, сям'і). Гэта так званая *канструкцыя дыямента*: герой — развіццё падзеяў — герой. Нельга перабіраць з колькасцю герояў, бо сюжэт — гэта не сукупнасць 3–4 падзеяў. **Выпадак з канкрэтнай асобаю мае быць толькі нагодаю для паведамлення аб праблеме ці для больш шырокага апісання нейкае з'явы.**

14. Мова тэленавінаў мусіць быць ясная, без мудравання, сказы — кароткія, простыя. Доўгія, складаныя сінтаксічныя пабудовы характэрныя для газетных тэкстаў. У тэлесюжэтах такая мова нясе толькі шкоду. Чытач газеты заўсёды можа вярнуцца да пачатку і перачытаць складаны сказ хоць некалькі разоў, пакуль не ўловіць думкі аўтара. А глядач такога шанцу не мае: вымаўленыя фразы ён зможа пачуць толькі адзін раз. Калі ён не зразумеў пачатку, ёсць небяспека, што не зразумее і далейшай часткі сюжэту.

Рэпарцёр павінен таксама рупіцца пра тое, каб карыстацца словамі, зразумелымі для большай часткі аўдыторыі. Не дзіва, што т. зв. *жоўтая прэса*

выкарыстоўвае ў сваіх тэкстах усяго каля тысячы словаў. Доследы паказваюць, што менавіта такім слоўным запасам карыстаецца асноўная частка грамадства. Журналіст, які шырока ўжывае складаныя словы, прафесійную тэрміналогію, якраз і дэманструе адсутнасць прафесійнасці. **Трэба памятаць: сюжэт рыхтуем для гледача — не для сябе.**

15. Тэкст сюжэту трэба начытваць так, каб перадаць важнасць тэмы. Як адзначалася вышэй, усімі сіламі трэба пазбягаць уражання, быццам журналіст сам не верыць у тое, пра што гаворыць. Здаровы сэнс падказвае, што ў тэкст трэба ўліць як мага больш эмоцыяў — рэпартаж пра хворае дзіцё глядзіцца інакш, чымся рэпартаж з саміту. **Журналіст мусіць умець так паставіць свой голас і стыль чытання, каб дапасавалася да тэмы.**

16. Натуральнаю, неад’емнаю часткаю сюжэту павінен быць стэндап, асабліва, калі журналіст рыхтаваў сюжэт асабіста. Калі ён едзе на дэманстрацыю, на нейкае прадпрыемства ці за мяжу, то праз стэндап паказвае, што ён там сапраўды быў. Гэткім чынам рэпарцёр не толькі паказвае свой твар, але і даказвае сваю прысутнасць на месцы падзеяў.

Стэндап — гэта таксама своеасаблівы подпіс журналіста, спосаб паведаміць гледачу: гэта я раскажаў вам гэтую гісторыю. Зразумела, стэндап не заўсёды пасуе да сюжэту, асабліва калі відэа знялі ў карпункце ў іншым горадзе, — тады стэндап можа быць успрыняты як спроба прыўлашчыць чужую працу. З іншага боку, нават калі сюжэт зроблены з выкарыстаннем не свайго сырца, але патрабуе каментара, журналіст павінен запісаць такі стэндап.

Яшчэ адна нагода запісваць стэндапы: дзякуючы ім рэпарцёр будзе свой імідж, а гледачы пачынаюць яго пазнаваць, — гэта доказ ягонага поспеху. Таму варта трымацца прынцыпу: **стэндапы запісваць заўсёды, але не заўсёды ставіць у сюжэт.**

17. У час стэндапу журналіст не мусіць быць штатывам для мікрафона і дадаткам да шылды з назваю ўстанова. **Варта пазбягаць статычных стэндапаў, а старацца, каб у кадры адбывалася нейкае дзеянне:** напр., рэпарцёр паказвае нейкія дакументы, або ў кадры з’яўляюцца будынкі і адначасова рэпарцёр паведамляе, што вось тут адбываецца такая і такая гісторыя. Стэндап можа быць, хоць і не абавязкова, злучнікам паміж дзвюма часткамі сюжэту — калі адбываецца нечаканы паварот гісторыі.

18. Падчас запісу трэба пазбягаць усялякага кшталту *наездаў* камеры, *панарамаў*, *перакідаў*. Гэта незвычайныя для чалавечага вока эфекты, і яны хутчэй адштурхнуць гледача, а не заахвацяць глядзець сюжэт. **Надаваць дынамічнасці сюжэту лепш на мантажным стале**, памятаючы, што **галоўнае — гэта старанны мантаж і дбанне пра дэталі**. Менавіта дзякуючы перфекцыянізму ў кожнай драбніцы наш сюжэт атрымліваецца прыцягальным. Таму абавязкова трэба сачыць за дакладным мантажом. Занадта доўгія перапынкі паміж сінхронамі і запісаным намі тэкстам прыводзяць да таго, што сюжэт нібы расцягваецца, губляе дынаміку.

19. Неабходна парупіцца і пра гукавыя эфекты: дзякуючы ім сюжэт прабіваецца праз экран тэлевізара, даходзіць да глядача. Эфекты — звышважны складовы элемент сюжэту. Без іх сюжэт не «гучыць эмоцыямі», пазбаўлены іх. Гукавы эфект — гэта таксама свайго роду перабіў; калі ў нас няшмат сінхронаў, эфект можа размежаваць паасобныя фрагменты тэксту. **Майстэрства падбіраць эфекты — адно з асноўных умецтваў, якімі мае авалодаць журналіст.** У якасці эфекту можна скарыстаць караценькае, на 2–3 с, выказванне аднаго з герояў. Канцэпцыяў, якія эфекты можна выкарыстоўваць у сюжэце, — мноства. Наагул няма тэмы, для якой немагчыма было б падабраць эфектаў. Ужо падчас запісу матэрыялаў рэпарцёр мае звярнуць увагу на тыя навакольныя гукі, якія могуць быць скарыстаныя менавіта ў якасці эфектаў.

20. **Эфекты трэба запісваць на першую сцежку камеры**, бо інтэршуму, запісанага на другой сцежцы, звычайна не чуваць. У гэтым пытанні нельга падпарадкоўвацца матажыстам, якія часта стараюцца мантаваць эфекты менавіта на другой сцежцы. Рэч у тым, што ўзровень гуку другой сцежкі вельмі часта змяняе падчас трансляцыі гукарэжысёр.

21. Тэкст паміж сінхронамі мусіць мець розную працягласць: спачатку даўжэйшая *завязка*, пасля тэкст карацейшы, потым зноў даўжэйшы. **Сюжэт нельга будаваць так, каб можна было прадбачыць яго рытм.** Нельга раздзяляць сінхроны тэкстам аднолькавай працягласці. Тэксты рознай працягласці надаюць сюжэту дынаміку.

Як пераадолюваць праблемы

Адметнасць «Белсату»

«Белсат» цяжка параўноўваць з іншымі, звычайнымі тэлеканаламі. Гэта маштабны наватарскі праект, прычым адзіны такі ў свеце. Яшчэ з камуністычных часоў мы памятаем радыёстанцыі, якія транслявалі з-за мяжы («Свабода», «Голас Амерыкі», ВВС, Ватыканскае радыё ды інш.). Пра тэлевізію, аднак, ніхто тады нават і не думаў, хоць яна не толькі існавала, а ўжо была найважнейшым сродкам масавай інфармацыі. Асноўная розніца паміж радыё і тэлебачаннем — не толькі ў маштабе праекту, тэхнічнай складанасці ці разнастайнасці падавання інфармацыі. Радыё выкарыстоўвае словы, яно *гаворыць*, апісваючы рэчаіснасць, нават калі журналіста не было на месцы здарэння, яму дастаткова звярнуцца да сведчанняў відавочцаў, выкарыстаць тэлефонную размову. У сваю чаргу тэлебачанне мусіць прысутнічаць там, дзе штосьці адбываецца, і *паказваць*. Падзеі, якіх не ўдалося зняць, губляюць як найменш палову сваёй вартасці ды з гледзішча тэлевізіі робяцца малацікавымі. Адсюль і вечнае пытанне выдаўцоў: ці маем відэа? Адна карцінка можа

змяніць думку людзей настолькі, наколькі не здольныя і тысячы словаў. У эпоху, калі грамадства мысліць карцінкамі, толькі тэлебачанне можа ў масавым маштабе з поспехам мяняць рэчаіснасць. Радыё для гэтай мэты — сродак заслабы, нават элітарны.

«Белсат» знаходзіцца ў своеасаблівай сітуацыі: з аднаго боку, ён дзее на тэрыторыі рэжыму (у Беларусі працуюць уласныя карэспандэнты канала) і мусіць пераадольваць шматлікія перашкоды; з іншага боку, «Белсат» мае вялізны шанец змяніць сітуацыю ў краіне.

Перад каналам паўстаюць спецыфічныя праблемы і выклікі. Якім чынам іх можна пераадолець?

Адсутнасць кадраў са значных падзеяў

Гэтая праблема выглядае самаю балючаю, бо тэарэтычна робіць немагчымым функцыянаванне нармальнага тэлебачання. Тэленавіны без відэа — гэта радыё, а «радыё ў тэлебачанні» — гэта заўсёды гарантыя паразы. Прычыны адсутнасці кадраў паўсюдна вядомыя: улады блакуюць доступ журналістаў да найважнейшых падзеяў, не даюць акрэдытацыі, не робяць даступным календар анонсаў афіцыйных імпрэзаў, а яшчэ і хібы ў працы карэспандэнцкай сеткі. Што рабіць у гэткай сітуацыі?

Карыстацца архівам. Добра зарганізаваны архіў дазваляе даволі паспяхова пераадольваць праблему адсутнасці новых, свежых кадраў. Трэба, аднак, звяртаць увагу на тое, каб не выкарыстоўваць увесь час адных і тых жа кадраў, бо яны хутка стануць пазнавальнымі ды нецікавымі.

Карыстацца фатаграфічнымі здымкамі з прэсы, так званы стоп-кадр. Гэта добры спосаб замяніць тэлевізійныя кадры ў сітуацыі, калі, напр., тэлеканал не мае правоў да трансляцыі спартовых спаборніцтваў. Здымкі з прэсы мусяць быць адпаведна прыстасаваныя да трансляцыі тэлевізійным графікам.

Запісваць на камеру бачыны газетаў і ўэб-старонкі. Гэты прыём дазваляе атрымаць відэаматэрыял на любую тэму, пазбегшы пры гэтым высокіх коштаў, звязаных, скажам, з набыццём унікальных прэсавых фатаграфіяў.

Здымкі ды мініфільмы з мабільных тэлефонаў. Ува ўсім свеце такія матэрыялы робяцца ўсё больш папулярнаю крыніцаю тэлесюжэтаў. Сёння мабільная сувязь пранікла ўва ўсе куткі зямнога шара. Кепская якасць відэа — не перашкода для яго выкарыстання на тэлевізіі, прычым іх натуральнасць толькі дадае разнастайнасці і дынамікі.

Мультиплікацыя і графіка, якія мадэлююць разгортванне падзеяў. Яны хоць і патрабуюць даволі значнага лагістычнага высілку, дакладнага плану, шмат часу, аднак дазваляюць зрабіць сюжэт яркім, запамінальным. Іх станоўчая рыса і ў тым, што іх прадукванне залежыць толькі ад самой рэдакцыі.

Стварэнне кадраў-сімвалаў. Гэта прастора манеўраў для тэлеаператараў. Гэтак, расказваючы пра спецслужбы, можна стварыць цікавыя здымкі дакументаў, мікрафонаў, постаць чалавека, знятага з плячэй, выгляд пакою праз замочную адтуліну. Такого кшталту сімвалічныя выявы нашмат цікавейшыя за сумныя, недынамічныя здымкі будынкаў. Расказваючы пра змены ў кіраўніцтве краіны, можам падрыхтаваць графіку, у якой фатаграфіі палітыкаў будуць нагадваць шахматныя фігуры.

Апрацоўванне ўжо існых кадраў. Калі ў нас з’явілася хаця б некалькі секундаў відэа актуальнай падзеі, можам і гэта выкарыстаць некалькі разоў у адным і тым жа сюжэце, напр., запавольваючы іх з выкарыстаннем стоп-кадру ці графічна пакрэслішы нейкую цікавую дэталю ў кадры. Нельга дапусціць, каб пры дэфіцыце арыгінальных кадраў мы выкарысталі мінімальны наяўны матэрыял толькі адзін раз.

Перабіваць сінхронамі каментатараў, сведкаў падзеі. Такія здымкі можам выкарыстаць, калі ў нас не стае кадраў самой падзеі. У такім выпадку вектар нашай увагі трэба скіраваць з самога здарэння на людзей, якія былі ў яго цэнтры або непадалёк, паказаць іхныя эмоцыі, жэсты, міміку твараў.

Адсутнасць рэакцыі «другога боку»

У выпадку «Белсату» — гэта адсутнасць выказванняў прадстаўнікоў улады. Хоць паўплываць на гэтую сітуацыю ніякім чынам немагчыма, але ж яе можна свабодна абмінуць.

Паказваць, што «мы стараліся». Згодна з журналісцкай этыкаю, наш абавязак — паказаць, што мы імкнуліся зрабіць усё залежнае ад нас, каб атрымаць каментары зацікаўленых бакоў. Калі ў нас такіх каментароў няма, мы мусім выразна сказаць пра гэта ў сюжэце, апісваючы канкрэтныя абставіны: ніхто не хацеў з намі размаўляць, нашага карэспандэнта «футболілі» — адсылалі ад чыноўніка да чыноўніка, начальнікі перакідалі адказнасць за кантакты з намі на сваіх падначаленых, нам абяцалі даць інтэрв’ю праз тыдзень і г. д. Калі нашая камера зняла момант, як нам адмаўляюцца даваць каментар — такія кадры трэба паказаць абавязкова!

Карыстацца «выказваннямі праз тэлефон». Служба навінаў «Белсат» шырока і паспяхова практыкуе гэты спосаб.

Звяртацца да архіўных выказванняў. Калі здарыцца, што ў нас на руках старое, але істотнае выказванне прадстаўніка ўлады на актуальную для нас або тыпалагічна тоесную ці хоць бы ў нечым блізкую тэму, можна выкарыстаць выказванне яшчэ раз, выразна адзначаючы, што гэта архіўны запіс. Трэба, аднак, быць уважлівым і дакладна адлюстраваць у сюжэце розніцы паміж «старою» і «новаю» справаю, каб ніхто не змог абвінаваціць журналіста ў падтасоўванні.

Браць цытаты з прэсы. Калі ўлады каментуюць пэўную тэму ў афіцыйным друку, трэба ўзяць адпаведную цытату, падаўшы крыніцу і дату.

Шукаць вартых даверу людзей, якія рэпрэзентуюць пазіцыю ўладаў. Такі чалавек можа, напр., цытаваць фрагмент афіцыйнага каментарара дзяржаўнай газеты. Памятайма, што даць магчымасць выказацца другому боку (у нашым выпадку — прадстаўнікам улады) — гэта наш абавязак, прычым панятак *другі бок* можна інтэрпрэтаваць па-рознаму. Аднак інтэрпрэтуючы, трэба кіравацца пачуццём адэкватнасці, а не бяздумна капіяваць стандарты з іншай, дэмакратычнай рэчаіснасці.

Замала сінхронаў

Гэта частая праблема, выкліканая і складанымі ўмовамі працы «Белсату», і асаблівасцямі палітычнага жыцця Беларусі.

Замест сінхронаў ставіць эфекты. Прызначэнне сінхрону — не толькі паказаць канкрэтнае выказванне, але таксама прыпыніць на момант тэкст офу. Калі закадравага тэксту ў сюжэце шмат, ён успрымаецца гледачамі даволі цяжка. Правільнае ўжыванне эфекту дае магчымасць заповоіць тэмп сюжэту, а глядач тым часам можа на момант адпачыць.

Цытату начытвае іншы журналіст. Дзякуючы гэтаму, цытата нібы ператвараецца ў сінхрон і выдатна замяняе яго ў сюжэце. Пры гэтым трэба сачыць, каб цытату начытала асоба, голас якой падобны да голасу аўтара выказвання, абавязковая вымога — адпаведнасць полу і ўзроставай катэгорыі: не можа выказванне сталай жанчыны начытваць малады чалавек.

Прыкрываць тэлефонныя выказванні здымкамі. Выказванне па тэлефоне — гэта правераны прыём, і ў цяжкіх сітуацыях трэба яго выкарыстоўваць, аднак дзеля відовішчнасці трэба надаць адпаведную візуальную форму. Таму спачатку на экране мусіць з'явіцца т. зв. «труна» — гэта значыць поле са здымкам асобы, якая выказваецца па тэлефоне, пасля павінен ісці адпаведны відэаашэраг, напрыканцы зноў вяртаецца да «труны».

Запісваць сінхроны ў месцы размяшчэння рэдакцыі. У выпадку трагічнай нястачы сінхронаў з Беларусі, трэба браць выказванні адмыслоўцаў у даступных месцах, і калі няма беларускіх, то ў замежных. Гэтым прыёмам злоўжываць нельга, да яго можна звярнуцца толькі пры безвыходным становішчы.

Адсутнасць цікавых тэмаў

Гэта з'ява зразумелая, калі браць пад увагу беларускую рэчаіснасць, дзе няма свабоднага абмену інфармацыяй, улада аўтарытарная, а магчымасць выказаць сваю грамадзянскую пазіцыю абмежаваная, дзе задача медыяў — не асвятляць найважнейшыя падзеі, а служыць рупарам афіцыйнае прапаганды. З гэтым *бятэм'ем* можна змагацца, стварыўшы своеасаблівае рэшата, дзякуючы якому ў рукі будуць трапляць вартыя ўвагі тэмы.

Тэмы з прэсы. У дэмакратычным свеце грамадска важныя тэмы часта трапляюць у поле зроку тэлевізіі з друкаванай перыёдыкі. У Беларусі афіцыйная прэса хутчэй закліканая хаваць сапраўды важныя і балючыя праблемы, у сваю чаргу незалежная прэса вельмі абмежаваная ў сваіх дзеяннях. І ўсё ж сачыць за беларускаю прэсаю неабходна, тым больш што дзяржаўныя медыі шмат што замоўчваюць, і зварот да такіх «замоўчаных» тэмаў з боку «Белсату» выстаўляе канал у асабліва выгодным святле. Агляд прэсы ў пошуках цікавых тэмаў — гэта задача найперш для карэспандэнтаў у Беларусі, якія маюць лепшы доступ да беларускіх газетаў.

Інтэрнэт. Гутарка тут не толькі пра інфармацыйныя парталы, бо гэта зразумела, але перш за ўсё пра інтэрнэт-форумы. Заўсёды трэба шукаць адказу на пытанне: пра што гавораць людзі? Што іх сёння хвалюе? Для гэтых тэмаў трэба выпрацаваць асаблівую чуйнасць, практыкуючы ўласны «грамадскі слых».

Рытм чалавечага жыцця. У выданні навінаў нельга не ўлічваць, якая цяпер пара года, якое ў пэўны дзень народнае ці рэлігійнае свята, якая важная для людзей гадавіна. Такіх момантаў безліч: грыбны сезон, рыхтаванне да Калядаў і Новага года, пачатак навучальнага года, першы дзень вакацыяў і г. д. Прычым гаворка тут не пра тое, каб папросту адзначыць падзею, а каб выкарыстаць яе як нагоду апісаць і асэнсаваць рэчаіснасць, выявіць тэндэнцыі, паставіць важныя пытанні.

Уласныя кантакты. У сітуацыі, калі навінаў не хапае, трэба выкарыстоўваць нестандартныя падыходы, у т. л. максімальна звяртацца да гэтага спосабу. Можна, скажам, затэлефанаваць шэрагу вядомых нам асобаў з апазіцыйнага істэблішменту і запытаць, ці ёсць у іх нейкая цікавая інфармацыя, ці не рыхтуецца ў іх нешта? Зразумела, нельга быць пры гэтым нахабным.

Думкі-навіны. Інфармацыйныя тэмы можна пабудаваць вакол значных, эпатажных ці проста небанальных думак, выказаных вядомымі асобамі. Такія сюжэты маюць больш публіцыстычны характар, але гэта ніяк не зніжае іх вартасці.

Паведамленне мясцовага маштабу. Яго вартасць у тым, што яно можа выдатна папоўніць выданне. Трэба, аднак, вышукаць з’яву, зразумелую і блізкую большасці гледачоў. З гэтага гледзішча нашмат лепша будзе навіна пра малы аўтамабіль, які выкарыстоўваецца ў якасці снегаачышчальніка, чымся інфармацыя пра тое, як у нейкім горадзе вырашаецца складанае пытанне права на валоданне пэўным будынкам. Гэтую першую тэму запам’ятаюць усе, другая знеахвоціць большасць гледачоў, апроч хіба тых, хто асабіста зацікаўлены ў гэтым пытанні.

Вяртанне да раней асвятлянай тэмы. Варта вяртацца да гучных, шырокавядомых справаў, нават калі прайшло ўжо крыху часу. Напр., калі адбудзецца вялікая трагедыя, праз месяц можна праверыць, ці ўсе пацярпелыя атрымалі дапамогу, якую ім абяцалі, і падрыхтаваць на гэтую

тэму рэпартаж. У сваю чаргу, калі прадстаўнікі ўлады заявяць, што цягам месяца паправіцца стан, дапусцім, дарог, варта гэтую дату запісаць і праз месяц вярнуцца да тэмы. Цікавы прыём — адлік часу перад важнаю падзеяй, напр., перад ад'ездам нацыянальнай каманды на Алімпійскія гульні ці перад пачаткам прадстаўнічага саміту.

Тыповыя памылкі

Згаданыя ніжэй хібы ў працы службы навінаў узятыя найперш з практыкі Рэдакцыі інфармацыйных праграмаў «Белсату», але ў большай ці меншай ступені яны характэрныя для тых, хто ўваходзіць у прафесію тэлежурналіста.

Выпадковыя побытавыя тэмы. Іх рыхтуюць найперш мясцовыя карэспандэнты. У сюжэце звычайна паказваецца нейкая тыповая, агульная для ўсяго грамадства праблема, але няма спробы выйсці за канкрэтны выпадак, абагульніць праблему. Прыкладам можа быць сюжэт пра хрушчоўку, у якой працякае дах. Жыхары дому наракаюць, адміністрацыя абяцае дапамагчы, а глядач даведваецца, што ў адным з тысячаў беларускіх дамоў праз дах цячэ вада. Такіх тэмаў можна падрыхтаваць бясконца шмат, аднак яны не маюць вялікай вартасці, гледачу не тлумачаць з'явы, а паказваюць шараговы, па сутнасці банальны выпадак.

Сюжэт пачынаецца сінхронам героя. Начаытваючы падвод, вядоўца сканчае яго звычайна рэпрэзентацыяй рэпарцёра, які падрыхтаваў сюжэт, напр.: «Падрабязнасці — у Яўгена Пятроўскага». А на экране з'яўляецца герой сюжэту, а не Яўген Пятроўскі, пра што сведчыць надпіс на візітоўцы. Глядач у разгубленасці... Пачынаць сюжэт сінхронам можна толькі ў асаблівых выпадках, калі для гэтага ёсць сур'ёзнае абгрунтаванне, скажам, калі «пасланне» чалавека, які гаворыць з экрану, настолькі моцнае, што яго нельга замяніць ніякімі іншымі словамі. Звычайны сюжэт мусіць пачынацца з *завязкі* (каля 10 с) — кароткага апісання падзеі, якая далей у сюжэце будзе разглядацца больш падрабязна.

Сюжэт пачынаецца архіўнымі здымкамі. Такі прыём можна ўжываць, але скрайне рэдка. Усё ж заўсёды трэба старацца здабыць актуальныя кадры. Калі рыхтуецца сюжэт, прысвечаны, напр., нейкай гадавіне, можам зняць помнік, звязаны з тэмай, могількі ці нарэшце чалавека, які памятае здарэнне або асобу, пра якую апавядаецца ў сюжэце. Архіўныя здымкі варта падаць у наступнай частцы сюжэту, яны не павінны дамінаваць у матэрыяле. Асабліва калі гэта кадры, панішчаныя часам, кепскай якасці ці ўжо добра вядомыя публіцы.

Адсутнасць крэатыўных кадраў, асабліва на пачатку сюжэту. Першыя кадры сюжэту мусяць быць дынамічныя. Калі такіх няма, іх трэба стварыць. Пачынаць сюжэт пра апазіцыю кадрамі з малой залы, дзе ў цясноцці некалькі палітыкаў даюць прэс-канферэнцыю, недапушчальна. У такім выпадку трэба зрабіць «скок убок» — даваць здымкі нейкага прадпрыемства, калі гэтая

ж прэс-канферэнцыя датычыць эканомікі, або карцінкі з Бруселю, калі яна датычыць палітыкі Еўразвязу, і г. д. Клопат пра відэаматэрыял — гэта адна з асноўных задачаў журналіста, а апраўданне, што «здымкаў няма», не прымаецца, калі асвятляюцца абстрактныя тэмы, бо ў такім выпадку амаль заўсёды можна стварыць цікавы відэашэраг.

Большасць інфармацыі ўтрымліваецца ў падводзе. Калі асноўныя звесткі рэпарцёр змясціў у падводзе, а свой сюжэт пачынае з дэталюў, гэта памылка. Сюжэт павінен быць цэласнаю формаю, лёгка звязанаю з падводам, які мае заахвочваць да прагляду сюжэту. Таму ўся важная інфармацыя павінна ўтрымлівацца ў самім сюжэце, а не звонку яго.

Занадта рана з’яўляецца каментатар. Выбраны намі каментатар мусіць з’явіцца толькі тады, калі ўсе факты будуць ужо дакладна растлумачаныя гледачу. У іншым выпадку ў сюжэце ўзнікне хаос. Трэба памятаць, каб на першым плане заўсёды былі героі падзеі, сведкі здарэння. Датычыць гэта таксама палітычных навінаў.

Асвятленне важнай тэмы зводзіцца да сінхрону або войсу. У паведамленні пра тое, што прэзідэнт запрашае прадстаўнікоў апазіцыі ўзяць удзел у кіраванні дзяржаваю, падаюцца два ягоныя выказванні — і больш нічога. Тэма важная і цікавая, дае таксама выдатную нагоду для аналізу паводзін уладаў Беларусі ў кантактах з Еўропаю, аднак глядач бачыць і чуе толькі прэзідэнта. Абмежаванне выключна рэпрэзентацыйнай пазіцыі аднаго чалавека не дазваляе пабачыць кантэкст з’явы і па сутнасці ёсць капітуляцыйнай перад тэмаю.

Уцёкі ад палітыкі. Сутнасць з’явы ў тым, што падаюцца факты, але няма хоць бы агульнай іх інтэрпрэтацыі; напр., прыводзіцца выказванне кіраўніка дзяржавы або цытата з ягонага інтэрв’ю для прэсы, а няма нават кароткага адказу з боку апазіцыі. У выніку сюжэт нічым не адрозніваецца ад таго, што можна пабачыць на дзяржаўным БТ. Сюжэт на палітычную тэму мусіць утрымліваць тлумачэнні, у што гуляюць улада і апазіцыя, якія іх намеры, стратэгія. Прадстаўнікі партыяў штосьці гавораць, але глядач не можа зарыентавацца, на што апазіцыя разлічвае і якое ў яе бачанне перспектывы. Калі нават апазіцыя не мае канцэпцыі будучыні, пра гэта таксама трэба расказаць. Тэлебачанне — не інфармацыйнае агенцтва, тут мала канстатацыі, а патрабуецца аналіз.

Адсутнасць канкрэтызацыі праблемы. Калі разглядаецца нейкая абстрактная тэма, скажам, інфляцыя, трэба паказаць яе на прыкладах: што даражэе, які канкрэтны тавар наколькі даражэе. Панятак *інфляцыя* няпроста *растлумачыць*, таму яго трэба *паказаць*. Апроч таго, цэны канкрэтных прадуктаў, знаёмыя гледачу, былі б доказам таго, што ў сюжэце гаворыцца праўда, а журналісты каналу — не адарваныя ад жыцця народу.

Зачастае паказванне кіраўнікоў, начальства, амаль заўсёды яны на першым плане. Найперш мы мусім рэпрэзентаваць удзельнікаў падзеі, сведкаў, звычайных людзей. Напр., калі расказваем пра канцэрт, яго арганізатар не

павінен з'яўляцца на пачатку, яшчэ перад гасцёмі імпрэзы. Апавядаючы аб праблемах чыгункі, спачатку трэба ўвесці пасажыра, а не начальніка вакзалу.

Засяроджанне на мінулым. Маюцца на ўвазе сюжэты, у якіх перадгісторыя, кантэкст, агульнае апісанне сапраўды складанай сітуацыі — выходзяць на першы план. А кантэкст трэба ўмела, памалу ўводзіць у тканку сюжэту або падаць яго на самым канцы. Таму, расказваючы пра рэпрэсіі, якім падлёг прадстаўнік апазіцыі, найперш трэба распавесці, паказваць рэакцыю, а каментавачь і дадаваць астатнія дэталі можна толькі напрыканцы — пры ўмове, што застаецца час. Тое, што адбывалася сёння, належыцца даваць абавязкова спачатку.

Падаванне лічбаў без графікі. Трэба пазбягаць такой сітуацыі, асабліва, калі падаем некалькі лічбаў: павышэнне, паніжэнне, адсоткі і г. д. Глядач не ўспрымае лічбаў на слых, ён павінен іх бачыць. Рупіцца пра тое, каб сюжэт успрымаўся глядачом лёгка і адэкватна, — абавязак журналіста.

Адсутнасць дынамічных кадраў. Нярэдка рэпарцёры не прыкладаюць асаблівых намаганняў, каб падабраць адпаведныя здымкі, напр., палітыка, які ідзе, а не сядзіць за сталом. Такія, здавалася б, дробныя дэталі ўсё ж такі ўплываюць на агульную якасць прадукту.

Слабая, недастаткова дынамічная дыктарская праца. Якім чынам глядач будзе ўспрымаць сюжэт, у вялікай ступені залежыць ад голасу ды інтанацыяў асобы, якая начытвае закадравы тэкст. Калі голас няўпэўнены, пасіўны, пазбаўлены дынамікі, так жа будзе гучаць для аўдыторыі матэрыял. Голас — надзвычай важная прылада ў працы тэлежурналіста, над ім трэба працаваць, не спыняючыся на «дастатковых здольнасцях».

Кепская тэхнічная якасць сінхронаў. Найчасцейшыя хібы — гэта кепскі гук і дрэнна падабраны фон, на якім выказваецца герой. Гэта адмоўна адбіваецца на ўсім сюжэце: глядачу падаецца, што журналіст не зацікаўлены ў ясным падаванні інфармацыі.

Фальсіфікацыя рэчаіснасці, хоць і з добрымі намерамі. Напр., калі на нейкую акцыю прыйшло няшмат людзей і гэта бачна на відэа, карэспандэнт увогуле не закранае гэтага моманту. Такую пазіцыю можна зразумець: не хочацца пакрыўдзіць арганізатараў, але ў выніку ўзнікае ўражанне, што канал нягледзячы ні на што спрабуе паказаць акцыю як паспяховую. Здаецца, усё ж можна было б сказаць, напр.: «ініцыятыва толькі набірае сілы», і нікому не было б крыўдна.

Адсутнасць канцэпцыі сюжэту. Гэтую праблему цяжка растлумачыць, але вельмі лёгка заўважыць у эфіры. Блытанне фактаграфіі з каментарамі, адсутнасць ясна вызначанай лініі аповеду і падсумавання сюжэту, няяснае падаванне інфармацыі — з усяго гэтага вынікае, што журналіст не прадумаў сюжэту або нават сам не разабраўся ў сутнасці тэмы, якую яму даручылі асвятляць. А калі тэма незразумелая для журналіста, пагатоў яна застаецца незразумелаю і для глядача.

Раздзел II

РЭПАРТАЖ

ЯРОСЛАЎ КАМЕНЬСКИ

У нармальнай краіне журналіст, які выконвае сваю працу, асабліва калі ён працуе ў экстрэмальных умовах, можа разлічваць на дапамогу ўладаў і звычайных людзей. Пераважна ён не мае перашкодаў з атрыманнем акрэдытацыі, сталай ці часовай, на здымкі фільму або рэпартажу. Зусім інакш выглядае сітуацыя ў Беларусі. Нават калі журналіст атрымаў акрэдытацыю, то мусіць быць гатовы ў любы момант яе страціць, бо ўлады могуць вырашаць, што ягоны журналісцкі матэрыял, напрыклад, «дыскрэдытуе добрае імя прэзідэнта» або «ачарняе беларускую рэчаіснасць».

Мала таго, можа здарыцца і так, што ўся рэдакцыя акрэдытаваных журналістаў пэўнага медыйнага сродку страціць акрэдытацыю, а офіс будзе зачынены. Гэта вельмі цяжкія ўмовы працы. А што рабіць карэспандэнту, у якога няма ніякага дазволу? Ці мае ён шанец зрабіць рэпартаж? Досвед больш як дзесяці створаных у Беларусі рэпартажаў даказвае, што зрабіць гэта можна. Наступны тэкст абапіраецца на практычныя веды, атрыманыя якраз падчас рыхтавання згаданых рэпартажаў.

1. Рэпартаж — форма ці жанр?

Перш як расказаць пра цяжкасці, якія напаткаюць журналіста ў часе самастойнага рыхтавання рэпартажу ў Беларусі, варта ўзгадаць, што ж азначае гэты жанр. Трэба адказаць на пытанне: што такое *сучасны* рэпартаж — у эпоху новых тэхналогіяў запісу і надзвычайнага расшырэння тэхнічных магчымасцяў? Нам найбольш блізкім падаецца «кніжнае» вызначэнне: **рэпартаж — гэта жанр публіцыстычнай творчасці, які паказвае людзей і падзеі, вядомыя аўтару праз беспасярэдняе назіранне.**

Знакаміты польскі рэпарцёр Рышард Капусьціньскі акрэсліваў рэпартаж наступным чынам: *гэта літаратурны жанр, які імкнецца праўдзіва і*

падвязазна пераказаць падзеі, што аўтар бачыў непасрэдна або мае іх дакладнае задакументаванне. Хацелася б звярнуць увагу на тое, што першыя вызначэнні рэпартажу даваліся ў часы, калі журналісты для інфармавання пра падзеі карысталіся толькі напісаным тэкстам і радыёзапісам. Сёння, пры сучаснай медыйнай тэхніцы, рэпартаж — гэта не толькі аўдыё- ці відэазапіс, але і інтэрнэтныя запісы аўтарства людзей, што не займаюцца прафесійна журналістыкаю, а проста дзеля забавы апавядаюць пра падзеі, якія бачылі ці ў якіх бралі ўдзел. Шмат хто з адмыслоўцаў лічыць, што сучасным рэпартажам можна назваць і пост у сеціве.

Каротка акрэсліць тэрмін *рэпартаж* можна так: гэта **справаздача пра факты**. Журналіст становіцца даследнікам справы, своеасаблівым дэтэктывам, які выяўляе сутнасць падзеі ды дзеліцца здабытаю інфармацыяй з шырокім колам чытачоў, слухачоў ці глядачоў. Журналіст карыстаецца дзеля гэтага «адкрытым» жанрам: рэпартаж можна напісаць, запісаць або здымаць ад свайго імя, але можна таксама выкарыстоўваць выключна герояў і іхныя словы. Можна звяртацца да ўспамінаў, фрагментаў размовы, партрэтаў, апісанняў месца, цытатаў з афіцыйных дакументаў, прамоваў, тостаў і г. д. Усё — дзеля пераканаўчай справаздачы пра факты, а таксама як мага лепшага задакументавання аповеду.

Да тэлерэпартажу дадаюцца здымкі, зробленыя ў розных здымачных тэхніках, — пачынаючы ад фотастужкі, хатняй відэатэхнікі і канчаючы кароткімі відэазапісамі, зробленымі з дапамогаю ўсё больш дасканалых мабільных тэлефонаў.

Часта бывае, што матэрыял, якога не стае ў хатнім архіве героя, можна знайсці ў інтэрнэце на «сямейных» сайтах. Выдатны прыклад нестандартнага метаду пошукаў матэрыялу — рэпартаж пад назваю «Паміж цішай і цішай», сабраны з фільмаў, знятых тэлефоннымі апаратамі і побытавымі камерамі жаўнераў у Афганістане, а потым змешчаных у інтэрнэце. Гэты ўзнагароджаны на некалькіх фестывалях дакументальны фільм — жахлівае сведчанне таго, што адбываецца з псіхікаю салдата, які вярнуўся з поля бою і чакае наступнага загаду.

2. Вынаходствы і знаходліваець

Якасная змена рэпартажу датычыць пакуль толькі змены тэхнікі запісу — дзякуючы з'яўленню мініяцюрных камераў. Але нас чакае яшчэ больш значная змена, звязаная з новаю тэхналогіяй перадавання звестак. Можна ўявіць сабе «актыўны рэпартаж» (рэпартаж удзельніка), які запісваецца пры дапамозе відэакамеры ў асадцы або ў гадзінніку. Гэты аспект вельмі важны для працы журналіста ў краіне, улады якой непрыхільна глядзяць на ягоную прафесійную дзейнасць. Гаворка ідзе не пра нейкія шпіёнскія тэхналогіі, бо не гэта ёсць задачай журналіста, а пра тое, каб яшчэ да пачатку працы над матэрыялам вызначыцца, якія тэхнічныя сродкі ўжыць.

Акрамя мініяцюрных камераў, можна выкарыстаць сістэмы маніторынгу. Такі выпадак адбыўся падчас візіту Уладзіміра Пуціна ў Калінінград: на закрытае паседжанне не пусцілі журналістаў, але на наступны дзень запісы з перамоваў паказалі некалькі тэлеканалаў. Вынаходлівыя журналісты адную з камераў сістэмы маніторынгу замянілі прафесійнаю.

Як паказвае беларускі досвед, у такіх цяжкіх умовах стварэння журналісцкіх матэрыялаў карысна ведаць, як можна склеіць аповед з фрагментаў, запісаных рознымі аператарамі. Гэтаю тэхнікаю скарысталіся аўтары рэпартажу «Забароненыя стужкі» падчас выбараў 2006 г. На рэпартаж працавалі тры групы, якія мелі акрэдытацыю, і тры схаваныя камеры. Калі добра прыгледзецца, то можна заўважыць, што кожная група, нават «навіннікі», здымае матэрыял для двух сюжэтаў; адзін для навінаў, другі — для рэпартажу. Зразумела, што для такіх складаных здымак трэба папярэдне падрыхтавацца: падзяліць «ролі» паміж групамі, а таксама падрабязна ўзгадніць, якім чынам здымаць паасобныя часткі. Цікава, што галоўныя для фільму сцэны здымалі дзвюма камерамі, але нават уважлівы назіральнік гэтага не заўважыў бы. Гэтак было, напрыклад, у сцэнах разгону дэманстрацыі, калі камеру ў натоўпе «падстрахоўвала» зверху другая камера, якая здымала агульныя планы. Адмыслова для гэтага рэпартажу прыдумалі спосаб узаемаздымак, які дазволіў плаўна пераходзіць ад аднаго фрагменту да другога. Аднак найбольшаю праблемаю былі не самыя здымкі, а адсутнасць бяспечнай сувязі паміж чальцамі здымачных групаў.

І яшчэ адна практычная парада. Шмат якія афіцыйныя імпрэзы папярэдне рэпетуюцца, а заканчваецца ўсё генеральнаю рэпетыцыяй, дзе ўсе ўдзельнікі апранутыя так, як на ўрачыстасць, а рэпетыцыйная дзея вельмі нагадвае «чыставы» варыянт. Гэта вельмі зручны момант, каб, не прыцягваючы да сябе празмернай увагі, зняць матэрыял, які стане раўнапраўнаю заменаю для кадраў, якіх немагчыма зрабіць без акрэдытацыі. Апроч усяго, такі метада пры рыхтаванні невялікага рэпартажу для інфармацыйнай праграмы дазваляе раней змантаваць значную частку матэрыялу.

Стварэнне кожнага рэпартажу ў Беларусі — гэта ўваход у закрыты свет, таму трэба не толькі загадзя прадумаць розныя варыянты развіцця падзеяў, але і быць гатовым да таго, што шмат якія кадры не будуць мець дубляў.

Нядаўна ў гэтым пераканалася журналісцкая група, якая рыхтавала матэрыял у самым, здавалася б, спакойным месцы Менску — на могілках. Журналісты былі ўпэўненыя, што ніхто не звяртае ўвагі на іх і на тое, чым яны займаюцца. Але яны вельмі памыляліся. Знайшоўся нехта, каму не спадабалася група людзей, якія круціліся ў прыцемках на могілках, і ён патэлефанаваў у міліцыю — здымкі давялося спыніць.

Дасведчаныя рэпарцёры ў такой сітуацыі звяртаюцца да *тактыкі апырэдджвання фактаў*. Найлепш зацікавіць працаўнікоў адміністрацыі аб'екту ў вашым поспеху: за невялікую аплату яны будуць самі сачыць за

тым, каб здымкі прайшлі без ускладненняў. Перад імі паўстае перспектыва заробку, таму наўрад яны пачнуць пытаць вас пра дазволы. Дарэчы, дазволы — гэта сапраўдны кашмар усіх рэпарцёраў. Таму найлепш перад здымкамі аформіць нейкі дакумент малазначнай установы. Напрыклад, журналіст, які здымае ўрадавыя будынкі, можа мець дазвол адміністрацыі заапарку, які месціцца непадалёк.

3. Рэпарцёр — сведка падзеяў ці творца?

Вернемся, аднак, да больш агульнага пытання. Рэпартаж як жанр нарадзіўся ў другой палове XIX ст., што было звязана з дынамічным развіццём прэсы. У той час рэпартаж быў справаздачаю аб падзеях, сведкам якіх выступаў аўтар. І таму, што аўтар апісваў падзеі як сведка, рэпартаж меў пераважна інфармацыйны характар, рэдка рабіўся аўтарскім, крэатыўным. Гэты спецыфічны і складаны публіцыстычна-літаратурны жанр, паказваючы сапраўдныя падзеі ды іх акалічнасці, выклікаў давер найперш таму, што аўтар расказваў пра тое, што бачыў сам, або пра падзеі, якія ведаў ад сведкаў, з дакументаў ці з іншых крыніцаў.

Гэта важная падказка нам ад вялікіх рэпарцёраў, якія даносілі да нас падзеі войнаў, грамадскіх заклотаў, жахлівых катастрофаў мінулага стагоддзя. Іхная праца сведчыць пра тое, што рэпартаж можна падрыхтаваць нават у надзвычай неспрыяльных умовах, — патрэбная толькі ідэя: якім чынам пераканаць аўдыторыю, што аўтар там быў або што ён цытуе словы сапраўднага сведкі падзеяў?

Сёння журналісту з камераю ў руках з аднаго боку прасцей працаваць, а з другога — усё ж такі больш складана. У дзяржавах, дзе рэжым не любіць, калі яго кантралююць, людзі з камераю заўсёды становяцца ўпадабанамі мішэнню.

Калі падчас Першае чэчэнскае вайны (1994–1996) снайперы абміналі прыцэлам аператараў з камерамі, то падчас Другой — атрымлівалі шчодрую плату за тое, што, як самі казалі, «патушылі чырвоную лямпачку». Сімвалічная чырвоная лямпачка — гэта карэспандэнт, што працуе ў краіне, улады якой не трываюць «несваіх» журналістаў. Такі «празмерна цікаўны» карэспандэнт небяспечны, бо ён ведае праўду, а таму робіцца крыніцаю інфармацыі, вартай даверу. Улады гэтага не любяць. Таму, калі не атрымліваецца напужаць ці падкупіць журналіста, яго нярэдка выкідаюць з краіны. Гэта датычыць шмат каго і з польскіх журналістаў, каго не пусцілі ў Беларусь або дэпартавалі з краіны.

Інакш выглядае сітуацыя, калі журналісцкую справу пачынае беларускі карэспандэнт, які працуе для недзяржаўнага тэлебачання. Яго становішча яшчэ горшае, бо ён, нягледзячы на тое, што мае журналісцкае пасведчанне, напрыклад, Беларускай асацыяцыі журналістаў ці невялікага апазіцыйнага часопісу, спакойна працаваць і так не можа. Яму вельмі складана трапіць на месца падзеяў, пра якія ён мусіць расказаць. Лягчэй трапіць на дэманстрацыю,

бо там можна ўдаваць удзельніка калоны, які робіць прыватныя здымкі. Але што рабіць, каб зняць кагосьці ў турме ці падчас вайсковай прысягі, калі героя рэпартажу няпраўна прызвалі ў армію?

Аказваецца, што і гэта можна зрабіць. Разгледзім два такія матэрыялы, зробленыя для «Белсату». У першым выпадку сюжэт зняў працаўнік турмы, у другім — дзяўчына, якая паехала на прысягу да свайго хлопца. Галоўным сведкам у абодвух выпадках была камера, яна зрабіла запісаны матэрыял праўдзівым. Такім чынам, набывае новы сэнс падказка дасведчаных карэспандэнтаў: у некаторых выпадках неістотна, ці журналіст сам здабываў відэаматэрыялы, — больш важна, што ён знайшоў спосаб запісаць падзею на камеру. У такіх выпадках працуе і новы падыход да пытання аўтарства рэпартажу, тым больш што карэспандэнты ў Беларусі звычайна вымушаныя заставацца ананімнымі або нават самі абіраюць ананімную журналістыку.

4. Сацыяльны рэпартаж

Пры класіфікацыі рэпартажаў часам іх падзяляюць паводле тэматыкі на: сацыяльна-побытавыя, падарожныя, ваенныя, судовыя, палітычныя, навукова-папулярныя.

Аднак несумненна, што такія падзел ужо адстае ад рэальнага жыцця. Хутчэй ён адпавядаў часам, калі, напрыклад, сацыяльны рэпартаж быў пераважна аналізам сацыяльных з'яваў, выкліканых палітычнымі падзеямі. Сёння часцей паказваюць паводзіны канкрэтных людзей, якія апынуліся ў цэнтры нейкіх працэсаў, што адбываюцца ў краіне. Рэакцыя гледачоў «Белсату» на інтэрнэт-форумах паказвае, што гэты від рэпартажу ці дакументальнага фільму не проста патрэбны — ён неабходны. У будучыні ён можа стаць візітоўкаю каналу — тым, што будзе адрозніваць «Белсат» ад БТ.

Рэч у тым, што на дзяржаўным тэлебачанні амаль адсутнічаюць рэпартажы, якія праўдзіва паказваюць жыццё людзей у Беларусі. Паводле нашых назіранняў, дзяржаўныя каналы імкнуцца замяніць іх *раследаваннямі*, калі журналіст заступаецца за героя. Нярэдка гэта ўзнагароджаны шматлікімі медалямі ветэран; у гэтага старога і хворага чалавека праблема, бо, прыкладам, адміністрацыя ЖЭСу адмаўляецца парамантаваць дах у ягоным доме. Заступніцтва за гэтага чалавека становіцца сюжэтам матэрыялу, які ў прынцыпе ёсць не рэпартажам, а *рэпартажападобным вырабам*.

Зрэдку ўлады Беларусі дазваляюць паказаць рэпартаж, які паказвае адмоўную з'яву. Але гэта магчыма толькі тады, калі з'ява гэтая робіцца фонам для паказвання станоўчай рэакцыі ўладаў. Так здарылася, сярод іншага, з тэмай павышэння паказнікаў захворвання на рак шчытападобнай залозы сярод дзяцей у вёсках Гомельшчыны. Хворым адводзіцца 3 хвіліны сюжэту, а 20 хвілінаў — аповеду, якім чынам рэалізоўваецца ўказ прэзідэнта, што загадаў адмысловай групе медыкаў абследаваць усіх дзяцей у гэтым рэгіёне. Можна

было б сказаць, што добра і 3 хвіліны. Аднак жа значная частка беларусаў чарговы раз пачула, што радыяцыя не ёсць настолькі шкоднаю, як здаецца некаторым навукоўцам на Захадзе, і што не ведаюць яны спецыфікі народу, які гэта не толькі перажыве, але яшчэ і паверне на сваю карысьць. Замест таго, каб аспрэчваць гэтую фальшывую карціну свету, лепш зрабіць добры матэрыял. Рэпартаж, які мы падрыхтавалі для «Белсату» на гэтую ж тэму, паказвае не толькі прычыны захворвання дзяцей, але таксама шматгадовую нядбайнасць уладаў, поўную абьякавасць чыноўнікаў. Гэты матэрыял сігналізуе, што ў Беларусі ёсць група сумленных навукоўцаў, якія ўважліва назіраюць за працэсамі і гатовыя ў любы момант падзяліцца сваімі ведамі.

На Беларускім тэлебачанні стабільна прысутнічае асаблівы кшталт рэпартажу, які ўмоўна можна назваць *следча-асуджальны*. Гэта, напрыклад, сюжэты пра заходніх дыпламатаў-геяў, што разбэшчваюць бедных беларускіх хлапцоў, або пра наркаманаў, што зімою паставілі намёты на Кастрычніцкай плошчы (маюцца на ўвазе падзеі сакавіка 2006 г.). Я называю гэтыя рэпартажы *асуджальнымі*, бо перад тым, як глядач убачыць і пачуе справаздачу рэпарцёра, на пачатку матэрыялу адбываецца суд над удзельнікамі падзеяў, а ўсё наступнае — толькі расказ пра злачынства, які мае служыць доказам таго, што прысуд быў справядлівы.

Такія матэрыялы, створаныя без увагі на праўду, аб'ектыўным рэпарцёрам, якія працуюць у Беларусі, ураўнаважыць сапраўды цяжка. Адзінае, што можна зрабіць, — раскрыць гэтыя ж тэмы праўдзіва і сумленна. Глядач атрымае такім чынам магчымасць выбару, а ўбачанае падарве ў значнай часткі аўдыторыі давер да «адзіна праўдзівых журналістаў» БТ.

Асобную групу складаюць рэпартажы ў форме справаздачы пра шматлікія візіты і масавыя імпрэзы з удзелам прэзідэнта Беларусі, але гэткага кшталту творчасці ўрадавых карэспандэнтаў каментавачь не выпадае.

Складаецца ўражанне, што, акрамя «Белсату», больш ніхто з беларускіх кінатворцаў не цікавіцца грамадскаю і сацыяльнаю тэматыкаю. Цікавяцца. Але што з таго, што створаныя ў Беларусі фільмы і рэпартажы Юрыя Хашчавацкага, Віктара Асюка ці Галіны Адамовіч атрымліваюць узнагароды на еўрапейскіх і сусветных фестывалях, калі беларускі глядач не мае магчымасці іх убачыць?

Спадзяемся, што «Белсату» ўдасца хаця б крыху памяняць гэтую сітуацыю. Паводле ацэнак на інтэрнэт-форумах, класічныя дакументальныя фільмы — такія, як «Звычайны прэзідэнт», — не толькі збіраюць дагэтуль зычлівыя каментары, але і выклікаюць у гледача зацікаўленасць працягам падобных тэмаў. Гэта паказальна, бо грамадскія працэсы ў Беларусі вельмі моцна адрозніваюцца ад таго, што адбываецца ў іншых еўрапейскіх краінах, і грэх беларускім рэпарцёрам гэтага не заўважыць і не адзначыць. Такія працэсы, як адыход пакалення ветэранаў Другое сусветнае вайны, паступовае выміранне ліквідатараў-чарнобыльцаў, знікненне вёсак, трагічныя наступствы алкагалізму і наркаманіі — усё гэта трэба рэгістраваць і захоўваць у архіве.

Пасля рэжыму Лукашэнкі павінна застацца не толькі памяць пра чалавечую крыўду, але і грунтоўная відэадакументацыя гэтых часоў.

Адметна, што не толькі дасведчаныя прафесіяналы, але і маладыя людзі, што толькі пачынаюць журналісцкую кар’еру, хочуць рабіць рэпартажы пра самыя балючыя сацыяльныя праблемы.

5. Тэматычны рэпартаж і тэма рэпартажу

Няважна, ці рэпартаж мае працягласць 5, 7 ці 25 хвілінаў. Заўсёды найбольш істотныя дзве рэчы: (1) тэма і (2) ідэя, як гэтую тэму рэалізаваць.

Выбіраючы тэму, трэба ўлічыць два моманты. Па-першае, ці мы хочам паказаць нешта дагэтуль невядомае і запрасіць гледача ў кола асобаў і справаў, куды звычайных людзей не дапускаюць? Па-другое, ці мы плануем цікава і па-новаму распавесці гісторыю падзеяў, сведкам якіх мог быць кожны, але нікому не прыйшло ў галаву, што гэта добрая тэма для рэпартажу?

Калі мы паказваем нешта дагэтуль невядомае, то нам прасцей, бо глядач бачыць тое, што мы абіраем яму для паказу. Тым болей мы маем на ўвазе, што ведаем аб прадмеце рэпартажу больш за гледача. Напрыклад, малады рэпарцёр з камераю паглыбляецца ў свет в’етнамскіх гандляроў, якія звычайна не згаджаюцца на візіты чужынцаў. Рэпарцёру пашанцавала зняць месцы, якіх ніхто да яго не здымаў: гледачы ўбачылі сталоўку для в’етнамскіх гандляроў, іхныя цырульні, склады і салон масажу.

Гэты тып рэпартажу асабліва прыцягвае рэпарцёраў, якія толькі прыходзяць у прафесію і якім здаецца, што галоўнае — гэта зняць тое, дзе яшчэ ніхто раней з камераю не бываў, або зрабіць інтэрв’ю з чалавекам, які дагэтуль з журналістамі не сустракаўся. Яны забываюць, што заўсёдная мэта журналіста — арыгінальна расказаць цікавую гісторыю. У працы над такога тыпу рэпартажамі назіраецца і іншая памылка журналіста — калі ён перастае думаць. Аўтару падаецца, што цікавай тэме не патрэбны аповед, што ўнікальныя кадры скажуць самі за сябе. Тым часам наадварот: калі матэрыял цікавы, то і працы над канцэпцыяй яго падавання мусіць быць удвая больш.

Тэмаю рэпартажу можа стаць усё, што прыцягвае нашу ўвагу, і няважна, герой гэта ці самая праблема. Суправаджальны тэкст дазваляе лёгка прывязаць рэпартаж да актуальных падзеяў — дастаткова ўжыць у аўтарскім каментары цяперашні час, і гэта дасць адчуванне цяперашняга часу і выкліча ў гледача ўражанне сваёй уяўнай прысутнасці пры падзеі. Нашмат складаней дасягнуць такога эфекту ў тэлевізійным рэпартажы, але гэта таксама магчыма — калі мы зменім час расповеду.

Час, калі адбывалася падзея, замяняем часам стварэння рэпартажу, а кожнае апісанне рэальных фактаў уводзім у якасці цытаты. Дарэчы, у такім

выпадку можна ўзбагаціць і зрабіць больш цікавым аповед, выкарыстоўваючы надпісы і камп'ютарную графіку.

Пра што б вы ні рабілі рэпартаж, яго стварэнне можа доўжыцца некалькі месяцаў. Сціплыя журналісты, як, прыкладам, аўтары бліскачага рэпартажу «Старыя кросны», распытаюць не толькі аб прызначэнні старых прыладаў, але таксама пра балючыя справы будзённага жыцця. І яны маюць нашмат больш шанцаў скончыць гэты рэпартаж, чымся карэспандэнт, які робіць тое ж самае, але ў Горадні ці Менску. Важна, каб самі аўтары адчулі патрэбу працаваць з сацыяльнымі ды побытавымі тэмамі, бо такі матэрыял, зразумела, больш цікавіць гледача, чымся чарговы рэпартаж пра культурнае жыццё Менску. Больш за тое, згаданыя раней навукоўцы, што даследуюць наступствы катастрофы на ЧАЭС, таксама як і іншыя людзі з навуковых колаў, гатовыя дапамагчы рыхтаваць рэпартажы пра закулісны, цэневы бок чарнобыльскае тэматыкі.

Першымі ў Беларусі, хто заўважыў, што ў тэлевізійным рэпартажы можна нарэшце сказаць праўду, былі людзі, якія бароняць правы жывёлы. Дзякуючы ім удалося стварыць ашаламляльны фільм пра эксперыменты на жывёле ў Беларусі, якія адбываюцца ў абыход усіх міжнародных нормаў. Абаронцы жывёлы не толькі выступілі ў фільме, але таксама дазволілі скарыстаць унікальныя матэрыялы са сваіх архіваў. Наступным асяроддзем, якое пасля выхаду рэпартажу прапанавала сваю дапамогу, былі актывісты экалагічнага руху. Яны гатовыя распавесці і паказаць, чым дыхае жыхар беларускае сталіцы. Ёсць і іншыя прыклады.

З гэтага выснова наступная: асвятляючы «праблемныя тэмы» ў Беларусі, журналіст можа разлічваць на дапамогу асяроддзя, якое не дапускаюць у дзяржаўныя медыі. Гэтак здарылася таксама пасля старту на «Белсаце» праграмы аб грамадзянскіх правах «Маю права».

Бывае і так, што да журналіста прыходзяць людзі, гатовыя перадаць звесткі і дакументы, часам здымкі або запісы на *VHS* ці *DVD*. Яны хочуць дапамагчы рыхтаваць матэрыялы на пэўныя тэмы, падказаць, дзе схаваная праўда. Нам іхняя тэма можа быць нецікавая, або мы ведаем, што яна надта нязначная, і не ведаем, як ветліва адмовіць.

Дарэчы, адмова — вялікая памылка, бо ўжо сам факт, што людзі шукаюць журналіста, рызыкуюць, мае прымусіць нас падумаць. Найперш трэба іх выслухаць, і нельга ігнараваць дапамогу гэтых людзей, бо часта бывае так, што прапанова «малой тэмы», з якой можна зрабіць невялікі рэпартаж — гэта шанец для рэпарцёра. Калі ён здасць экзамен, атрымае большую тэму.

Надзвычай істотна ведаць: тое, што мы паказваем, — ці гэта не пераказ гэтак званай «простай гісторыі», якую журналісты так часта недаацэньваюць. Яны кажуць: усё ўжо было. Але гэта вялікая памылка! Паважаючы журналістыку, якая адкрывае перад гледачом новыя абшары жыцця і свету, можна смела сцвердзіць, што найлепшыя тэлевізійныя рэпартажы рабіліся на тэмы, якія, як кажуць, «валяліся пад нагамі».

Вядомая польская журналістка Эльжбета Яваровіч зрабіла знакаміты, засыпаны пазней узнагародамі рэпартаж пра жанчыну, якая ўсё сваё жыццё падымала шлагбаум на чыгуначным пераездзе. Адметна, што камера ні на момант не пакінула чыгуначнай будкі, плошча якой была не больш за 5 м², але, нягледзячы на гэта, рэпартаж меў выдатны тэмп і жывую сюжэтнасць. Сотні тысячаў людзей прайшлі міма гэтай жанчыны цераз чыгунку, але толькі адзін чалавек убачыў у гэтым тэму.

З трапным выбарам тэмы звязанае яшчэ адно пытанне: асабістая эмацыйная прывязанасць рэпарцёра. Я маю на ўвазе інтуіцыйнае адчуванне героя і аўтэнтычнасць ягонай гісторыі. Часта людзі распавядаюць пра нейкую падзею са словаў сведкаў так, нібы самі яе бачылі, і праўда выходзіць на яву толькі тады, калі рэпартаж ужо зроблены.

Прывабнасць тэмы «падманула» чуйнасць не аднаго дасведчанага рэпарцёра, і хаця інтуіцыя падказвала ім, што «штосьці не так», яны — насуперак адчуванням — працягвалі працаваць над тэмай, якая вяла ў нікуды.

Што б вы ні абралі за тэму сюжэту, ёсць элемент, без якога немагчымы добры рэпартаж, — гэта асоба аўтара і ягонае бачанне свету. Рэпарцёр, нягледзячы на тое, карыстаецца ён асадкаю, мікрафонам ці камерай, акрамя таго, што хоча падзяліцца з аўдыторыяй сваім светапоглядам, мусіць умець таксама аналізаваць з’явы, за якімі ён назірае. Такі журналіст не проста хоча быць там, дзе быць варта, але таксама стараецца зразумець тое, што адбываецца, і цікава пра гэта расказаць. І пры гэтым ён не баіцца ацэнкі гледачоў, якая можа аказацца дыяметральна супрацьлеглаю ў параўнанні з ягонаю.

Жаданне спадабацца гледачу або чытачу губіла нават знакамітых рэпарцёраў. На хвалі сваіх поспехаў яны бралі тэму-«самаграйку», якая, на іхную думку, проста *мусіла* спадабацца гледачу, і — называлі поўную паразу... Тэма, якая мела быць хітом, аказвалася нічым. Ці наадварот: тэма, на першы погляд малацікавая, але паказаная арыгінальна і дасціпна, выклікала захапленне і надоўга заставалася ў памяці публікі.

6. Гістарычны рэпартаж

Асобную групу складаюць рэпартажы, якія мы звычайна называем *гістарычнымі*. Гэтая група праграмаў (іх ствараюць незалежныя аўтары ў Беларусі) падзяляецца на дзве катэгорыі:

А. Рэпартажы, якія закранаюць гісторыю Вялікага княства Літоўскага ды Рэчы Паспалітай. Лёс гэтых дзяржаваў часцей грае ролю фону для развагаў пра месца беларусаў у гісторыі ды пра карані беларускай дзяржаўнасці. Часта такія рэпартажы прымяркоўваюцца да гадавінаў гістарычных падзеяў. Напрыклад, чарговыя ўгодкі бітвы пад Воршаю даюць нагоду для лавіны прапановаў зрабіць рэпартаж на гэтую тэму.

В. Рэпартажи, у аснову якіх кладуцца адносна новыя падзеі, часам нават такія, што здарыліся некалькі гадоў таму. Шмат хто з рэпарцёраў, напрыклад, факт прыходу да ўлады Аляксандра Лукашэнкі лічыць гістарычнаю падзеяй, якая можа стацца паўнаважнымі грунтам для рэпартажу.

На нашу думку, для гістарычнага рэпартажу не самае важнае, *якога перыяду ён датычыць*; нашмат важней зразумець гісторыю, якую мы хочам распавесці. Каб падрыхтаваць такі матэрыял, неабходна не толькі дасканала ведаць адпаведныя гістарычныя падзеі, але і тое, на якую глебу ўпадзе кінутае зерне. Падам два прыклады.

Першы з іх — фільм «Акупацыя. Містэрый». У ім аўтары выкарысталі *метад мазайчнага апавяду* — паказалі вайну як збег акалічнасцяў, любая з якіх можа стаць смяротнаю для героя. Вайна тут падаецца кадрамі «стараго кіно» і не выклікае эмоцыяў уласна гістарычных.

Другі прыклад — гэта зняты нядаўна фільм пра гісторыю беларускай антысавецкай партызанкі, якая існавала ў Беларусі пасля 1945 г. Гэты фільм, хаця зроблены вынаходліва і вельмі старанна, на жаль, трапіў на глебу, якая не прыме *так* пасеянага зерня. Не забяспечаны меркаваннямі аўтарытэтных экспертаў і навукоўцаў, фільм паказвае гісторыю людзей, якія ў калабарацыі з немцамі бачылі сродак барацьбы за незалежнасць Беларусі. Але пасля дзесяцігоддзяў прапаганды, што малявала вобраз Беларусі як «партызанскай рэспублікі», а беларусаў як «адданных змагароў з нямецка-фашысцкімі захопнікамі» ды ганьбавала тых, хто пайшоў на супраць з акупантамі, — на такім фоне гэты фільм не мае шанцаў на разуменне шырокай аўдыторыі. Спачатку трэба зладзіць шырокую дыскусію, каб патлумачыць кантэкст рэпартажу і тое, якую бачыцца гісторыя Другое сусветнае вайны аўтарам фільму.

Нам трэба ўсведамляць, што рэпартажи, якія ствараюцца ў Беларусі, не мусяць *адразу* перапісаць падручнікаў. Яны мусяць крок за крокам адкрываць не «правільную», а *праўдзівую* гісторыю. Радуе той факт, што фільмы на гістарычныя тэмы, якія апошнім часам ствараюцца ў Беларусі (пра Хатынь, Курапаты, а таксама цыкл, прысвечаны гісторыі Беларускае Народнае Рэспублікі), адлюстроўваюць ужо новае бачанне знакавых падзеяў у гісторыі краіны.

Аўтары, якія хочуць рабіць рэпартажи на гістарычныя тэмы, мусяць улічваць факт, што нават агульнадаступныя дзяржаўныя архівы для іх будуць зачыненыя. Ім будзе прасцей здабыць архіўныя запісы ў падмаскоўным Краснагорску ці ў варшаўскай Студыі дакументальнага кіно, чымся на БТ. А гэта цягне за сабою вялікія выдаткі, якія часта перавышаюць бюджэтныя магчымасці асобных фільмаў. Аднак сітуацыя не настолькі безнадзейная, як здаецца. Практыка падказвае, што багатыя архівы ёсць у беларускіх незалежных мастакоў і гісторыкаў. Можна такім чынам узбагаціць рэпартаж найбольш пераканаўчымі элементамі — архіўнымі кадрам і дакументамі.

Асобную групу складаюць дакументальныя сюжэты на адносна свежыя тэмы, як, прыкладам, Чарнобыль ці дзейнасць беларускай апазіцыі ў 1990-я гг. Таксама ўвесь час з'яўляюцца новыя матэрыялы, якія захаваліся ў былых працаўнікоў дзяржаўнай тэлевізіі. Гэта дазваляе спадзявацца, што найлепшыя гістарычныя сюжэты пра найноўшую гісторыю Беларусі яшчэ ў нас наперадзе.

7. Роля вобразу ў тэлерэпартажы

Каб дакладней акрэсліць тып рэпартажу, трэба звярнуць увагу на форму прэзентацыі ды звязаныя з гэтым сродкі экспрэсіі. Ад формы залежыць род рэпартажу — ці гэта *літаратурны рэпартаж*, *радыёрэпартаж*, *тэле-* ці *кінарэпартаж*. Кожны з іх па-рознаму ўспрымаецца аўдыторыяй. Зразумела, нас цікавіць тэлевізійная форма, якая хоць «трымаецца» на выяве, але мае таксама і ўсе іншыя агульныя рысы жанру.

Тэлевізійны рэпартаж змяняецца не толькі разам з тэхнічным прагрэсам — у гэтым, думаю, нікога не трэба пераконваць. Ён змяняецца таксама разам з эвалюцыяй глядацкай аўдыторыі. Яшчэ некалькі гадоў таму ніхто не мог уявіць сабе рэпартаж без каментара. А цяпер шмат хто з журналістаў лічыць, што той жа каментар ёсць доказам слабасці рэпарцёра, які не ўмее стварыць «чыстага» відэаапаведу.

Змены ва ўспрыманні глядачоў адбыліся з-за наймаладзейшай групы публікі, выхаванай на мультфільмах і коміксах. Яны прызвычаеныя да хуткага тэмпу апавядання, таму сучасны рэпартаж — гэта найперш відэасправаздача з месца падзеяў, у якой найважнейшыя элементы інфармацыі падаюцца візуальна. Гэта датычыць паказу ўсяго — ад вайсковага парадку да біцця вепрука.

Зразумела, усе фрагменты запісу, у якіх героі выступаюць перад камерай, няўхільна вядуць рэпартаж у бок публіцыстыкі, аднак для рэпарцёраў у Беларусі зварот да каментара бывае неабходным. Ці гэта значыць, што з гэтай прычыны не будуць стварацца паўнаватасныя сюжэты? Не, не значыць, аднак пры ўмове, што глядач будзе ведаць, *чаму* рэпарцёр раскрывае тэму менавіта такім чынам. Трэба давесці, што з аб'ектыўных прычынаў ён пэўных кадраў зняць не мог. Рэпарцёр мусіць даказаць глядачу, што яму не дазволілі быць на месцы падзеяў ці пазбавілі магчымасці паказаць арыгінальныя дакументы.

Прыклад 1. Парламент Беларусі прымае важнае для грамадства рашэнне. На экране — зняты некалькімі планамі будынак парламента, чуваць шум залы паседжанняў. Каментатар гаворыць, што глядачы толькі пачуюць, што адбываецца ў парламенце, бо ўнесці ў залу камеру не ўдалося. У такім выпадку можна выкарыстаць камп'ютарную анімацыю або апрацаваныя на камп'ютары фотаздымкі дэпутатаў, якія знаходзяцца ў зале паседжанняў.

Прыклад 2. Камера паказвае агульны план турмы. Адчыняецца брама, і на вуліцу выходзіць нейкая жанчына. Каментатар гаворыць, што за гэтым мурам, у чатырохасабовай камеры, утрымліваецца лідар арганізацыі Х. На сённяшні

дзень прыпадае візіт ягонай жонкі, і яна пагадзілася задаць яму пытанне ад нашага імя пра... Далей каментатар тлумачыць, што дзеля бяспекі мы здымаем жонку палітыка здалёк. Пасля разрыву (склеявання) ідзе «сотка» з выказваннем, у якім жонка палітыка перадае адказ на нашае пытанне.

Такія прыёмы, калі яны ўжывацца паслядоўна, не толькі аздобяць рэпартаж, але і нададуць яму праўдзівасці. Рэпарцёр становіцца «нашым» пасланцом: мы даручаем яму высветліць, у чым рэч.

Такім чынам аўтар рэпартажу вяртаецца да сваёй гістарычнай ролі, калі ён перадаваў карціну падзеяў і прапаноўваў сваю суб'ектыўную ацэнку гэтых падзеяў на абмеркаванне гледачам. Ён перастае хавацца і замоўчваць свае погляды, падаючы ўсё ў прыгладжанай, «змантаванай» версіі. Калі мы паслядоўна будзем рабіць такія рэпартажы, то глядач іх ацэніць і палюбіць. Нешта падобнае адбылося з групаю знакамітых расейскіх рэпарцёраў НТВ у часы росквіту гэтага тэлеканалу — у другой палове 1990-х. І самае цікавае, што гледачы настолькі прызвычаліся да стылю розных журналістаў, што хутчэй распазнавалі аўтарства матэрыялаў, чымся прозвішчы саміх аўтараў.

8. Праўда ў рэпартажы

Што да спосабу паказвання падзеяў, то рэпартаж павінен адзначацца аб'ектывізмам, сумленнасцю і быць верным суб'екту аповеду. Але з другога боку, рэпартаж — сам па сабе жанр суб'ектыўны, бо ён утрымлівае ацэнку, меркаванне аўтара наконт пэўнай тэмы (а часам намінку на меркаванне аўтара). І гэта яшчэ адзін складнік дэфініцыі рэпартажу, звязаны са спецыфікаю працы ў Беларусі.

Ад аўтараў рэпартажаў патрабуецца ўдвая больш журналісцкай сумленнасці. Журналіст, адзін раз злоўлены на хлусні, падтасоўванні фактаў ці інсцэнізацыі, назаўсёды траціць давер у гледачоў. У выпадку тэлеканалу, які імкнецца праўду і журналісцкую сумленнасць зрабіць сваім фірмовым знакам, гэтыя фактары лічацца найважнейшымі. І гэта патрабуе ад рэпарцёра асаблівай руплівасці ў заваяванні даверу аўдыторыі да пададзеных фактаў. Журналісты не павінны забывацца, што яны самі могуць стаць аб'ектамі атакі дзяржаўнай тэлевізіі, што любыя іхныя памылкі другі бок бязлітасна выкарыстае.

Дык можа лепш рабіць бяспечныя рэпартажы, якія не выклікаюць палемікі ды змяшчаюць мінімум меркаванняў аўтара на пэўную тэму? Не! У такіх умовах рэпарцёр мусіць прыдумаць спосаб, чым падмацаваць свой тэзіс, зрабіць сваю пазіцыю яшчэ больш пераканаўчай.

Прыкладам можа быць шэраг фільмаў пра Чарнобыль, у якіх аўтар скарыстаў свае хатнія архівы. Нават калі нельга назваць прозвішча аўтара матэрыялу, то глядач паверыць, што ён гадамі рызыкаваў як найменш сваім здароўем, каб зрабіць гэтыя здымкі, і таму без засцярогаў паверыць аўтарскай інтэрпрэтацыі праблемы. Сваю пазіцыю аўтар можа падмацаваць кадрамі

з замежных архіваў ці выказваннямі замежных аўтарытэтаў, якія не дадуць каментару для БТ.

Маладым журналістам на пачатку рэпарцёрскага шляху трэба знайсці не толькі свой уласны стыль аповеду, але таксама выбраць прыём аргументацыі, які адназначна пераканае гледача. Нельга таксама забываць, што выпрацаваны гадамі давер можна страціць пасля аднаго несумленнага матэрыялу. Таму рэкамендуецца цвёрда трымацца прынцыпу, што мы як журналісты паказваем толькі тыя матэрыялы, згоднасць з праўдаю якіх не падлягае сумневу. Усё астатняе, у тым ліку выказванні, правяраем у некалькіх крыніцах. Лепш пазбавіць рэпартаж цікавай, але непацверджанай інфармацыі, чымся падаваць непраўдзівыя выказванні ці сумнеўныя дакументы.

І тут мы набліжаемся да чарговай праблемы. Значная частка рэпартажаў паказвае падзеі або расказвае пра з'явы, у якіх няма выразна пабудаванай драматургіі. І тут вельмі істотна робіцца роля рэпарцёра, які мусіць знайсці або стварыць драматургію падзеяў. Бо інакш у яго атрымаецца больш ці менш удалая публіцыстычная праграма, але ніколі не атрымаецца рэпартаж. Як гэтага дасягнуць? Шляхоў некалькі, а самы прасты — гэта імкненне стварыць канфлікт паміж двума бакамі. Рэпартажы, якія апошнім часам робяцца ў Беларусі, яднае тое, што, нават калі яны паказваюць падзеі колькігадовай даўніны, то падаюць «новую праўду» — адкрываюць тое, што было насамрэч, адказваюць на пытанне: што ж здарылася тады ў сапраўднасці? І гэта само па сабе ўжо спараджае інтрыгу. Дзеянне ствараецца самімі спробамі высвятлення праўды, што выдатна замяняе сабою падзеі часу цяперашняга, калі здымаецца сюжэт. Такая форма апавядання можа стаць яшчэ адным фірмовым прыёмам «Белсату».

9. Графіка і адмысловыя эфекты ў рэпартажы

Найцяжэй адказаць на пытанне: з якіх элементаў складаецца добры рэпартаж? Кожны рэпартаж, акрамя матэрыялу, знятага аўтарам, можа змяшчаць цытаты, выказванні сведкаў, архіўныя матэрыялы, сямейныя дакументы. Важна, каб тое, што выкарыстоўваецца ў рэпартажы, было для яго канструкцыі неабходным і не стала адным толькі ўпрыгожаннем.

Спакуса ўзбагаціць даволі простую гісторыю камп'ютарнаю графікаю ці адмысловымі эфектамі часта аказваецца для твору згубнаю. А часам — наадварот, бо некаторыя рэпартажы цяжка сабе ўявіць без дадатковых эфектаў. Напрыклад — узнагароджаны на шмат якіх фестывалях рэпартаж з Віцебску, у якім аўтар выкарыстаў карціны Марка Шагала і архіўныя здымкі, папярэдне апрацаваўшы іх на камп'ютары. У выніку з'явілася новая якасць візуальнага аповеду.

Камп'ютарная графіка і адмысловыя эфекты могуць вельмі дапамагчы аўтарам, якія працуюць у Беларусі. Хаця б у тым, каб паказаць месцы, недаступныя для здымання. І тут эфекты могуць не толькі зрабіць матэрыял цікавейшым, але і дадаць інтрыгі. Простыя эфекты дапамогуць знізеляваць індывідуальныя рысы людзей, прысутнасць якіх у рэпартажы неабходная; аднак трэба схаваць іхныя рэальныя абліччы, галасы — інакш яны рызыкуюць стацца аб'ектамі пераследу з боку ўладаў. Пацвярджае гэта наступны прыклад. Пасля дэманстрацыі «Забароненых стужак» амаль усіх удзельнікаў фільму звольнілі з працы або выключылі з навучальных устаноў. Некаторыя засталіся без жылля, бо гаспадароў кватэраў, якія яны здымалі, запрасілі ў КДБ і загадалі неадкладна разарваць дамовы найму. Таму бяспека — самае важнае, і журналістам ніколі нельга пра гэта забывацца.

Змяніць голас ці схаваць твар героя матэрыялу зусім не складана, бо нават пры простым мантажы ёсць магчымасць скарыстаць з мастацкіх эфектаў (софт, негатыв, контра), што адначасова дазваляе завуаляваць характэрныя рысы чалавека. Так што маскаванне героя магчымае не толькі шляхам «эфекту асуджанага» — з чорнаю павязкаю на вачох.

Таксама і аператар яшчэ перад пачаткам здымак мусіць памятаць, што існуе некалькі спосабаў схаваць рысы героя фільму, у тым ліку — эфекты, якія можна выкарыстаць падчас мантажу. Дастаткова, напрыклад, здымаць чалавека насупраць вакна, пры моцным кантрасце і святле насустрач, або выкарыстаць шыбу ў дзверках серванта. Гладкая паверхня шкла, пакрытая лакам для валасоў, у якой адбіваецца твар героя, настолькі дэфармуе рысы твару, што чалавека немагчыма пазнаць. Рэкамендуецца таксама не здымаць характэрных рэчаў героя, да прыкладу, гадзінніка ці арыгінальнай кашулі з рэдкім запамінальным узорам, бо па іх лягчэй зыдэнтыфікаваць чалавека. Адносна нядаўна ў Польшчы здарыўся такі інцыдэнт: «невядомыя» збілі доктара, героя рэпартажу пра гандаль чалавечымі органамі; паліцыя вызначыла, што бандыты пазналі яго па скураной куртцы і па нетыповым, рэдкай маркі гадзінніку.

Для сюжэтаў пра адносна нядаўняе мінулае пасуе эфект «старой стужкі». Гэтак, у рэпартажы «Жывое і мёртвае», дзе сучасныя здымкі з эксперыменту на жывёле ўдалося ўмела «падстарыць», каб яны нагадвалі арыгінальныя здымкі дваццацігадовай даўніны. І хаця рэпарцёр грунтуе аповед пераважна на арыгінальным матэрыяле і пазбягае фікцыі, калі мы ўважліва прыгледзімся, заўважым, што сюжэт падрыхтаваны як эпічны расповед, напоўнены яскравым дзеяннем.

10. Ад задумы да тэлеэкрану

Як вядома, стварэнне стандартнага тэлерэпартажу падзяляецца на наступныя этапы:

- **факталагічны** — падбор матэрыялаў, якія дазваляць напісаць сцэнар;
- **сцэнарны** — пішацца сцэнар і вызначаюцца неабходныя ўмовы вытворчасці;
- **рэдакцыйны** — перамовы наконт зместу і фінансавых пытанняў з рэдакцыяй, зацікаўленай у стварэнні гэтага рэпартажу;
- **вытворчы** — працэс здымання, мантаж і агучванне рэпартажу;
- **разліковы** — рэдакцыя прымае рэпартаж, ацэньвае яго змест; адбываецца фінансавая справаздача і разлік з прадзюсарам.

Апісаня вышэй факталагічны і сцэнарны этапы адпавядаюць схеме вытворчасці, прынятай менавіта на «Белсаце». Гэтага вымагае «Шарп» — электронная сістэма кантролю за ходою вытворчасці ды трансляцыі. Трэба ўлічыць, што, калі рэпартаж робіцца ў Беларусі, то гэта дадае спецыфічныя элементы, не ўласцівыя для практыкі рыхтавання рэпартажаў у іншых краінах Еўропы і свету, і моманты стварэння такога рэпартажу могуць не супадаць з разгледжанымі вышэй этапамі.

Этап А. Прапанова (заяўленне) рэпартажу

Пачатак стварэння кожнага рэпартажу — гэта выбар тэмы і прыёмаў яе рэалізацыі. Найлепш на гэтым этапе паінфармаваць рэдакцыю пра новую тэму яшчэ перад пачаткам збору дакументаў. І толькі калі рэдактар зацікавіцца тэмай і прыме станоўчае рашэнне, можна пачынаць збіраць факты. Калі ж аўтар загадзя падрыхтаваў цэлы пакет звестак і дакументаў, то мусіць усведамляць, што ён рызыкуе перажыць расчараванне, калі тэма не выкліча ў рэдакцыі належнага водгуку.

Спыняцца на пэўнай тэме трэба толькі тады, калі вы на сто адсоткаў ведаеце, дзеля чаго хочаце ўключыць камеру. А калі ўжо выбар зроблены, трэба вызначыцца, якім чынам будзе стварацца рэпартаж і якой ён будзе працягласцю.

Працягласць рэпартажу — гэта чарговая пастка, якая чакае новаспечаных рэпарцёраў. Ім здаецца, што тэму немагчыма раскрыць менш як за паўгадзіны, а насамрэч гісторыі хапае максімум на 15 хвілінаў. Дасведчаны журналіст ведае, што зрабіць карацейшы матэрыял часта нашмат складаней, чымся паўгадзінны ці нават даўжэйшы. Але рашэнне, якую працягласцю будзе рэпартаж, уплывае і на выніковы матэрыял, перадвызначаючы, напрыклад, рытм аповеду і колькасць сюжэтных лініяў.

Таксама і рэжысура рэпартажу або метады яго стварэння — гэта адзін з асноўных элементаў, якія ўплываюць на канчатковы эфект і глядацкую рэакцыю. Абіраючы метады стварэння рэпартажу, мы абіраем перспектыву для гледача: дзе ён апынецца? Хто раскажа яму гэтую гісторыю? Аўтар, герой ці сведка, а мо яны ўсе па чарзе? Метады рэалізацыі ў значнай ступені акрэслівае, на чым будзе базавацца рэпартаж. Ці гэта будзе апавяданне героя,

які апіша сваё жыццё, ці, напрыклад, у аснову лягуць лісты з турмы, а даты іх высылання складуць храналагічны «шкілет». На гэтым этапе аўтар выбірае таксама, якога кшталту выявы будуць пераважаць у рэпартажы — агульныя здымкі ці сінхроны.

Вызначаючы гэта, важна мець добра падрыхтаваны факталагічны падмурак, які не толькі дазволіць аўтару напісаць дэталёвы і прадуманы сцэнар, але таксама (калі ўзнікне такая неабходнасць) дапаможа пераканаць замоўцу, што аўтар мае матэрыялы (архіўныя дакументы, здымкі), якія гарантуюць стварэнне рэпартажу на максімальна высокім роўні.

У выпадку вялікабюджэтнай вытворчасці часам узнікае неабходнасць запісаць *трэйлер* — анонсавае ролік. Гэта найвышэйшы ровень дакументацыі, які асабліва пажаданы пры рэалізацыі супольных праектаў.

Нельга планаваць вытворчасць, не маючы ўсіх неабходных дакументаў. Зразумела, за выключэннем тых тэмаў, збор дакументаў для якіх мог бы прыцягнуць непатрэбную ўвагу чыноўнікаў ці КДБ, засігналізаваўшы ім, што справаю зацікавіліся журналісты. І вельмі часта збор і правярэнне матэрыялаў, вызначэнне крыніцаў, пацвярджэнне праўдзівасці герояў рэпартажу і сапраўднасці дакументаў — усё гэта выліваецца ў надта праца- і часаёмісты працэс.

Практыка стварэння публіцыстычных праграмаў, рэпартажаў і дакументальных фільмаў для «Белсату» паказвае, што на папярэднім этапе збору фактаў і сведчанняў людзі вельмі ахвотна самі дапамагаюць знайсці дакументы ці здымкі, якія належаць афіцыйным структурам. Бывае, гэта з самага пачатку патрабуе фінансавання, але такога развіцця падзеяў не варта асцерагацца, бо на этапе складання каштарысу гэтыя выдаткі можна запланаваць па артыкуле «набыццё архіўных матэрыялаў». Толькі важна набываць менавіта тыя матэрыялы, якія пэўна ўвойдуць у рэпартаж. Устрымлівайцеся ад набыцця псеўдаархіўных матэрыялаў, бо, напрыклад, вонкавы выгляд адміністрацыйных будынкаў і найбольш характэрных архітэктурных аб'ектаў у беларускіх гарадах не мяняецца настолькі імкліва, таму, скарыстаўшыся з эфектаў стандартнага мантажнага стала, можна штучна зрабіць кадры «гістарычнымі».

Этап В. Сцэнар

Пасля падбору і апрацавання матэрыялаў гатовы сцэнар трэба адправіць на адмысловым бланку прапановы (заяўкі) у Праграмны сакратарыят каналу. Аўтарам рэкамендуецца ўлічыць актуальныя праграмныя рубрыкі ды падказаць галоўным рэдактарам, якой сталай праграме «Белсату» адпавядае пададзеная прапанова.

Маюць значэнне і стандарты працягласці матэрыялаў, прынятыя на канале. Напрыклад, для 37-хвіліннага фільму цяжка будзе знайсці месца ў праграмнай сетцы.

Не трэба таксама здзіўляцца патрабаванню з боку Праграмнага сакратарыяту, каб фільм быў зроблены ў вызначаны тэрмін. Тэрмін прапісваецца ў дамоўе і ў графіку працы над фільмам ці рэпартажам. Гэта звязана з планамі трансляцыі каналу. Перыяд разгляду прапановы звычайна не перавышае 10–12 дзён, а калі ён зацягваецца, аўтары маюць права звярнуцца ў менскі офіс «Белсату» з просьбаю прыспешыць працэс.

Дзеля лепшай каардынацыі ўжо на этапе падання прапановы рэкамендуецца вызначыць план вытворчасці прапанаванага праекту. Прыняцце праекту кіраўніцтвам каналу ўключае таксама і прыняцце фінансавых прапановаў прадзюсара рэпартажу. Таму да заяўкі трэба далучыць пачатковы варыянт каштарысу.

Як толькі кіраўніцтва падтрымае праект, ён робіцца праграмаю і ўводзіцца ў электронную сістэму планавання вытворчасці і трансляцыі «Шарп». З гэтага моманту пра ўсе змены адносна прозвішча аўтара, назвы і асабліва працягласці праграмы трэба неадкладна паведамляць у Праграмны сакратарыят.

На гэтым этапе з'яўляецца выканаўчы прадзюсар, якога прызначае кіраўніцтва каналу дзеля каардынацыі вытворчасці ды ў далейшай перспектыве дзеля справаздачы. І пачынаецца чарговы этап стварэння рэпартажу.

Этап С. Вытворчасць

Стварэнне рэпартажу ў любых умовах — карпатлівы працэс, і не заўсёды яго працягласць мае вырашальнае значэнне. Як правіла, карацейшыя рэпартажы, ад 4 да 10 хвілінаў, патрабуюць не больш за 2–3 здымачныя дні, а 25–30 хвілінаў гатовага матэрыялу — гэта ад 3 да 7 здымачных дзён. Зразумела, калі няма неабходнасці перамяшчацца на вялікія адлегласці дзеля рэалізацыі чарговых сюжэтных лініяў. Закранаем гэтую тэму таму, што практыка «Белсату» паказвае: «здымачнымі днямі» лічацца таксама дні, патрэбныя на даезд, якія інакш аплочваюцца, і бывае, што ад кіраўніцтва чакаецца дазвол на тыдзень здымак, каб падрыхтаваць 5-хвілінны сюжэт для публіцыстычнай праграмы. Час ад часу такое магчыма, але гэта не можа стаць правілам.

У беларускіх умовах падчас стварэння рэпартажу трэба **рупіцца пра бяспеку** не толькі людзей, але і знятага матэрыялу: кожны раз пасля здымання трэба рабіць з матэрыялу копію, і нельга трымаць стужак на розных носьбітах у адным месцы. Найпільней трэба берагчы першакрыніцы на касетах і дысках. У пэўных выпадках канал можа запатрабаваць перадаць яму копіі ўсяго знятага матэрыялу. Гэтак адбываецца ў выпадку здымання важных падзеяў у Беларусі (маршы пратэсту, дэманстрацыі, мітынгі, канцэрты).

Этап D. Мантаж і агучванне

Звычайна мантаж мае вышальнае значэнне для канчатковай якасці прадукту. Таму на гэтым этапе вельмі важна супрацоўнічаць з рэдакцыяй і рэдактарамі. **Рэпарцёр мусіць з разуменнем ставіцца да прапановаў выправіць тыя ці іншыя элементы рэпартажу.** Ёсць ужо прыклады, калі адпаведнае стаўленне да прапанаваных зменаў не проста паляпшала якасць, а прыводзіла да ўзнікнення матэрыялу на якасна іншым роўні. Прычым выпраўлення можа патрабаваць не толькі мантаж. Часам аўтарам дзевяццацца дзятка дадатковыя кадры ці нават перазняць цэлыя сцэны. Згаданы вышэй рэпартаж «Старыя кросны» — найлепшы прыклад таго, як дасягаць найлепшай якасці шляхам змены тыпаў рэпартажу: сціплы, зроблены з памылкамі сюжэт маладой журналісткі пра паездку ў вёску, поўную прадметаў невядомага сучаснаму чалавеку прызначэння, ператварыўся ў дынамічны рэпартаж, дзе размовы пра старыя прылады сталі толькі кантэкстам для гутаркі пра жыццё і палітыку.

Падчас працы над рэпартажам важна **прытрымлівацца графіку:** спазненні вядуць да таго, што на выпраўленні застаецца вельмі мала часу, і рэпартажы ідуць у эфір у прапанаванай аўтарам, не заўжды дасканалай версіі. Гэтую практыку, шкодную для журналістаў, мы будзем мяняць у імкненні да лепшай якасці прадукцыі.

Тэма, вартая асобнага разгляду, — гэта гук і яго апрацаванне для рэпартажу. Практика апошняга часу паказвае, што шмат хто з аўтараў, у тым ліку і дасведчаныя, гук успрымаюць як справу другасную. А гэта вялікая памылка. І рэч нават не ў музыцы з яе мастацкімі вартасцямі, а ў асноўных пытаннях, такіх, як магчымасць пачуць словы героя ці адпаведнае выкарыстанне адмысловых эфектаў. Не можа быць апраўдання для сітуацыі, калі сабака ў кадры брэша бязгучна, бо не запісаны і не падкладзены адпаведны гук, або калі выказванне героя немагчыма зразумець, бо яго запісалі мікрафонам з камеры, які служыць для запісу эфектаў.

Гук — гэта праблема абсалютнай большасці вытворцаў. Найбольшсэнсоўным было б пасляздымачнае апрацоўванне гуку, улічанае ў каштарысе і зробленае ў прафесійнай студыі. Гэтак можна пазбегчы выбракоўвання матэрыялу, што цягне за сабою дадатковыя выдаткі. Апроч таго трэба ўсведамляць, што гук, які не адпавядае акрэсленым параметрам, не пройдзе кантролю на сэрвэры ў сістэме бяспэжнасці вытворчасці.

Этап E. Разлік за працу

Не ўваходзячы ў падрабязнасці фінансавання вытворчасці рэпартажаў, хацелася б падкрэсліць, што «Белсат» будзе спрыяць таму, каб **рэпарцёры ў Беларусі карысталіся тэхнікаю, якая знаходзіцца ў распараджэнні журналістаў, што працуюць для каналу.** Незразумелаю падаецца практыка,

калі часам вялікая частка бюджэту прызначаецца на арэнду чужой тэхнікі, тымчасам як такую ж тэхніку маюць нашыя журналісты ў Беларусі. Гаворка не толькі пра камеры, але таксама пра штатывы і прафесійныя лямпы.

Нягледзячы на тое, што рэпартажы для «Белсату» ствараюцца ў вельмі складаных умовах, без акрэдытацыі, — можна адзначыць: у праграмнай палітры тэлеканалу рэпартаж ужо ёсць моцнаю пазіцыяй. Хоць хацелася б, каб аўтараў, якія займаюцца рэпартажам, асабліва яго кароткімі формамі, было больш. Для гэтага, аднак, патрэбны час, бо рэпартаж — гэта жанр, які вымагае шматгадовай практыкі. Добра, што да групы сталых рэпарцёраў і дакументалістаў далучаюцца малодшыя калегі: ёсць надзея, што рэпартаж на «Белсаце» будзе развівацца. Гэта важна яшчэ і таму, што ўва ўсім свеце назіраецца дынамічнае развіццё гэтага жанру, выкліканае не толькі тэхналагічным прагрэсам, але і ростам цікавасці глядачоў.

Раздзел III

ІНФАРМАЦЫЯ І МОВА

ЗМІЦЕР САЎКА

Уласныя назвы ў тэлевізійным паведамленні

Як вядома, нават найменшае інфармацыйнае паведамленне ўтрымлівае адказ на 4 пытанні: **хто? што? дзе? калі?** Адказ на гэтыя пытанні прадугледжвае згадку прынамсі адной уласнай назвы — найменне месца, дзе ўзнікла інфармацыйная нагода. Аднак уласных назваў у бальшыні журналісцкіх паведамленняў можа быць некалькі і нават шмат. І чым больш назваў у медыйным матэрыяле, тым большую важнасць набывае дакладнасць у іх падаванні, тым большая небяспека зрабіць у гэтых найменнях памылку.

Памылкі ў найменнях — такое ж грубае скажэнне фактаў, як любое іншае: назваць героя свайго сюжэту, напрыклад, не *Міколам*, а *Міхалам*⁴ — гэта (1) увесці ў зман гледачоў; (2) пахіснуць давер да вашага каналу ці друкаванага выдання з боку тых, хто ведае гэтага чалавека і таму ўсведамляе, што адбылася памылка; (3) абразіць героя сваёй няўвагаю да ягонае асобы, а праз гэта (4) назаўсёды страціць яго як крыніцу інфармацыі. Бо хто захоча зноў даваць інтэрв'ю ці выступаць у якасці эксперта для тэлеканалу, прадстаўнік якога не здольны правільна назваць удзельніка праграмы.

На жаль, **часта журналісты-пачаткоўцы не ўсведамляюць усёй цяжкасці наступстваў няўвагі да імёнаў і назваў**. Вёску *Гарошкаў* Рэчыцкага р. (радзіма паэта А. Сыса) у адным і тым жа матэрыяле журналіст называў то *Гарошкі*, то *Гарошкава*, паселішча *Краснасельскі* Ваўкавыскага р. ператварылася ў *Краснасельск*. Часам журналіста падводзіць не ўвага, а ён проста **кепска ведае беларускую мову**. Гэтак мястэчка *Бярозаўка* пад Лідаю ператварылася ў *Бярозаўцы*, бо журналіст, прачытаўшы зыходную інфармацыю

⁴ Тут і далей падаюцца прыклады з жывой практыкі працаўнікоў моўнае службы каналу.

(«у г. п. Бярозаўцы»), механічна перанёс гэтую форму — у якасці пачатковай — у свой тэкст, не падумаўшы, што гэта можа быць склонавая форма.

Нельга ісці «простым» шляхам, бяздумна падраўноўваючы незнаёмыя, на першы погляд дзіўныя назвы пад «нармальныя», «стандартныя». Гэтак, вёска *Пукшына* Віцебскага р. не мусіць ператварыцца ў *Пушкіна*, эканаміст Леанід *Заіка* — не *Зайка*, мястэчка *Вáверка* — не *Вавёрка*... Такім жа простым шляхам можна пайсці, узяўшы за пачатковую — скажоную расейскую форму наймення вёскі Менскага р. *Рогово* і ўтварыўшы ад яе нібыта беларускую *Рóгава* замест правільнай *Рагавá*.

Не заўсёды прозвішчы на **-аў**, **-ін** будуць мець жаночую форму на **-ава**, **-іна**: скажам, жонка чалавека з прозвішчам *Жораў* (< *жораў* 'журавель') мае прозвішча таксама *Жораў*, а не *Жорава*, дачка чалавека з прозвішчам *Магрын* — таксама *Магрын*, а не *Магрына*.

Моўная служба каналу «Белсат»

«Белсат» мае ўнікальную для беларускае медыйнае прасторы — аднак звычайную для свету цывілізаванае журналістыкі — моўную службу, закліканую дапамагаць журналістам, сярод іншага, і **правільна ўжываць уласныя назвы**.

Мовазнаўцы «Белсату» заўсёды гатовыя паспрыяць таму, каб падрыхтаваныя для трансляцыі ці сеціва тэксты былі максімальна кандыцыйныя з моўнага гледзішча. Каб забяспечыць апэратыўны лінгвістычны сэрвіс, кожнага дня — у тым ліку выходнымі ды святамі — у скайпе дзяжурцы працаўнік моўнае службы. Пераважная большасць інфармацыйных праграмаў праходзіць праз стыльрэдактарскі ды карэктарскі кантроль моўнае службы. Таксама лінгвісты «Белсату» выконваюць кансультацыйна-дапаможныя функцыі пры рыхтаванні да трансляцыі як беларускіх, так і перакладных фільмаў.

Правяраць і пераправяраць

Нярэдка памылка здараецца праз недакладнасць у крыніцы інфармацыі. Бо памыліцца можа любы, у тым ліку ас журналістыкі, нават калегі з найбуйнейшых і найсаліднейшых замежных каналаў ды агенцтваў. Гэтак, у перакладным матэрыяле ад «Нямецкае хвалі» згадваўся харвацкі востраў на Адрыятыцы *Wihe* (пры адаптацыі такога напісання з нямецкай мовы гэта давала б беларускую форму *Bie*). Такое напісанне насцеражыла мовазнаўца «Белсату», бо ў харвацкай мове няма літары **w** і практычна не сустракаецца спалучэнне **he**. Пошук у сеціве даў наступны вынік: відаць, меўся на ўвазе востраў *Vir* (бел. форма — *Bip*), а форма *Wihe* ўзнікла пры запісе са слыху менавіта немцам, бо ў нямецкай мове канцавы **r** гучыць як напружаны галосны, блізкі да **э**. Як бачым, і нямецкі калега не дарабіў сваёй працы да канца...

Аднак найчасцей журналісцкая памылка вынікае з уласнае неахайнасці, звывлага спеху хутчэй здаць матэрыял. Такіх прэцэдэнтаў бясконцае мноства, але спынімся толькі на адным, асабліва прыкрым. Гэтак, нешараговы дзяржаўны службовец, які згадзіўся даць інфармацыю «Белсату» (а значыць, у пэўнай ступені рызыкаваў), меў прозвішча — як вынікала з матэрыялу журналіста — *Несеровіч*. Гэты тэкст з такім напісаннем прайшоў рэдактара і трапіў да мовазнаўца. Паводле правіла якання, трэба было паправіць на *Несяровіч*, аднак такая форма прозвішча выглядала для мовазнаўца дзіўна. Пасля верыфікацыі высветлілася, што ў сапраўднасці прозвішча было *Несцяровіч*: на шчасце імя службоўца ўдалося знайсці ў інтэрнэце. Калі б удзельнік сюжэту, а таксама людзі, якія яго ведаюць (а гэта публічная асоба!), пабачылі памылковую візітоўку, то страты ад журналісцкай неахайнасці нанеслі б удар па рэпутацыі «Белсату» сярод пэўнай часткі аўдыторыі каналу. Мы ўжо не кажам пра этычны і эстэтычны бакі справы.

Часам журналіст разважае так: калі я і зраблю памылку, дапушчу недакладнасць, наступныя пасля мяне «вочы», — ці то выдавец, ці рэдактар, ці мовазнавец — **нехта** дапільнуе за мяне, **нехта** паправіць. Галоўнае — паспець у час здаць матэрыял!

Але калі праз форс-мажорныя акалічнасці ці з іншых прычынаў **ніхто** не дапільнуе за журналіста — матэрыял пойдзе да гледачоў са скажонымі фактамі, перакручанымі імёнамі. Таму журналіст мусіць рыхтаваць кожны матэрыял «пад ключ» — без спадзявання на «наступнае вока», з усведамленнем таго, што *ён сам*, ягоны позірк і ёсць «апошняе вока».

Прыбраць лішнюю коску, дапісаць прапушчаную літару ў звычайным, пазнавальным слове — не праблема для пільнага вока мовазнаўца. А вось заўважыць памылку ў хібна занатаваным прозвішчы чыноўніка «сярэдняга звяна», у няправільна адаптаванай назве, напрыклад, індыйскага гораду — ці то рэдактару, ці выдаўцу, ці мовазнаўцу ўжо будзе незраўнёна цяжэй. Правяраць жа за журналістам кожнае імя, кожнае найменне — недазвольная раскоша з гледзішча абмежаваных чалавечых рэсурсаў; гэта і немэтазгодна, а часта і немагчыма. Таму журналіст мусіць ясна ўсведамляць, што ягоная прафесія патрабуе **не ленавацца правяраць і пераправяраць** факты, у тым ліку — **імёны і назвы!**

Пошук інфармацыі — сутнасць журналісцкае працы. І як журналіст шукае пэўны факт, дакладную лічбу, — з не меншаю стараннасцю сапраўдны прафесіянал мусіць высвятляць правільнае найменне.

Як правільна занатаваць імя чалавека

Часцей пры зборы матэрыялаў у Беларусі журналіст сутыкаецца з імёнамі⁵ ў расейскамоўным абліччы, пагатоў расейская форма імя ўспрымаецца як

⁵ Тут і далей пад словам *імя* разумеецца імя і прозвішча асобы.

асноўная, зыходная адносна формы беларускае. Пры поўным усведамленні, што гэта ненармальнае становішчы, мы ўсё ж мусім прызнаць рэчаіснасць і дзеяць зыходзячы з яе рэаліяў. «Белсат» як беларускамоўны тэлеканал падае інфармацыю выключна па-беларуску, таму журналіст мае самастойна перавесці расейскае напісанне ў беларускае. Аднак для гэтага яму не заўсёды можа ставаць кваліфікацыі. Таму і варта выконваць наступную паслядоўнасць дзеянняў.

1. **Дакладна запішыце імя асобы на той мове, на якой вам гэтая інфармацыя даступная:** калі крыніца беларускамоўная — па-беларуску, калі расейскамоўная — па-расейску. Калі імя запісваецца паводле пісьмовае крыніцы, — прыкладам, надпіс на дзвярах кабінета чыноўніка, расклад прыёмных гадзінаў загадчыка аддзялення ў фае паліклінікі і да т. п., — праблемаў не будзе. Апроч адной: не заўсёды з напісання, асабліва па-расейску, ясна, дзе ставіць націск (пра націск — гл. ніжэй).

Горш, калі вы запісваеце імя *на слых*. Тут лепш, калі ёсць такая магчымасць, даць у рукі чалавеку асадку і падсунуць нататнік, каб **ён сам разборліва запісаў сваё імя**. Асабліва актуальна прапанаваць суразмоўцу самому запісаць сваё імя ў выпадку, калі перад вамі замежнік. Звычайна замежнікі значна ахвотней згаджаюцца гэта зрабіць — у параўнанні з беларускімі грамадзянамі, якім «ёсць што губляць». А замежніку, наадварот, прыемна дапамагчы і вам асабіста, і ў вашай асобе — беларускай дэмакратычнай супольнасці, а таксама незалежным медыям у справе свабоднага абмену інфармацыяй. Гэтым чынам вы прадэманструеце і важнасць ягонай асобы для вас, зацікаўленасць у ім, што большасці людзей прыемна. Да таго ж іншаземцы цудоўна ўсведамляюць, што іхная іншамоўнасць — істотная перашкода для таго, каб быць дакладна названым у вашым матэрыяле.

2. **Абавязкова пастаўце націск**, нават у выпадку, калі вам здаецца, што ён і так відавочны.

3. Калі вы запісалі імя па-расейску — самастойна або з дапамогаю крыніцы **перавядзіце імя ў беларускую форму**. Варта ўсведамляць, што **дапамога крыніцы не заўсёды гарантуе правільнае перадаванне па-беларуску**.

4. Калі вы запісалі імя іншаземца на замежнай мове, падайце побач і беларускую форму — як пачуеце, як вам здаецца. Пры гэтым вельмі пажадана **некалькі разоў паўтарыць імя ўголос пры самой крыніцы**, каб пераканацца, што вы правільна пачулі, як імя вымаўляецца.

Прасачыце, каб усе дыякрытычныя знакі — усялякія рысачкі над, пад і на літарах (**í, î, ĭ, ç, ø**), а таксама незнаёмыя літары (**љ, ә, ъ, œ**) — аказаліся прапісанымі выразна. Ад таго, **наколькі дакладна вы гэта зробіце, будзе залежаць паспяховасць адаптацыі па-беларуску** — з дапамогаю працаўніка моўнае службы «Белсату».

Асобны выпадак: ваш візаві — носьбіт «экзатычнае» мовы, г. зн. мовы, у якой выкарыстоўваецца не кірылічнае і не лацінскае пісьмо; з «бліжэйшых»,

постсавецкіх — гэта армянскае, грузінскае пісьмо, з «далейшых» — грэцкае, арабскае, японскае пісьмо, кітайскія іерогліфы і г. д. У такім выпадку, папрасіце замежніка **запісаць сваё імя лацінскімі і/ці кірылічнымі літарамі**. Калі і гэта немагчыма, **папрасіце яго вельмі выразна вымавіць сваё імя і запішыце яго на слых**, карыстаючыся беларускім пісьмом.

5. Калі ваша крывіца — замежнік, **значце мову, на якой у вас занатаванае яго імя, а таксама краіну, адкуль ён паходзіць**. Гэта — неад’емныя элементы запісу імя, калі яно занатаванае на замежнай мове (што і само па сабе вельмі пажадана).

Рэч у тым, што адное і тое ж напісанне, у залежнасці ад таго, паводле правілаў якой мовы яго чытаць, — можа мець рознае гучанне. Напрыклад, *Walter* з нямецкай мовы перадаецца як *Вальтэр*, з французскай — *Вальтэр*, з англійскай — *Ўолтэр*.

Асаблівае важным будзе пазначэнне мовы ў выпадку, калі герой вашага сюжэту — прадстаўнік шматмоўнай краіны, напрыклад, Бельгіі, частка якой гаворыць па-французску, а частка — па-нідэрландску.

Пазначэнне краіны будзе вельмі істотным, калі герой сюжэту — носьбіт мовы, на якой гавораць не ў адной, а ў некалькіх краінах. Прыкладам, грамадзянін Партугаліі на прозвішча *Silva* будзе вымаўляецца як *Сілва*, а ягоны, здавалася б, цёзка з Бразіліі — ужо як *Сіўва*, хоць намінальна абодва яны рэпрэзентуюць партугальскую мову.

Складаецца ўражанне, што выканаць такую колькасць дзеянняў — вялікі клопат і для журналіста, і для ягонае крывіцы. Аднак калі вы спрактыкуецеся, то для вас гэты этап стварэння матэрыялу будзе самым хуткім і лёгкім. Галоўнае — ніколі не забывацца: **без правільна занатаванага імя ваш матэрыял аўтаматычна акажацца хібным, некандыцыйным**, а пакладзеныя для яго стварэння намаганні — *пойдуць у пясок*.

Калі вы **не маеце абсалютнае пэўнасці**, што правільна пачулі і запісалі імя і прозвішча свайго суразмоўцы, **папрасіце яго зрабіць гэта самога — уласнаю рукою**. Калі ўжо ваш візаві згадзіўся ўдзельнічаць у рэпартажы, то, відаць, ён згодзіцца і забяспечиць сваё правільнае называнне ў ім.

Калі вы зрабілі ўсё ад вас залежнае, каб падаць імя чалавека дакладна, але ўсё роўна вас апаноўвае няпэўнасць або калі зыходны матэрыял, у якім трапляюцца імёны людзей, збіралі не вы, — застаецца яшчэ адзін спосаб верыфікацыі — выкарыстаць інфармацыйныя крывіцы. Гэта можа быць інтэрнэт, электронныя і папяровыя тэлефонныя даведнікі і да т. п.

Імя па бацьку

Імёны па бацьку (отчества) былі ў старабеларускай мове — найперш сярод вышэйшых слаёў: *Вітаўт Гедымінавіч*, *Жыгімонт Кейстутавіч*, *Свідрыгайла Альгердавіч*. Аднак у перыяд масавага з’яўлення прозвішчаў у прадстаўнікоў ніжэйшых сацыяльных груп колішнія імёны па бацьку

замацаваліся ў якасці фамілійных найменняў. Гэтак утварылася значна частка беларускіх сямейных імёнаў: *Пятровіч, Сімаковіч, Юхновіч*.

Для сучаснай беларускай сістэмы намінацыі людзей імя па бацьку — з’ява нехарактэрная. Таму яно ў інфармацыйным паведамленні — лішняе, у тым ліку ў матэрыялах пра шараговых грамадзянаў. Нават расейскія медыя апошнімі дзесяцігоддзямі выкарыстоўваюць імя па бацьку пры зваротах у ток-шоу, да гасцей у студыі, але ніяк не пры называнні кіраўніка дзяржавы. Таму *Аляксандр Рыгоравіч* на БТ выглядае як анахранізм з часоў *Іосіфа Вісарыёнавіча, Мікіты Сяргеевіча* і *Леаніда Ільіча*.

Як правільна падаць тапонім

Тапонімы — гэта назвы геаграфічных аб’ектаў, звычайна яны пазначаюцца на геаграфічнай мапе: гарады, вёскі, рэкі, азёры, горы і да т. п. І калі вялікія, шырокавядомыя аб’екты ў свядомасці журналістаў звычайна не блытаюцца, то з меншымі — нязбыўны клопат. Часта блытаюцца падобныя, сугучныя найменні, напр.: *Арэшніца* Клецкага р. і *Арэшнікі* Смалявіцкага р., *Чыстая Лужа* Калінкавіцкага р. і *Чыстыя Лужы* Веткаўскага р. або *Усвея* і *Двор Усвея* Ушацкага р., *Шабунькі* Салігорскага р. і *Шабьнікі* Барысаўскага р. Сітуацыю ўскладняе бытаванне адначасова некалькіх варыянтаў назвы аднаго і таго ж пункту — нават сярод мясцовых насельнікаў; можа накладаць свой адбітак і дыялектная вымова.

Адкуль жа даведацца, як дакладна завецца вёска? Здавалася б, дапамагчы ў гэтым могуць прыдарожныя знакі. Аднак і тут не варта спадзявацца вялікага парадку. Гэтак, на шашы Берасце–Менск падарожнік бачыць то знак *Булькова*, то знак *Булькава*. У вёску *Пярэвалачня* Талачынскага р. запрашае ўказальнік з надпісам *Перавалачная*.

Назвы гарадоў (апроч пералічаных у наступным падраздзеле), паселішчаў і вёсак трэба афармляць паводле афіцыйнага і максімальна поўнага выдання — **«Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Нарматыўны даведнік»** (2003–2010; 6 кніг — па адной на кожную вобласць). Адзіны істотны мінус выдання — яго адносна недаступнасць (4 з 6 кніг нават не паступалі ў продаж). Аднак у выпадку сумневаў адносна канкрэтнае назвы і яе словазмянення можна пракансультавацца ў дзяжурнага працаўніка моўнае службы «Белсату».

Трэба ўлічваць, што розныя імёны і назвы могуць мець аднолькавыя ўскосныя формы, напр.: *пры Місюлю* — гэта можа быць прозвішча або *Місюль*, або *Місюля*, у *Начы* — гэта можа вёска *Нач* Ганцавіцкага р., а можа быць і *Нача* Воранаўскага, Крупскага і Полацкага р.

Савецкая эпоха пакінула, пераважна на ўсходзе Беларусі, свае пазнакі ў выглядзе такіх назваў вёсак і паселішчаў, як *Красны Пахар* (у Беларусі 2 пункты), *Победа* (аж 14 пунктаў!) ці *Пабядзіцель* (5 пунктаў). Як бы мы да гэтага ні ставіліся, гэта іх афіцыйныя найменні, і абеларушваць іх, ператвараючы

ў *Чырвоны Араты*, *Перамога* ці *Пераможца*, — нельга (як не робіцца гэтага ў адваротным выпадку: *Крынічная* Гарадоцкага р. па-расейску застаецца *Криничная*, а не *Родниковая*). Дарэчы, існуе паселішча Хойніцкага р. *Чырвоны Араты* (расейск. *Чирвонный Аратый*).

Традыцыйныя беларускія тапонімы

Традыцыйныя, успадкаваныя намі ад продкаў назвы — самастойная каштоўнасць. Выкарыстанне скажоных, перайначаных іншамоўнымі ўплывамі найменняў замінае вяртанню нацыянальнае самасвядомасці. Адна з місіяў праекту «*Белсат*» — прапанаваць альтэрнатыўную візію Беларусі і беларушчыны, магчыма, новую для вялікай часткі беларускага грамадства, знаёмага з назвамі гарадоў і рэк у іншамоўным, перайначаным абліччы.

Разбежнасці беларускіх і расейскіх назваў асобных гарадоў і мястэчак замацаваныя афіцыйна:

Заслаўе (расейск. *Заславль*)
Капыль (расейск. *Копыль*)
Лёзна (расейск. *Лиозно*)
Мазыр (расейск. *Мозырь*)
Мёры (расейск. *Миоры*)
Мсціслаў (расейск. *Мстиславль*)
Мядзел (расейск. *Мядель*)
Налібакі (расейск. *Налибокы*)
Нясвіж (расейск. *Несвиж*)
Стоўбцы (расейск. *Столбцы*)
Талачын (расейск. *Толочин*)

І ўсё ж цэлы шэраг адпаведных традыцыі найменняў гарадоў і рэк застаецца па-за афіцыйным прызнаннем, нягледзячы на тое (а можа — таму?), што яны сталіся сімваламі адраджэння беларушчыны:

Менск
Берасце
Ворша
Вялейка (афіц. *Вілейка*) — ад ракі *Вялля* (афіц. *Вілія*)
Горадня
Дняпро (афіц. *Днепр*)
Кобрын (афіц. *Кобрын*) — як *Бастынь*, *Варатынь*, *Гарынь*, *Катынь*, *Хатынь*

У гэты шэраг трэба ўлучыць і назвы тых гарадоў, што апынуліся за межамі Беларусі: *Вільня*, *Вяліж*, *Рослаў* (афіц. *Вільнюс*, *Вэліж*, *Рослаўль*), а таксама найменні некаторых краінаў: *Нямеччына*, *Вугоршчына*, *Славаччына* (побач з афіц. *Венгрыя*, *Славакія*).

Праўда, вяртанне ў медычную практыку традыцыйных тапонімаў уяўляецца мэтазгодным толькі ў тых выпадках, калі арыгінальная беларуская назва шырока вядомая і не замянае камунікацыі. Аднак вярнуць бальшыню традыцыйных найменняў у цяперашняй моўнай сітуацыі мы не можам. Таму наступныя назовы — прынамсі пакуль — застаюцца ў пераіначанай або скажонай, але афіцыйна прынятай форме: *Акцябрскі (Рудабелка), Дзяржынск (Койданаў⁶), Драгічын (Дарагічын), Ельск (Каралін), Жодзіна (Жодзінь), Іванава (Янаў⁷), Калінкавічы (Каленкавічы), Кіраўск (Качэрычы), Косава (Косаў), Светлагорск (Шацілавічы), Хойнікі (Хвойнікі)* ды шмат інш.

Традыцыйныя беларускія формы назваў гарадоў на тэрыторыі Літвы і Латвіі рэкамендуецца ўжываць у гістарычным кантэксце: *Алітус — Аліта, Варэна — Араны, Даўгаўпілс — Дзвінск, Каўнас — Коўна* (ніякі род), *Лудза — Луюцын, Рэзэкнэ — Рэжыца, Шаўляй — Шаўлі* ды інш.

Правільна зафіксаваць тапонім — гэта яшчэ не ўсё: трэба слухна падаць і тып населенага пункту. Гэтак, напр., у Гарадоцкім р. ёсць *вёска, паселішча і станцыя Прудок* — усё гэта розныя населеныя пункты.

Падтрыманне нацыянальных тапонімаў

Сучасны свет усё часцей адмаўляецца ад каланіяльных найменняў і формаў, аддаючы перавагу арыгінальным назвам, угрунтаваным на мясцовых традыцыях. Гэтак і незалежная Рэспубліка Беларусь з першых дзён свайго існавання падтрымлівала выкарыстанне ў іншамоўных асяроддзях формы *Belarus* замест не адпаведных статусу суверэннай дзяржавы ранейшых формаў: *Белоруссия, Weißrussland, Byelorussia* і *White Russia, Biélorussie* і *Russie blanche* ды пад.

Калі мы разлічваем на разуменне і паважлівае стаўленне да назвы свае краіны з боку іншамоўных супольнасцяў, то натуральна будзе праява павагі ў гэтым пытанні і з нашага боку. Таму «Белсат» карыстаецца такімі найменнямі, як: *Малдóва, Тывá, Кот д'Івуáр; Кішынэў, Кольката, Мумба́і, Чэ́ннаі* (замест каланіяльных *Малдавія, Тува, Бераг Слановай Косці; Кішынёў, Калькута, Бамбей, Мадрас*).

Націск

У беларускай мове — рухомы націск, гэта значыць, ён тэарэтычна можа прыпадаць на любы склад. Таму калі над словам націск не стаіць, асабліва над незнаёмым найменнем, то правільнае гучанне слова застаецца для нас няясным.

⁶ Паказальна, што чыгуначная станцыя захавала амаль арыгінальную назву — *Койданава*.

⁷ Чыгуначная станцыя — *Янаў-Палескі*.

Праўда, беларускі правапіс дае нямала падказак: калі мы маем правільнае напісанне беларускага наймення, то ў вялікай частцы выпадкаў можам з пэўнасцю паставіць націск. Гэтак, заўсёды пад націскам будуць літары **о, ё⁸, э**: прозвішчы *Томкавіч* і *Тамковіч* (у расейскім напісанні яны супадаюць: *Томкович*), вёска *Ніўе* Расонскага р. (у адрозненне ад вёскі *Ніўе* Глыбоцкага р.), *Арэя* Столінскага р. (у расейскім напісанні, *Орея*, такой «падказкі» няма, і гіпатэтычна націск можна паставіць на любы склад). І ўсё ж у вялікай частцы найменняў адзіны спосаб правільна паставіць націск у такіх тапонімах, як, напр. *Хімінічы* Аршанскага р. ці *Шульнікі* Астравецкага р., — ведаць яго.

Бывае, імёны людзей ці найменні геаграфічных аб'ектаў адрозніваюцца толькі націскам, напр.: прозвішчы *Кáрман* і *Карма́н*, *Ва́нагель*, *Вана́гель* і *Ванагэ́ль*⁹, вёскі *Суба́ты* Драгічынскага р. і *Суба́ты* Маларыцкага р. У такіх выпадках значэнне націску — выключнае.

Як мы адзначылі вышэй, правільна напісаная беларуская форма нярэдка падказвае нам і месца націску, што дазваляе слухна вымавіць адпаведнае найменне. Калі ж за аснову бярэцца расейская форма наймення, якая пазней перакладаецца на беларускую мову, — менавіта так часта бывае ў практыцы «Белсату», — сітуацыя наадварот істотна ўскладняецца. Рэч у тым, што арфаграфія слова ў расейскай мове не залежыць ад месца націску. У беларускай зусім інакш: часта каб правільна напісаць слова, у т. л. імя ці назву, трэба ведаць месца націску.

Возьмем, да прыкладу, прозвішча *Четвери́ков*. Дзе б у ім ні быў націск, гэта не будзе ўплываць на яго правапіс па-расейску. З беларускаю формою сітуацыя адваротная.

Калі націск на 1-м складзе, то пішацца — *Чэ́цверыкаў*.

Калі на 2-м складзе, то — *Ча́цвэрыкаў*.

Калі на 3-м, то будзе — *Ча́цвяры́каў*.

Калі на 4-м, то — *Ча́цвэрыко́ў*.

Атрымаліся 4 розныя формы, якія прынамсі з юрыдычнага гледзішча ёсць рознымі прозвішчамі. Як бачым, **калі браць расейскую форму за аснову для тэксту, то ў ёй абавязкова трэба пазначыць месца націску**, інакш мы не толькі вымавім найменне няправільна, але і напішам яго з грубымі памылкамі ў візітоўцы, чаго глядач нам можа і не дараваць.

Калі ўсё ж такі матэрыял прыйшоў ад карэспандэнта без націскаў, з сумнеўнымі напісаннямі, то ў журналістаў застаецца нямала спосабаў

⁸ Кропкі над літараю **ё** ў беларускай мове ставяцца абавязкова (лішні доказ — наяўнасць тапонімаў *Надзежына* Шумілінскага р. і *Надзёжына* Лёзненскага р.).

⁹ Нярэдка нават блізкія сваякі ставяць націск у сваіх прозвішчах па-рознаму, напр., адзін брат на 1-ы склад, другі — на 2-і склад. Аднак мы мусім паважаць выбар нашага суразмоўцы і называць яго ў сюжэце так, як ён называе сябе сам.

даведацца слушную форму імя ці назвы. Прыкладам, калі для спартовых навінаў трэба было ўдакладніць націск у прозвішчы беларускага весляра Дзяніса *Гаражы*, мы знайшлі праз тэлефонную базу Менску ягоных цёзак на прозвішча і даведаліся ў іх, дзе ставіць націск.

Аднак усё ж найлепшы варыянт — калі сваю працу зробіць карэспандэнт, тады выдаткаваны на высьвятленне націску час журналіст ці мовазнавец, да якога журналіст звернецца па кансультацыю, маглі б прысвяціць іншым праблемам, якія без іхнага ўдзелу развязаць і сапраўды немагчыма.

У электронным тэксце месца націску найлепш пазначаць, уздымаючы рэгістр адпаведнай галоснай літары, напр.: *ЖЫбурт*, *КарАва*, *КарвАт*, *НенадавЕц*, *Панкрац*, *ЯкуСік*, *ЯцЫна*. Тады пры экспарце ў любы фармат, пры дапамозе любой праграмы гэтае пазначэнне месца націску не страціцца, бо для камп'ютара вялікія літары — асобныя знакі, якія маюць свае коды, адрозныя ад кодаў адпаведных малых літараў.

Калі ж націск прыпадае на пачатковы галосны, то гэты націск — пры патрэбе — можна паказаць, паставіўшы пасля націсканага галоснага апостраф ('): *А'льфэр* (а не *АльфЕр*), *Е'сіпчык* (а не *Есіпчык*), *Ю'жык* (а не *Южык*).

Найпрасцей дакладна занатаваць імя ў выпадку, калі перад вамі візітная картка або табліца на дзвярах кабінета чыноўніка, расклад працы дактароў у фае паліклінікі і г. д. Часцей гэтыя надпісы зробленыя па-расейску. (1) Утварыце — як умееце — беларускую форму наймення чалавека; (2) падайце ў дужках расейскую форму, перапісаную, прыкладам, з візітнай карткі ці з табліцы; (3) расстаўце націскі:

УладлЕн ЦіхамІрчанка (ВладлЕн ТихомІрченко)

У такім выглядзе імя героя сюжэту гатовае для выкарыстання. Расейская форма, вядома, не будзе ўжытая ў візітоўцы, але спатрэбіцца падчас верыфікацыі імя героя выдаўцамі і мовазнаўцамі. Пасля таго як тэкст вернецца ад выдаўцоў і мовазнаўцаў, расейскую форму трэба прыбраць.

Асваенне іншамоўных найменняў

Побач з падзеямі ў самой краіне медыі асвятляюць і міжнароднае жыццё. Сучаснае тэлебачанне немагчыма ўявіць сабе без навінных, спазнаваўчых, адукацыйных праграмаў пра замежныя краіны. Разам з інфармацыяй да нас прыходзяць і іншамоўныя імёны ды назвы. Звычайна крыніцаю такога матэрыялу служаць замежныя інфармацыйныя агенствы і медыйныя сродкі, якая падаюць найменні ў раманізаванай (лацінізаванай, лацінскімі літарамі) форме.

Лінгвістычнай кваліфікацыі журналіста, якому даручылі рыхтаваць тэму з іншамоўнымі імёнамі, звычайна не стае на тое, каб слушна адаптаваць (асвоіць) тое ці іншае найменне для беларускага тэксту. У гэтым яму дапаможа моўная служба каналу. Аднак калі журналіст слаба валодае англійскаю моваю,

то для адаптацыі ў якасці зыходнай формы імя і прозвішча героя сінхрону можа падаць мовазнаўцу напісанне *Fabritius Saying* (замест *Brigit Fabritius*), палічыўшы, што *saying* (анг. 'гаворыць') — прозвішча.

Нават калі журналіст валодае замежнымі мовамі, не заўсёды ён можа асвоіць іншамоўныя найменні слушна з гледзішча менавіта беларускае мовы. Да прыкладу, англійскае прозвішча *Turners* можа перадавацца 12-цю (!) варыянтамі¹⁰. У выніку ў розных медыях, а часам нават у розных праграмах аднаго і таго ж тэлеканалу той самы чалавек называецца рознымі імёнамі. Не дапусціць такой «разнастайнасці» (па сутнасці — хаосу) і закліканая моўная служба. А задача журналіста — у максімальна дакладнай форме перадаць мовазнаўцам зыходнік.

На шляху да слушнага асваення іншамоўных найменняў узнікае перашкода, якую можна назваць *інерцыйнаю памылкаю*. Памылковае асваенне — з'ява не такая ўжо рэдкая, змагацца з ёю няпроста, асабліва калі памылка падмацоўваецца аўтарытэтам вялікага шэрагу самых розных крыніцаў. Так сталася, прыкладам, з назваю стайні «Формулы-1» — «Brawn GP», што ў пераважнай большасці кірылічных крыніцаў падаецца як «Браун...» (бел. *Браўн*). Аднак *Браўн* — гэта транскрыбаваная форма англійскага прозвішча *Brown* (< *brown* 'руды'), а *Brawn* (< *brawn* 'цягліцы, мускулы') мусіць перадавацца як *Брон*. Таму стайня мусіць звацца «Брон Джы-Пі».

Вядома, ніхто не патрабуе ад журналіста разбірацца ў тонкіх моўных пытаннях, а тым больш быць паліглотам. Аднак нядбалы журналіст сваёй няўважлівасцю можа зацягнуць рыхтаванне ўласнага тэксту да эфіру на гадзіны, а працу мовазнаўцаў каналу ператварыць у пекла (і нават калі тыя пакладуць на развязанне моўнага «рэбусу», створанага журналістам, гадзіны, — няма ніякай гарантыі, што ім усё ж удалася гэты «рэбус» разгадаць). Затое руплівы журналіст ператворыць верыфікацыю і асваенне іншамоўнага імя ў сваім тэксце — у імгненны працэс.

¹⁰ *Турнерз, Турнерс, Турнэрз, Турнэрс, Тэрнерз, Тэрнерс, Тэрнэрз, Тэрнэрс, Цёрнерз, Цёрнерс, Цёрнэрз, Цёрнэрс*; з іх самы дакладны, найбліжэйшы да арыгінальнае вымовы варыянт — *Тэрнэрз*.

Раздзел IV

АСНОВЫ АПЕРАТАРСКАГА МАЙСТЭРСТВА

ДАР'ЮШ ЯДАХ

У гэтым раздзеле мы пастараемся пералічыць і раскрыць асноўныя правілы працы аператара ЗЭІ, або збору электроннай інфармацыі (адпаведнік анг. скароту *ENG* — *electronic news gathering*). Бо ЗЭІ прадугледжвае калектыў людзей, «узброеных» відэа- і аўдыётэхнікаю, якія і робяць *тэлебачанне*. Гэтыя прынцыпы здымак мусіць ведаць кожны кандыдат на пасаду аператара. Яны **нязменныя і адзіныя**, незалежна ад таго, колькі вы маеце камеруў — адну ці цэлы камплект, незалежна да таго, на якім этапе вытворчасці вы знаходзіцеся, які аб'ём матэрыялу вы маеце стварыць. Яны датычаць працэсу стварэння любой кіна- і відэапрадукцыі — ці гэта кароткі сюжэт для навінаў, спартовы рэпартаж, дакументальны фільм або тэлесерыял. Выкладзеныя тут веды ў галіне аператарскага мастацтва будуць патрэбныя цягам усёй кар'еры тэлежурналіста, бо знаёмства з гэтымі правіламі дазволіць рыхтаваць разнастайныя праграмы, пазбягаючы памылак, характэрных для аматарскага кіно. Дакладнае выкананне гэтых правілаў дасць вам магчымасць на роўных дамаўляцца з дасведчанымі адмыслоўцамі на любым этапе кінапрадукцыі: ад падрыхтоўчага моманту, у часе здымак, мантажу, агучвання — і аж да моманту тэлетрансляцыі.

Беручы ў рукі камеру, мы заўсёды мусім памятаць пра здаўна вызначаныя прынцыпы аператарства, бо праца кінааператара складаецца са шматлікіх *мануальных і канцэптуальных* элементаў. Веданне камеры, яе канструкцыі ды правілаў працы з ёю — гэта толькі пачатак шляху да добрых кадрў. У выніку навучальнага курсу засвоіць асновы *механічнай* работы можа любы чалавек. А вось *эстэтычныя, канцэптуальныя* аспекты, якія ляжаць у падмурку працы кінааператара, вымагаюць багатага ўяўлення, мастацкага густу, своеасаблівага *чуцця*, пэўнага інтэлектуальнага ўзроўню і нават ведання

тэорыі кінамастацтва. Каб дасягнуць поспеху, трэба няспынна развіваць сваё візуальнае ўяўленне ды здольнасці **цікава распавядаць** праз фільм. Лічу, самае істотнае — менавіта *канцэпттуальная* праца, якая грунтуецца на ведах, а кінатэхніка толькі дапамагае выканаць гэтае заданне.

Стварэнне выявы

Аператар з камераю, здымаючы для рэпартажу «на жывую», часта за долю секунды мусіць вырашыць, што здымаць, у якім ракурсе і адкуль, якім кадрам, якім аб'ектывам. Падчас рэпартажных здымак вельмі часта мусіш імгненна прымаць рашэнні, бо дзеянне, якое ты хочаш зняць, больш не паўторыцца! Зразумела, што ў такой сітуацыі адсутнасць канцэнтрацыі, тэмпу, няведанне мовы кіно, адсутнасць ідэі, што і як здымаць, — дасць у выніку хаатычны відэашэраг, які немагчыма будзе змантаваць. Веды плюс чуццё, рашучасць — усё гэта разам дазволіць аператару здымаць **кадры**, якія ў спалучэнні ствараюць **план-кадр**, сукупнасць план-кадраў складае **сцэну**, сабраныя сцэны — **секвенцыю**, а з секвенцыяў нарэшце атрымаецца **рэпартаж**.

Поспех інфармацыйнай праграмы найпрост залежыць ад здольнасцяў аператара, які з дапамогаю відэа мае перадаць як мага больш зместу і эстэтычных уласцівасцяў здыманай рэчаіснасці. Адзін добра «злоўлены» момант (выява) замяняе тысячу словаў!

3 тэорыі кінамастацтва

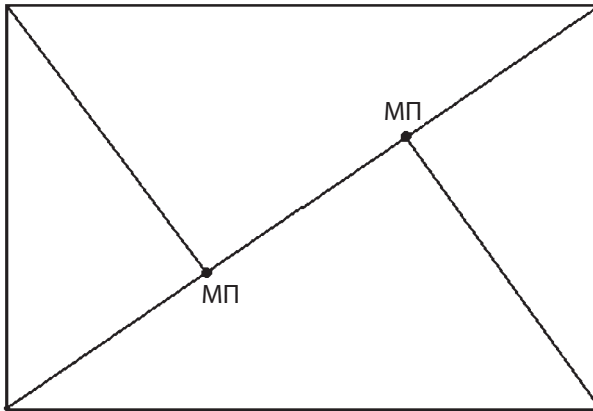
Кадр

— з французскай мовы *cadre* 'рама, асада, абрыс', а ў мове аператара — поле «бачання» камеры, па-мастацку скампанаваная выява, а яшчэ гэта — адзін квадрацік кінастужкі. Кадр — найменшая з гледзішча мастацкай кампазіцыі частка фільму. Тое, што змяшчаецца ў адным квадраце кінастужкі ці ў адной рамцы тэлевыявы і падпарадкоўваецца прынцыпам кампазіцыі кадру. Наша задача — стварыць мастацкую карціну, якая потым увайдзе ў склад кінаплану. Кінакадр — гэта выява, у межах якой мы фіксуем уласную кампазіцыю аб'ектаў.

Кампазіцыя кадру

Ствараючы кінапланы, цяжка пазбегчы асацыяцыі з класічным мастацтвам. Карціны славурых майстроў жывапісу, прызнаныя шэдэўры, адзначаюцца агульнаю рысаю — адпаведнасці правілам кампазіцыі. Размяшчэнне аб'ектаў на гэтых карцінах абапіраецца на пэўныя геаметрычныя схемы. Расклад падабраны такім чынам, каб супадаць з нашым адчуваннем прыгажосці. Адзін з найчасцей ужываных прынцыпаў — правіла **залатога падзелу**, або **залатога сячэння**. На схеме 1 паказваецца, як вызначаць месца, дзе маюць размяшчацца найважнейшыя для нашага кінааповеду візуальныя элементы.

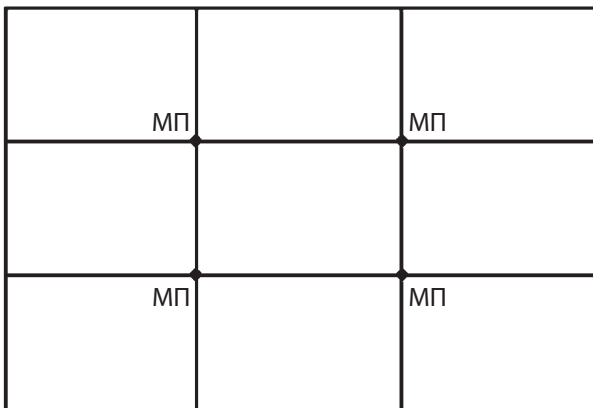
Схема 1



Калі ад дыяганалі прастанутніка мы правядзем у супрацьлеглыя вяршыні перпендыкулярныя лініі, то ў месцы скрыжавання лініяў з дыяганаллю атрымаем гэтак званыя два «**залатыя пункты**», або «моцныя пункты», кадру (умоўна абазначым іх МП). Каб кадр лічыўся гарманічна збудаваным, а значыць — меў максімальнае ўздзеянне на глядача, галоўны аб'ект здымання трэба размясціць у адным з МП. Адзначым, што ў квадратным кадры МП месціцца дакладна ўсярэдзіне.

Кінематаграфісты і фатографы крыху аблегчылі сабе жыццё, і моцныя пункты вызначаюць пры дапамозе гэтак званага патройнага падзелу кадру, карыстаючыся прапарцыямі кінакадру (гл. схему 2).

Схема 2



Бакі прастакутніка падзеленыя на тры адрэзкі і спалучаныя лініямі, МП будуць у месцы скрыжавання лініяў.

Акрамя таго, гарызантальныя лініі — гэта добрае месца для размяшчэння, напр., лініі гарызонту на здымку. Калі мы імкнемся прыцягнуць увагу гледача да неба, лінію гарызонту рэкамендуецца ўсталяваць на ніжняй лініі. Калі больш значнаю мае быць ніжняя частка кадру (горы, лес, марскія хвалі), лепш лінію гарызонту размясціць на верхняй лініі. У большасці выпадкаў кадр будзе нашмат цікавейшы, чым калі мы падзелім яго лініяй гарызонту пасярэдзіне.

Правераны метады ажыўлення на здымку статычнай сітуацыі, надання дынамікі — гэта размяшчэнне галоўнага прадмета па дыяганалі асады карціны. Разумнае ўжыванне **правіла дыяганалі** — адзін з найбольш эфектыўных спосабаў простым прыёмам кампазіцыі стварыць уражанне руху, жыцця.

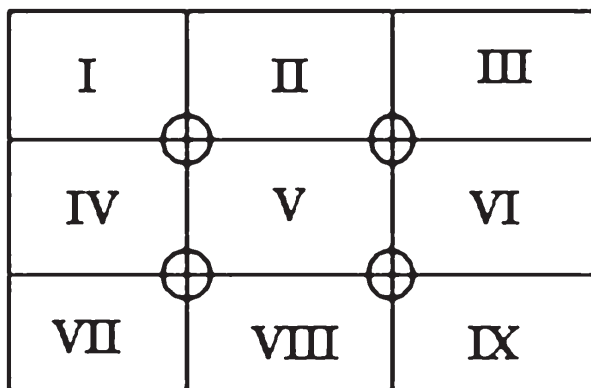
Моцныя пункты лёгка можна заўважыць у кадрах інтэрв'ю, калі вочы суразмоўцы знаходзяцца ў адным з верхніх пунктаў. Рэкамендуем заўсёды прытрымлівацца гэтага прынцыпу.

Прынцып кірунку

Немагчыма ахапіць цэлую выяву адным позіркам. Глядач вядзе вачыма па выяве, аналізуючы паасобныя часткі. **Прынцып чарговасці**, называны іначай **прынцыпам кірунку**, — адзін з асноўных у фармальнай кампазіцыі.

Глядач, разгледзеўшы галоўную тэму, пачынае пераносіць позірк на іншыя матывы, якія дапаўняюць галоўную тэму. Чарговасць разглядання гэтых элементаў не можа быць выпадковаю. Позірк рухаецца па пэўнай лініі, кірунак якой у вялікай ступені залежыць ад аўтара здымак.

Схема 3



У нашай падсвядомасці запісаны натуральны спосаб разглядаць выяву: злева направа (для леўшуноў — справа налева) — пры гарызантальнай кампазіцыі ды зверху ўніз — пры вертыкальнай.

Звычайка ўспрымаць інфармацыю пачынаючы з верхняй часткі аркуша настолькі моцная, што, калі няма ніякіх іншых яркіх стымуляў, позірк глядача аўтаматычна падае на левую верхнюю чвэрць выявы і на змешчаны там МР.

Калі скампанаваць выяву такім чынам, што яе галоўны элемент хаця б часткова супадае з леваю верхнюю чвэрцю кадру, — то яна праяўляе тэндэнцыю да статычнасці. Каб яе захаваць, трэба скарыстацца значна мацнейшымі сродкамі, чым у выпадку, калі галоўная тэма будзе па-за межамі гэтай чвэрці. Зрок лёгка знаходзіць галоўную тэму і пасля натуральным чынам накіроўваецца направа і паступова ўніз.

Элементы выявы

У кожнай выяве можна вызначыць чатыры элементы кампазіцыі: лінія, пляма, колер і тэма. Існуюць тры значэнні слова «лінія»:

- 1) лінія, якая падзяляе дзве плоскасці;
- 2) лінія, якая сама ёсць падоўжанаю вузкаю плоскасцю;
- 3) лінія ўяўная, якая спалучае паасобныя элементы выявы.

Лінія, якая падзяляе дзве плоскасці, — гэта мяжа паміж прадметам і фонам, які ўзнікае паміж дзвюма плоскасцямі прадметаў — плямамі.

Прадметы таксама могуць быць лініямі. Напрыклад, тэлеграфны слуп, кій, чыгуначная каляіна. Зразумела, у такой сітуацыі немагчыма акрэсліць розніцу паміж лініяй, створанай вузкаю плоскасцю, і плямаю. Гэтыя лініі надаюць выяве характэрны выраз. Выявы, складзеныя пераважна з лініяў, або доўгіх вузкіх плоскасцяў, называюцца «арабескі». Часам можна пачуць акрэсленне «лінейная кампазіцыя». Звычайна так называюць выявы, складзеныя пераважна з падоўжаных плоскасцяў.

Аднак асноўны элемент мастацкай кампазіцыі выявы — не лінія, а пляма. Гэта паверхня або плоскасць. У выпадку тэлевізійных сюжэтаў галоўны элемент кадру — чалавек.

Адлюстраваныя на здымку прадметы ўтвараюць вялікія, малыя, яркія, цёмныя, шматкаляровыя плямы. На ўсёй паверхні здымка няма ніводнага месца, дзе не было б плямы. Ствараючы выяву, трэба надаць кожнай з іх роўную ўвагу — як асноўным, так і тым, што складаюць задні план.

Асвятленне, колер, оптыка, глыбіня выразнасці (рэзкасці), перспектыва — гэта таксама элементы кампазіцыі для стварэння настрою і кінапрасторы. Аднак гэтая тэма занадта шырокая, каб імкнуцца вычарпаць яе ў гэтым нарысе. Пакінем яе вашаму досведу і чуццю, бо пашырэнне сваёй мастацкай інтуіцыі — важны элемент працы ў медыях. Ваш абавязак — наведваць мастацкія выставы, фотавыставы, глядзець кінафільмы. Такім чынам фармуецца добры

густ і пачуццё прыгожага. З такімі ведамі можна крытычна паглядзець на свае кадры. Удзел у культурным жыцці, знаёмства з фота- і кінатворчасцю іншых аўтараў натхніць вас на тое, каб шукаць сваё ўласнае бачанне прыгажосці.

Мноства фільмаў, якія давялося паглядзець падчас навучання на кінематаграфічным факультэце, паўплывала на працу аўтара гэтых радкоў як кінематаграфіста. Да сёння памятаецца кожны кадр са стужак «Некалі ў Амерыцы» (*Once Upon a Time in America*), «Грамадзянін Кейн» (*Citizen Kane*), «Бегма па лязе» (*Blade Runner*), якія мы аналізавалі кадр за кадрам на занятках па мантажы. З радасцю вяртаешся да гэтых фільмаў, бо яны натхнялі, — хацелася здымаць такія кадры!

Праца з відэакамераю: падставовыя прынцыпы

1. Стварай выяву так, каб у ёй быў адзін галоўны пункт — такая частка выявы, якая адразу прыцягне ўвагу гледача.
2. Усе лініі, усе плямы мусяць утвараць своеасаблівы малюнак і падпарадкоўвацца галоўнаму матыву здымка.
3. Пазбягай лініяў, якія адсякаюць частку выявы ад цэлага.
4. Рабі кампазіцыі асіметрычнымі і адначасова ўраўнаважанымі.
5. Твая мэта — прастасць плану (адзінства матыву). Кожны лішні элемент адцягвае ўвагу гледача.
6. Скарытай магчымасць кіраваць глыбінёю выразнасці (рэзкасці) дзеля падкрэслівання галоўнага матыву здымка.
7. Улічы нестандартныя пазіцыі камеры і псіхалагічнае ўздзеянне на гледача.
8. Запомні, што прынцыпы можна парушаць. Аднак важна, каб гэта было прадуманае і свядомае дзеянне, якое дапамагае экспанавачь галоўны матыв здымка.
9. Перад тым як парушаць прынцыпы, найперш іх вывучы.
10. Не тлумач сваіх памылак нібыта свядомым парушэннем прынцыпаў.

Элементы кінафільму

План-кадр¹¹ — запіс, які працягваецца ад моманту старту камеры да спынення запісу. Аператар прадумана ўключае запіс, каб пасля спынення атрымаць план, які пасуе да іншых і з якога шляхам мантажу можна скласці пэўную цэласць. План-кадр — гэта асноўны элемент, «цагліна»; прыклеіваючы такія «цагліны» адну да адной на мантажы, мы выбудуём нашу праграму (падрабязней пра план-кадр гл. ніжэй). Ствараючы збор планаў адной падзеі,

¹¹ У заходняй аператарскай тэрміналогіі для панятку *план-кадр* выкарыстоўваецца слова *episode*, аднак у расейскай тэрміналогіі тэрмін *эпізод* мае значэнне, адпаведнае заходняму *sequence*. Каб пазбегчы такой двухсэнсоўнасці, мы адмовіліся ад выкарыстання слова *эпізод* у якасці тэрміну.

трэба сачыць за тэмпам і рытмам кінафільму ды мэтанакіравана падбіраць аб'екты для здыманьня.

Мяняць пазіцыю камеры мы рэкамендуем даволі часта, каб мантажыст фільму меў магчымасць крэатыўнага мантажу. Кожны план мусіць быць зняты вельмі дакладна, з вялікім стараннем, з цікавым пачаткам і выразным заканчэннем, інакш можа быць цяжка спалучыць яго з іншымі планамі фільму.

Якой працягласці мае быць план-кадр? Канкрэтны адказ на гэтае пытанне залежыць ад цэлага шэрагу чыннікаў. Падчас сцэнаў з дыялогам, інтэрв'ю менавіта характар дыялогу ці даўжыня выказвання вызначаюць колькасць план-кадраў ды іх працягласць. У іншых сцэнах прапаноўваем кіравацца агульнапрынятым прынцыпам, што план-кадр павінен доўжыцца столькі часу, каб яго змест (значэнне) глядач зразумеў так, як хацеў аўтар. На працягласць план-кадраў мае ўплыў таксама рух. Гэта можа быць рух здыманых людзей, прадметаў, рух камеры або ўсё разам.

Пры запісе план-кадру камера месціцца на рознай адлегласці ад аб'екту. Згаданая «адлегласць» сталася падставаю класіфікацыі **план-кадраў паводле велічыні**.

Сцэна — гэта некалькіх план-кадраў, аб'яднаных адною тэмаю, звязаных адзінствам дзеяння, месца і часу. Калі ў адным з наступных план-кадраў зменіцца дзеянне, перавядзем яго ў іншае месца ці час, то адбываецца змена сцэны. У сцэнах ёсць уласны герой, які знаходзіцца ў пэўным часе і месцы, ды агульны матыў, які звязвае між сабою чарговыя план-кадры.

Секвенцыя — шэраг некалькіх сцэнаў, звязаных агульнаю тэмаю. Сабраныя ў большай колькасці сцэны, аб'яднаныя адзінствам дзеяння, хоць часта пазбаўленыя адзінства месца і часу.

Майстар-шот (анг. *master shot*) — працяглы запіс цэлай сцэны, зняты ў поўным плане. Ён палягчае збіранне здымкаў, знятых у сярэдніх і буйных планах, у дэталях. Падчас мантажу мантажыст мае магчымасць у любы момант звярнуцца да майстар-шоту.

Перабіў — план-кадр, які выконвае шматлікія функцыі: (1) інфармацыйную, (2) удакладняльную, (3) паказвае дзеянне, якое адбываецца ў іншым месцы, (4) закрывае вялікія «дзіркі» (адсутнасць паслядоўнасці і г. д.) галоўнага плану. Звычайна гэта кароткі план-кадр, змешчаны ўнутры іншага, больш працяглага план-кадру, або выкарыстаны дзеля мантажу іншых план-кадраў, якія немагчыма склеіць між сабою наўпрост. Выкарыстоўваецца ў кіно, на тэлевізіі ды вельмі часта ў дакументальных інтэрв'ю.

Віды аператарскіх планаў

План — гэта акрэсленне таго, што ў дадзеным кадры ахоплівае аб'ектыў камеры. У мове кіна- і тэлевытворчасці практыкуюцца агульнапрынятыя назвы планаў, незалежна ад жанру і фармату.

Існуе 8 відаў апэратарскіх¹² планаў паводле памераў:

1. Далёкі план.
2. Агульны план.
3. Поўны план.
4. Другі сярэдні план.
5. Першы сярэдні план.
6. Паўзбліжэнне.
7. Збліжэнне (буйны план).
8. Дэталё.

Далёкі план (анг. *total*) — самы агульны з усіх планаў. Тут людзі найменш істотныя — найважнейшае месца, дзе яны знаходзяцца. Яго асноўная задача — цікава паказаць месца, дзе пачынаецца або канчаецца дзеянне. Гэты план выкарыстоўваецца таксама, каб паказаць агульную тапаграфію прасторы, дзе адбываецца дзеянне, не зважаючы на тое, ці глядач разгледзіць падрабязнасці. У рэпартажы далёкі план дае агульную інфармацыю пра месца, наваколле ці аб'ём падзеі (напр., дэманстрацыя, канцэрт, вынікі катастрофы), паказвае прыгажосць прыроды — пейзаж па гарызонт, панараму гораду. Памерам персанажаў гэты план ніякага значэння не надае.

Агульны план найчасцей выкарыстоўваецца з мэтай паказаць месца дзеяння такім чынам, каб глядач змог размясціць гэтае дзеянне ў кантэксте прасторавай узаемазалежнасці. Велічыня персанажа займае траціну вышыні кадру. Найчасцей выкарыстоўваецца ў гэтак званых «вызначальных» кадрах, якія даюць магчымасць глядачу «вызначыцца» адносна «восі дзеяння» — уяўнай спалучальнай лініі паміж героямі. Часта ўжываецца ў рэпартажы, дакументальным кіно, бо паказвае прастору, у якой рухаецца чалавек — герой фільму. Гэта план, які паказвае *хто і дзе*. Таму такі план заўсёды павінен быць часткаю *сырца* здымачнага матэрыялу для сюжэту ў навіны. (Нагадаем, што *сырцом* называецца матэрыял, прызначаны для далейшага апрацавання, іншымі словамі, гэта здымачны матэрыял на стужцы або на дыску, атрыманы з камеры адразу пасля здымак.)

Поўны план — тут персанажы займаюць цэлы кадр на канкрэтным выразным фоне, выкарыстоўваецца з мэтай рэпрэзентаваць постаць. Гэты план дазваляе ідэнтыфікацыю персанажа (поўная «чытальнасць» вопраткі), звяртае ўвагу на дзеянні персанажа (дынаміка руху), а таксама паказвае дачыненні чалавека і месца, у якім ён знаходзіцца. Выкарыстоўваецца зрэдку ў якасці пераходу паміж агульным і меншым планам.

Другі сярэдні план, або «амерыканскі план», паказвае чалавека ад каленяў уверх. Найчасцей выкарыстоўваецца ў якасці прамежкавага плану паміж поўным і сярэднім планами. Гэта вынік спробы захаваць інфармацыйную

¹² *Аператарскімі* яны называюцца для таго, каб адрозніваць ад *мантажных* планаў.

якасць поўнага плану, адначасова падкрэсліваючы індывідуальнасць дзеянняў персанажа. Гэты план паказвае адносіны паміж героямі.

Першы сярэдні план, або «**паясны план**», — людзі здымаюцца ад таліі ўверх. Так як і другі сярэдні план, ён паказвае ўзаемаадносіны паміж людзьмі, але больш канцэнтруе ўвагу на чалавеку, паказвае міміку твару і рухі цела. Гэты план ахоплівае кадр ад галавы да далоні выпрастанай уздоўж тулава рукі. Часта выкарыстоўваецца ў рэпартажах «на жывую» з месца падзеяў.

Паўзбліжэнне — паказвае постаць ад грудзей угару, паводле старога азначэння — «ад трэцяга гузіка кашулі», называецца таксама «кішэнным» планам (ад кішэні кашулі). Яшчэ больш важным робіцца твар, псіхіка постаці. Змяншаецца значэнне задняга плану, але ён надалей застаецца чытэльным. Найчасцей выкарыстоўваецца, каб заакцэнтаваць постаць. Ён выцясняя інфармацыю пра задні план у выніку перавагі постаці ў кадры, але таксама з-за меншай глыбіні выразнасці (оптыка), у выніку змены выразнасці аб'ектыва на большае збліжэнне. Паўзбліжэнне ўжываецца звычайна для запісу інтэрв'ю, бо ў ім ясна бачны твар чалавека, а знізу кадру застаецца месца для надпісу ды інфармацыі пра героя. Тэлевізія «любіць» гэты план і карыстаецца ім найперш у інфармацыйных праграмах.

Збліжэнне — галоўную частку кадру займае твар чалавека. Найважнейшаю тэмаю кадру становіцца псіхічны стан героя. Выкарыстоўваючыся ў эмацыйна і драматургічна нагружаным інтэрв'ю, збліжэнне дае поўную чытэльнасць псіхалагічнай матывацыі. Візуальная інфармацыя пра фон скарочаная амаль да нуля. Твар чалавека ў кадры дамінуе.

Буйное збліжэнне, або **буйны план**, — твар постаці нязначна ніжэйшы за вышыню кадру. Зусім няма задняга плану. Дамінуюць вочы і вусны, ад якіх практычна нішто не адцягвае ўвагі. Выкарыстоўваецца зрэдку, пераважна з мэтай канцэнтрацыі ўвагі на эмоцыі постаці ў асабліва драматычныя моманты.

Дэталі — план, сканцэнтраваны на прадметах, пераважна на гэтак званым рэквізіце, паказаць якія гледачу важна з прычыны зместу або драматургіі. «Адмова» ад наяўнасці ў кадры твару героя дазваляе гледачу заўважыць значны для дзеяння прадмет. Велічыня гэтага прадмета ў адносінах да кадру не вызначаная так дакладна, як у выпадку постаці (прапорцыі ў нейкай ступені перадвызначае і абсалютная велічыня прадмета), і можа супадаць з памерам кадру. Магчымая таксама адвольная фрагментацыя прадмета, абгрунтаваная, напр., драматургіяй. З аналагічных прычынаў гэты план выкарыстоўваецца для паказу цела чалавека (апроч твару), сярод іншага — у кадрах з актыўным дзеяннем, якія паказваюць, напр., руку з нейкім прадметам.

Рух камеры

Вызначаючы памер планаў паасобных кадраў, неабходна ўзгадніць рухі камеры. Гэта чарговы важны элемент прафесійнай рэалізацыі. Рух камеры ўздзельнічае ў будаванні настрою, тэмпу акцыі ды стварэнні аповеду.

Паводле руху камеры кадры можна падзяліць на:

- a) статычны;
- b) статычны з рухам унутры кадру;
- c) гарызантальная, вертыкальная панарама;
- d) перакід;
- e) ад'езд, наезд (трансфакцыя);
- f) праезд;
- g) стэдыкам;
- h) камера з рукі.

Статычныя кадры — камера не выконвае ніякага руху, паказвае кампазіцыю кадру ў выбраным плане.

Статычныя кадры з рухам унутры кадру — у межах статычнага кадру адбываецца перамяшчэнне постаці або аб'ектаў па восі камеры, змяняючы такім чынам памеры планаў. Прыклад: герой падыходзіць з глыбіні кадру да камеры, змяняючы план з поўнага на збліжэнне. Рух унутры кадру дае немалыя магчымасці для мантажу.

Гарызантальная панарама — рух камеры злева направа або справа налева, вакол вертыкальнай восі камеры. Камера круціцца на галоўцы, штатыў нерухома.

Вертыкальная панарама — рух камеры зверху ўніз або знізу ўверх, вакол гарызантальнай восі камеры.

Тэрмін **панарама** азначае, што «ўсю выяву немагчыма ахапіць адным позіркам, але можна яе разглядаць паэтапна, нібыта пераходзячы ад аднаго самастойнага матыву да другога, ад аднаго фрагменту да наступнага, карацей — перад вачыма праплывае аднародная плынь паасобных выяваў» (С. Эйзенштэйн).

Панараму выкарыстоўваем, калі імкнемся штосьці расказаць, каб падкрэсліць настрой (які, напр., панаваў на канцэрце), намінуць на нешта (скажам, раскіданыя рэчы пасля вобшуку), падкрэсліць суб'ектыўнае гледзішча героя. Калі патрэбныя «пранікальныя», «сузіральныя» кадры, панарама незаменная. Яе істотныя рысы — гэта аб'ектыўнасць і апісальнасць. *Аб'ектыўнасць панарамы* — гэта паэтапнае раскрыццё кінапрасторы; у панараме можна рэальна вызначыць адлегласць паміж паказанымі аб'ектамі. *Апісальнасць панарамы* — гэта адкрыванне паасобных фрагментаў, характарыстыка дадзенай сітуацыі або месца.

Панарама мае цікавы пачатак і мусіць заканчвацца затрыманнем камеры на штатыве ды выключэннем запісу камеры. Панарама назірае таксама за аб'ектам у руху (камера затрымліваецца, аб'ект выходзіць з кадру).

Перакід — гэта хуткі рух або паварот камеры, «хуткая панарама». Такія кадры даюць магчымасць падкрэсліць змест карціны, хутка перанесці ўвагу гледача. Перакід — супрацьлегласць панарамы, ён дынамізуе дзеянне, часта выкарыстоўвацца ў музычных кліпах.

Ад'езд/наезд — звужэнне/пашырэнне плану, набліжэнне/аддаленне ад аб'екту, асобы. Адзначым, што кожны наезд, кожны самы мінімальны рух камеры ці змена фокусу аб'ектыва ў бок здымачнага плану (аб'екту) замацоўвае канцэнтрацыю гледача. Можна гэта зрабіць пры дапамозе *трансфакатара* (аб'ектыў камеры са зменнаю фокуснаю адлегласцю). Трансфакатар можна выкарыстоўваць, калі складана перамясціць камеру, напр., на спартовых матчах.

Праезд (трэвэлінг, англ. *traveling*) — кадры, знятыя ў руху; пры гэтым камера са штатывам стаіць на вазку або на рэйках. Для праездаў выкарыстоўваецца таксама пад'ёмны кінакран, які дазваляе камеры падчас здымак рухацца ў розных кірунках.

Стэдыкам (англ. *steadicam*) — здыманне падчас маршу, бегу, танцу з дапамогаю адмысловага штатыва, які мацуецца на целе аператара. Стэдыкам — гэта і назва самога такога штатыва, які замацоўвае камеру на сістэме спружынаў і, амартызуючы яе дрыжэнне падчас руху, карэктуюе няроўнасць паверхні. Кадры стэдыкам залежаць ад досведу і канцэпцыі стваральніка фільму, бо камера можа рухацца ў любым кірунку. Наколькі апраўданым і эфектыўным будзе выкарыстанне гэтай сучаснай тэлэтэхнікі, залежыць ад вынаходлівасці, мастацкай інтуіцыі аўтара ды здольнасцяў аператара са стэдыкамам.

Камера з рукі — аператар трымае камеру ў руцэ або на плячы без штатыва. Гэтая тэхніка дазваляе змяніць стыль апаведу. Камера можа здымаць панараму, рабіць перакід, сыходзіць уніз. Гэта цяжкі для апісання від руху, які ў адрозненне ад стэдыкаму дае характэрную дынаміку — рух жорсткі, неспакойны. Адзначу, што кадры з рукі — гэта таксама прадуманае дзеянне, якое потым адаб'ецца на атмасферы фільму. Аднак гэты прыём не замяняе кадраў са штатыва. Часта маладыя аператары здымаюць «з пляча» зусім неабгрунтавана — у сітуацыях, калі лепшымі былі б здымкі спакойныя, без хістання і дрыжэння, запісаныя са штатыва.

Аптычная вось камеры

Чарговы элемент, з якім мы сустрэнемся падчас здымак, гэта сітуацыя, калі трэба выкарыстаць веды пра аптычную вось і мантажныя кірункі. Ад валодання гэтымі ведамі будзе залежаць, ці ўдасца змантаваць запісаны матэрыял, ці складзецца з гэтага праграма, пабудаваная паводле канонаў тэорыі мантажу, «граматыкі» кінематаграфіі?

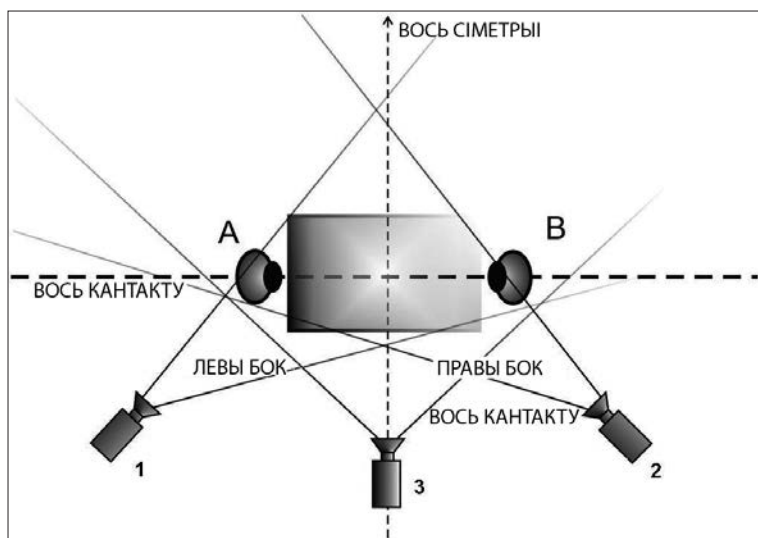
Аптычная вось камеры, або вось кантакту, — гэта ўяўная лінія, якая праходзіць паміж людзьмі ды злучае іхныя позірккі. Яна ўзнікае, напр., падчас запісу размовы двух чалавек. Усведамленне аператарам існавання аптычнай восі кантакту ў выніку дазваляе зразумець гледачу, хто з кім размаўляе і ў якой прасторы адбываецца гэтая размова. Вось кантакту — адзін з найважнейшых

паняткаў аператарства. Падчас прафесійных здымак часта ўзнікаюць сітуацыі, у якіх неабходна ўлічваць наяўнасць аптычнай восі камеры.

Вось кантакту (гл. схему 4) узнікае заўсёды паміж двума бакамі дыялогу (а нават і маналогу, калі прысутнічаюць не толькі прамоўца, але і слухачы, напр., прафесар — студэнты, выступаюца на пікеце — пікетуюцы і г. д.).

Пабудова восі кантакту дапамагае вызначыць, на якім баку паставіць камеру, каб правільна зняць размову. Найважнейшае — **заўсёды ўсталёўваць камеры па адзін бок восі і ніколі яе не пераходзіць**. Кадры з камеры 1 і з камеры 2 ствараюць уражанне, што суразмоўцы (А і В) глядзяць адзін на аднаго, і можна гэтыя кадры змантаваць. А камера 3 на **восі сіметрыі** дае магчымасць запісаць агульны план, на якім відаць дзве асобы і задні план за імі. Дазваляецца ўсталяваць камеру 3, якая здымае агульны план размовы, і ў іншае месца. Гэта можа залежаць ад умоваў на здымачнай пляцоўцы, ад мастацкай задумы, напр., жадання ярчэй акцэнтаваць аднаго з суразмоўцаў.

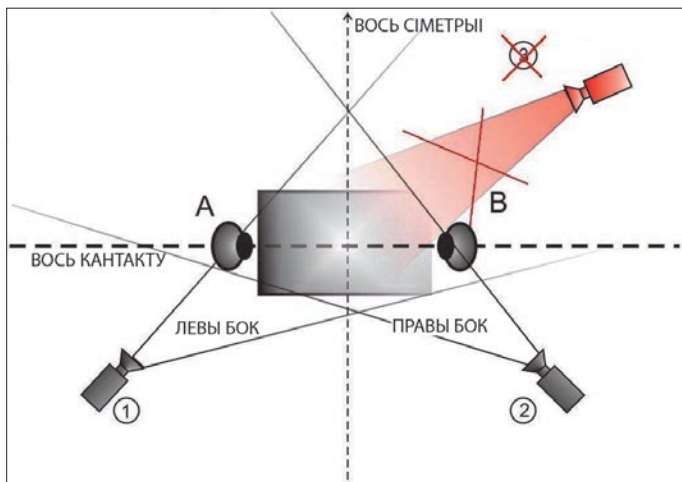
Схема 4



Агульны план, зняты камераю 3, дае інфармацыю пра тое, дзе адбываецца размова; вельмі важную ролю тут адыгрывае фон. Кадры, знятыя камерамі 1 і 2, — гэта канон аператарства: кадр «праз плячо» — асобу, якая стаіць тварам да камеры, здымаюць праз плячо другой і наадварот, гэта называем **контрапланам**, або **зваротным пунктам**. Контраплан — гэта кадры, знятыя супраць папярэдняга кадру. Такім чынам змантаваная размова будзе зразумелая глядачу.

На схеме 5 показана камера кепскае размяшчэнне камеры 3 у сцэне дыялогу: адбылося перасячэнне восі кантакту. Калі б склеіць здымкі камеры 1 з кадрамі камеры 3, атрымаецца, што абедзве асобы гавораць і глядзяць у адзін і той жа бок, і такія здымкі нельга змантаваць у адным матэрыяле.

Схема 5



Іншы варыянт усталявання камеры для сцэны дыялогу показваецца на схемах 6, 7 і 8. Гэтак адбываецца запіс кадраў «на чыста», гэта значыць, у кадры камеры на схеме 6 знаходзіцца адна асоба, і ў камеры на схеме 7 — таксама адна асоба, а агульны план застаецца нязменены (схема 3).

Дадамо яшчэ адну важную заўвагу, якая непарыўна звязаная з гэтай тэмай. На схемах 6 і 7 камеры размяшчаюцца як падчас інтэрв'ю. На схеме 6 асоба А — гэта журналіст, асоба В — суразмоўца, а на схеме 7 наадварот. Трэба запомніць, што камера заўсёды знаходзіцца каля пляча журналіста і, што найважнейшае, **побач з воссю кантакту**. У выніку атрымліваецца правільны кадр, у якім бачны ўвесь твар суразмоўцы. Вочы і вусны — галоўныя візуальныя элементы сінхрону.

Галоўны прынцып здымання інтэрв'ю — чым далей камера ад восі кантакту, тым горшыя выходзяць кадры, бо ў кадры тады — профіль суразмоўцы, што не адпавядае нашай мэце; размяшчэнне камеры блізка да восі кантакту дае правільны кадр.

Наступны момант — гэта **прынцып агульнасці кірунку руху**. Паказваючы аб'ект у руху з пункту А ў пункт В, мы карыстаемся некалькімі камерамі (А1, А2, А3) у розных планах і з іншага ракурсу здымаем кадры, якія пасля мантажу

ствараюць дынамічную сцэну. Здымаем заўсёды з аднаго боку восі, як на схеме 9. Аб'ект будзе рухацца ў кадры камераў А1, А2, А3 злева направа.

Схема 6

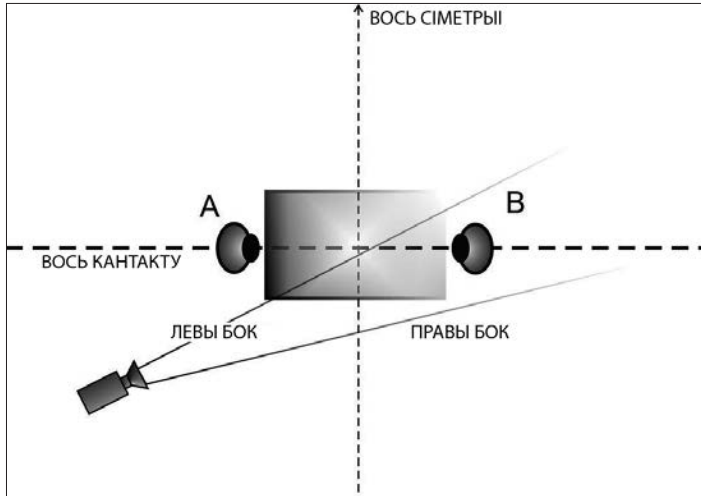


Схема 7

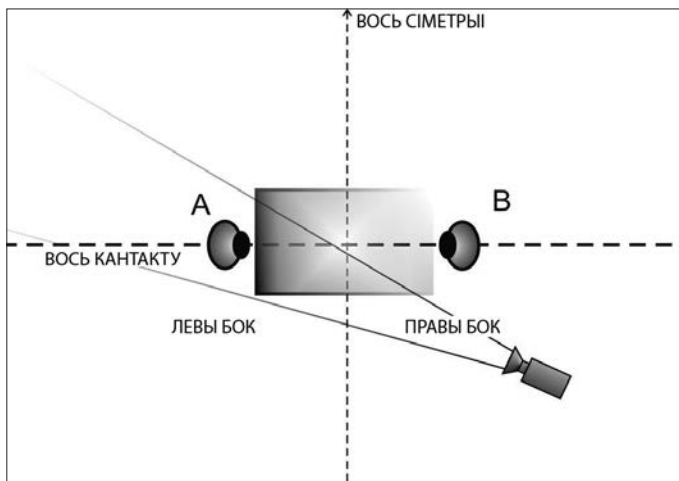
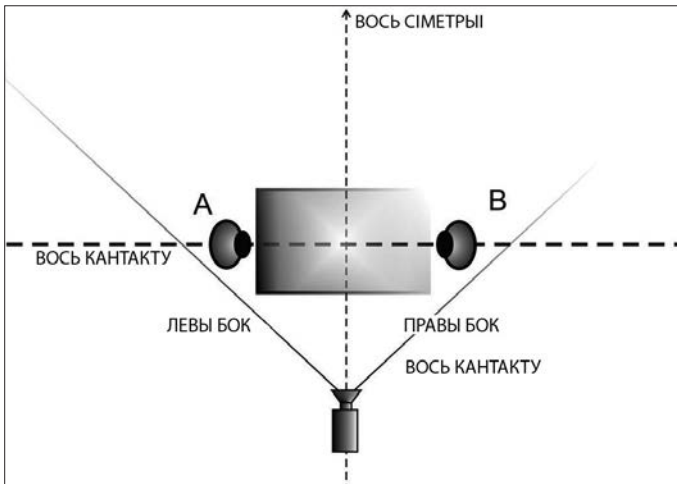
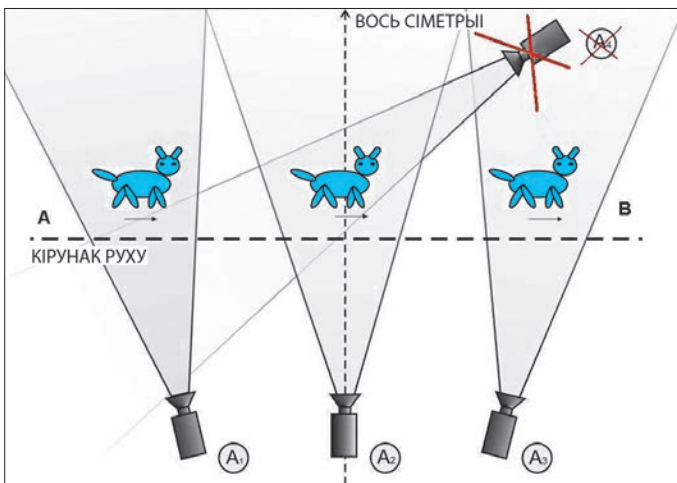


Схема 8



Каб захаваць працягласць руху — у кадры камеры A_1 аб'ект «уваходзіць» у кадр, камера фіксуе частку яго шляху. Камера A_2 стаіць у адным з магчымых пунктаў размяшчэння. А ў кадры камеры A_3 аб'ект аддаляецца ад камеры, «выходзіць» з кадру. Здымкі з другога боку восі разрываюць працягласць руху і парушаюць успрыманне сюжэту. Узнікае ўражанне, нібы аб'ект рухаецца ў іншы бок, вяртаючыся ў пункт A.

Схема 9



У якасці прыкладу можна падаць здымкі роварных гонак ці дэманстрацыі, якая ідзе вуліцамі гораду, — рух заўсёды здымаем з аднаго боку восі. Здымкі з супрацьлеглага боку выклікалі б уражанне, нібыта раварысты павярнулі ў бок старту, а дэманстранты змянілі кірунак на супрацьлеглы.

Пры такіх здымках трэба памятаць: калі асоба ці аб'ект падчас руху мяняе кірунак, **гэты момант заўсёды мусіць быць у кадры**. Тады глядач не разгубіцца і заўважыць змену кірунку руху.

Правілы размяшчэння камеры, захаванне якіх дазволіць зрабіць тэхнічна правільныя здымкі, застаюцца актуальныя таксама і для статычных сітуацыяў (людзі сядзяць або стаяць). Добры прыклад тут — футбольны матч: камеры размяшчаюцца па адзін бок пляцоўкі. У іншым выпадку футбалісты абедзвюх камандаў забівалі б мяч у адную і тую ж браму. Працягласць такіх кадраў залежыць ад хуткасці ды магчымасцяў успрымання матэрыялу глядачамі.

Пры здыманні дыялогу двух суразмоўцаў могуць выкарыстоўваюцца наступныя планы:

- падвойны план — абодва суразмоўцы паказваюцца ад грудзей уверх;
- «праз плячо» — увага канцэнтруецца на адной з постацяў, а другі ўдзельнік паказваецца часткова або ў абрысе (контраплан);
- «суб'ект» — паказвае выяву вачамі героя;
- «аб'ектыўныя» кадры — камера месціцца за плячыма асобы, паказваючы праз яго абрыс тое, што знаходзіцца ў прасторы перад ім.

Расстаўляючы камеры па здымачнай пляцоўцы, трэба памятаць, што змяшчэнне кожнай з іх **мусіць быць абгрунтаваным!**

Святло і гук

Віды святла. Тэмпература колеру. Баланс белага

Для здымання на камеру трэба асвятленне. У цёмным памяшканні нават з дапамогаю суперсучаснай камеры не атрымаюцца тэхнічна і па-мастацку правільныя кадры. Таму, хоць сучасныя камеры і даюць магчымасць запісу нават пры мінімальным асвятленні, на здымачнай пляцоўцы мусіць быць адпаведны ўзровень святла. Дадатковая крыніца святла або прадуманае выкарыстанне натуральнага асвятлення месца здымак паўплывае на дынаміку кадраў, колер, клімат і настрой кінасцэнаў.

Вылучаюцца дзве асноўныя групы святла:

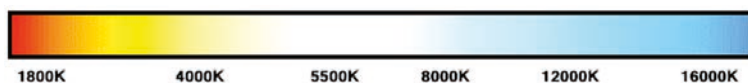
- **дзённае** (*outdoor*): сонечнае святло, святло газаразрадных лямпаў *HMI*, выбліск (успышка);
- **агнявое** (*indoor*): полымя свечкі, лямпачка, галаген.

На шмат якіх камерах ёсць два становішчы кнопкі — *white balance* (баланс белага). Звярніце ўвагу на стылізаваныя знакі «лямпачкі» і «сонейка»,

надпісы *outdoor* і *indoor* або лічбы 3200 K і 5600 K. Усё гэта паказвае якраз на тэмпературу колеру. Стандартнае агнявое тэлевізійнае святло — **жоўтага колеру, цёплае** (3200 K), а сонечнае святло, святло газаразраднай лямпы і выбліску — **халоднае, блакітнае** (5600 K). Узровень святла вымяраецца ў градусах паводле Кельвіна (K):

- 1000 K — святло свечкі, агню
- 2000–3000 K — заход сонца
- 3200 K — лямпачка
- 4000 K — фатаграфічная лямпя
- 4400 K — люмінесцэнтавая лямпя
- 5500–6000 K — дзённае святло апоўдні, газаразрадная лямпя
- 6000–8000 K — хмарнае неба
- 10000–20000 K — блакітнае неба без сонца

Схема 10



Існуюць крыніцы святла, тэмпература якіх не мае ніякіх адносінаў да дамінанты колеру. Для іх прымаецца ўмоўная тэмпература, якая найлепш адпавядае колеру, напр., для люмінесцэнтавай лямпы — 5000 K. Ведаючы дакладную тэмпературу колеру асвятлення пэўнай сцэны, без праблемаў можна зрабіць здымкі ў правільнай колеравай гаме.

3200 K (*indoor*) і 5600 K (*outdoor*) — гэта фабрычныя налады гэтак званага *балансу белага* ў відэакамерах (гл. схему 10), калі яны не адпавядаюць нам — ёсць таксама трэцяя налада — *ручная*.

Налады асвятлення на камеры існуюць для таго, каб пазбегчы непажаданага браку колераў з-за святла на здымачным матэрыяле. Выбар стандарту белага адбываецца наступным чынам: адзін чалавек трымае перад аб'ектывам белы аркуш, а другі глядзіць праз камеру на гэты аркуш, стараючыся запоўніць ім увесь кадр, і націскае кнопку балансу белага, пакуль не перастане мільгаць значок у аб'ектыве.

Паспрабую пералічыць магчымыя сітуацыі, у якіх даводзіцца працаваць апэратару, і якая крыніца святла пры гэтым патрабуецца:

- a) пад адкрытым небам удзень — натуральнае асвятленне;
- b) пад адкрытым небам уначы — штучнае асвятленне
- c) у памяшканні ўдзень — змяшанае асвятленне;
- d) у памяшканні ўначы — штучнае асвятленне;
- e) нестандартныя сітуацыі — нестандартныя рашэнні.

А. *Пад адкрытым небам удзень* выкарыстоўваем **дзённае святло**, баланс белага — 5600 К. Падчас інтэрв'ю ўлічваем кірунак святла, бо ў сонечны дзень кантраст паміж асветленаю паловаю твару (пад яркім сонечным святлом) і неасветленаю (на яе падае цень), можа аказацца занадта вялікім. У такім выпадку нам дапаможа адбівальнік — светлы экран, які адбівае святло і размяркоўвае яго па ўсіх фрагментах выявы.

У ясны бяхмарны дзень тэмпература колеру ў месцах, асветленых сонечным святлом, — каля 5600 К, а ў ценю святло мае каля 7000–8000 К. Таму здымаючы ў ценю, заўсёды трэба змераць тэмпературу колеру.

Сучасныя кіналямпі для буйных кінапраектаў, якія выраўноўваюць кантраст і дадаюць святла ў сцэны, знятыя на сонцы, маюць сталую тэмпературу 5600 К. Напрыклад, калі мы здымаем на сонцы камеру, наладжанаю на 3200 К («лямпачка» або *indoor*), то ўвесь матэрыял будзе мець агідны сіне-блакітны тон. А ў варыянце 5600 К («сонейка», *outdoor*) з выкарыстаннем лямпаў стужка стане памаранчаваю (аранжаваю).

В. *Пад адкрытым небам уначы* — наладжваем камеру ўручную, бо вулічныя ліхтары, у залежнасці ад элемента напальвання, могуць мець розную тэмпературу колеру.

С. *У памяшканні ўдзень* — найчасцей здымкі адбываюцца менавіта ў такіх умовах. Здымаючы матэрыял для навінаў, мы часта знаходзімся ў інтэр'еры са змяшаным святлом: дзённае з вакна і лямпачкі ў памяшканні. У такіх умовах трэба збалансаваць камеру пад тую крыніцу святла, якая дамінуе. Можна ацаніць сітуацыю на вока, якая крыніца асноўная, цёплая з лямпачак ці халодная з вакна. Часта бывае, што твар асобы асветлены з розных крыніцаў з рознаю тэмператураю колеру. Калі суразмоўцу з аднаго боку асвятляе дзённае святло, а з другога — лямпачкі ў памяшканні, то камеру трэба падладзіць пад тое святло, якое пераважае, і паставіць чалавека так, каб на твары святло размяркоўвалася раўнамерна, інакш адзін бок твару будзе жоўты ці сіні, у залежнасці ад балансу.

Калі камера дае магчымасць выбраць параметры святла ўручную, гэта яшчэ не азначае, што на стужцы каляровая гама сцэны будзе адлюстроўвацца правільна.

З досведу вядома, што самыя праблемныя — здымкі пры змешаным святле. Часта, калі мы працуем у крытым памяшканні, праз вакно ўваходзіць сонечнае святло, пад столлю гараць люмінесцэнтавыя лямпы, а на камеры таксама свеціць лямпачка. Не пазайздросціш. Але блакітнае вакно на заднім плане не мае такога вялікага значэння, як зеленаваты ці чырвоная-памаранчавы твар суразмоўцы, асабліва калі гэта палітык.

Д. *У памяшканні ўначы* ёсць толькі адзін від святла. Настаўляем камеру на *indoor* — 3200 К. Выключэннем будзе сітуацыя з люмінесцэнтавымі лямпамі, тэмпература святла якіх вышэйшая — 4000–4400 К, і святло энергаашчадных лямпачак, святло якіх вельмі «цёплае», аранжавае — 2400 К.

Е. *Нестандартныя сітуацыі* — у спартовых ці канцэртавых залах, у бажніцах могуць сустрацца, напр., натрыевыя лампы з зялёнаю дамінантаю.

Трэба прызвычайціцца **выстаўляць баланс кожны раз перад пачаткам здымак** і адразу ж пасля таго, **як заўважна змянілася асвятленне ў часе здымання**. Гэта мусіць стацца такою ж звычайкаю, як прышпільваць рамяні бяспекі, сядваючы ў аўтамабіль.

Цяпер звернемся да прыёмаў выкарыстання натуральных умоваў асвятлення. Перад здыманнем інтэрв'ю ў памяшканні мы вырашаем для сябе, якая крыніца асветліць твар суразмоўцаў добра і роўна. Рэкамендуем уважліва аналізаваць святло ў кожным памяшканні ды ў разнастайных умовах на адкрытай прасторы. Вельмі часта дрэннае асвятленне здымачнай пляцоўкі прыводзіць да паразы кінатворцы, які недаацаніў гэтага важнага элементу аператарства.

Будова фільму абапіраецца на выкарыстанне з'явы святла і ценю. З дапамогаю асвятлення можна атрымаць цікавую палітру выявы, са своеасабліваю гульнёю паўценняў, якая зацікавіць гледача.

На практыцы даводзіцца часта карыстацца натуральным асвятленнем, якое стварае клімат сцэны. Пры бліжэйшай нагодзе звярніце ўвагу, якім чынам пры дапамозе святла ў кіно атрымліваюць эфект смутку, напружання, трывогі, хвалявання, радасці. Сама прырода дорыць цудоўныя моманты, калі святло проста непаўторнае: усход і заход сонца, блікі на хвалях, палосы сонечных промняў у памяшканнях, імгла, бель снегу і тысячы розных выпадкаў. Не праявайце гэтых хвілінаў, стварайце свае фільмы, узяўшы ў суаўтары натуральнае святло.

Запіс гуку

Каб прафесійна запісаць гук, перш за ўсё трэба мець прафесійную тэхніку. Аднак нават прафесійная тэхніка ў руках недасведчанага аматара дае горшыя вынікі, чымся аматарскі рыштунак у руках прафесіянала.

Акрамя адпаведнага абсталявання здымачнай пляцоўкі і размяшчэння мікрафонаў на адпаведных месцах і ў патрэбных кірунках, трэба выставіць сярэдні ўзровень запісу сігналаў. Даволі часта гэта кампраміс паміж сігналам ад галоўнай крыніцы гуку і, напрыклад, вулічным шумам. Нельга дазволіць, каб пытанні заходзілі на выказванне суразмоўцы. Мікрафон не павінен адцягваць увагі гледача, ён служыць толькі для запісу гуку і ніяк не можа лічыцца важным элементам кадру. Аднак калі ён усё ж такі павінен апынуцца ў кадры, трымаем яго ўпэўнена і збоку кадру. Здараецца, новаспечаныя кінематаграфісты мікрафонам засланыюць вусны асобы перад камераю.

Неад'емная частка абсталявання для гуказапісу — мікрафоны і кабелі, але **нельга забываць пра навушнікі**. Заўсёды трэба сачыць за ўзроўнем і якасцю гуку праз навушнікі. У сітуацыі, калі ўзровень інтэршумоў даволі

высокі, трэба наблізіць мікрафон да суразмоўцы і кантраляваць узровень гукавага фону ў навушніках. Тады ў нас будзе ўпэўненасць, што ёсць з чым ісці на мантаж.

Здымаючы матэрыял, заўсёды запісваем гук, нават калі плануем падкасаці музыку і каментар. Выкінуць гук падчас мантажу — не праблема, затое вельмі складана знайсці адпаведны гукавы фон і эфекты, калі іх няма. Падчас запісу на адкрытай прасторы ці ў памяшканні заўсёды памятайма, што **групе нельга размаўляць каля камеры падчас здымак.**

Навіны і апэратарства

*Кожны сюжэт мусіць быць відовішчным,
а вядоўца навінаў — акторм гэтага відовішча.*

Журналіст — кіраўнік працэсу

Ад журналіста навіннай праграмы патрабуецца ўменне кіраваць здыманнем навінаў, хутка прымаць рашэнні, каго і што здымаць, у каго ўзяць інтэрв'ю. Веданне кінематаграфічнай мовы дае магчымасць журналісту ў выніку змантаваць кароткі, інфармацыйна ёмісты сюжэт. Сюжэт мусіць складацца з як мага большай колькасці прадуманых і зразумелых гледачу кадраў, склееных у правільнай чаргоvasці і адпаведнасці са сваёй значнасцю, ясных і лагічных, узбагачаных тэкстам каментарара.

Трэба ўвесь час быць гатовым, што ад вас запатрабуецца шырокая абазнанасць у такіх галінах, як палітыка, эканоміка, грамадскае жыццё. Журналіст, апэратар мае вызначацца дапытлівасцю і цікаўнасцю да свету і ўвесь час развіваць сваю чуйнасць да праяваў жыцця.

Аб'ектыў камеры для апэратара — усё адно што пэндзаль для мастака, премо ў руках пісьменніка. Апэратар разам са здымачнаю групаю стварае інфармацыйна-мастацкі відэашэраг. Пospех прыйдзе да таго, у каго ў фільме — прадуманыя рухі камеры, уважаныя кадры, да таго, хто карыстаецца святлом як пэндзлем мастака. Ствараючы цудоўны свет свайго фільму, менавіта апэратар вызначае прастору ў дзеянні ды рухі камеры, чым, як добры пісьменнік прямом, надае чытэльнасці аповеду. У значнай ступені ад апэратара залежыць, ці твор зацікавіць, ці ўзрушыць гледача. Сюжэт, фільм ствараецца для гледача, які, дзякуючы вам, павінен перажыць штосьці незвычайнае.

Часта дробная памылка маладасведчанага апэратара вядзе да буйных стратаў для матэрыялу: хістанне камеры, бо яна не на штатыве; нярэзкія кадры, бо забыліся выключыць аўтафокус; зялёны твар суразмоўцы, бо не

паспелі выставіць баланс беллага; панарамы, спалучаныя з наездамі; занадта кароткія або залішне доўгія, аж мантажыст засне за сталом — усё гэта тыповыя памылкі пачаткоўцаў.

Ні гэтая кніга, ні любы іншы падручнік не навучаць вас здымаць. Толькі вы самі, авалодаўшы прынцыпамі аператарства, праз практыку, назіранне, паглыбленне сваіх ведаў і развіццё здольнасцяў пры кожнай нагодзе. Аналізуйце кожную сваю працу і захоўвайце яе ва ўласным архіве. Рабіце высновы на будучыню.

Запісвайце шмат перабіваў, рабіце на здымачнай пляцоўцы шэраг планкадраў розных сітуацыяў, розных памераў (збліжэнняў людзей, іхных выяваў, рэквізіту і г. д.). Падбірайце планы такім чынам, каб яны пазней, пры мантажы, склалі пэўную цэласць. Без перабіваў на мантаж не прыходзіць!

Мантажыст можа шмат што выправіць, аднак калі ў вашым матэрыяле хаос і блытаніна, то і найлепшы мантажыст не зробіць з яго прымальнага прадукту. На мантажы не могуць узнікнуць новыя кадры, пра якія вы забыліся падчас запісу. Самі спрабуйце мантаваць і фатаграфавать.

Як здымаць інтэрв'ю

Нехайна знятае інтэрв'ю адцягвае ўвагу гледача ад зместу матэрыялу і прымушае засяроджвацца на тэхнічным выкананні сюжэту. Выбіраючы месца для інтэрв'ю, расстаўляючы камеры, вы мусіце трымацца наступных правілаў.

1. Месца падбярэце ціхае, спакойнае, знаёмае суразмоўцу, каб яно не адцягвала ягонай увагі.
2. Калі няма адпаведнай асвятляльнай апаратуры, старайцеся так падабраць месца, каб выкарыстаць натуральнае асвятленне.
3. Ад вашай вынаходлівасці залежыць, як будзе асветленая здымачная пляцоўка. Рэкамендуецца карыстацца святлом з акна, а калі яго няма — настольнаю лямпаю нашага суразмоўцы. Бывае, рыхтуючы святло на пляцоўцы, даводзіцца выяўляць надзвычайную кемлівасць і энергічнасць.
4. Фон мусіць адпавядаць тэме.
5. Падрыхтуйце здымачную пляцоўку для патрэбаў свае працы.
6. Не бойцеся перастаўляць рэчы, смела адсуньце лямпу, каб не «вырастала» з галавы персанажа; каб паправіць кампазіцыю, прыбярэце лішнія рэчы, кветкі — каб у кадры не было мешаніны. Трэба абудзіць у сабе свае сцэнаграфічныя здольнасці, бо часта давядзецца працаваць адначасова журналістам, аператарам, сцэнографам і гукарэжысёрам.
7. Калі ёсць магчымасць, не рыхтуйце пляцоўкі для запісу на вачах у героя. Найлепш папрасіць яго перайсці ў іншы пакой і запрасіць на

запіс тады, калі ўсё — камера, сцэнаграфія, мікрафоны, асвятленне — будзе гатовае.

8. Калі працуеце ў чужым памяшканні, закончыўшы запіс, пакіньце па сабе парадак, вярнуўшы рэчы на свае месцы.
9. Адлегласць паміж персанажам і фонам — не менш за 2 метры.
10. Прыгадайце першую тэму гэтага нарысу — кампазіцыя кадру... Часам аператары, кампануючы кадр падчас інтэрв'ю, робяць наступную грубую памылку: герой у кадры мае зашмат «паветра» над галавою, на заднім плане відаць нейкі элемент, які рассяроджвае глядача (напр., вялікі гадзіннік). Асоба нібыта прыклееная да задняга плану.
11. Не варта ставіць ці садзіць героя блізка да сцяны, хоць часта бачым у тэлевізіі, як аператар зняў чалавека «ўклееным» у паліцу з кнігамі. Адлегласць паміж фонам і персанажам дазваляе лепш скампанаваць кадр.
12. Падчас рыхтавання да інтэрв'ю і ў момант здымання трэба дзеяць так, каб не збянтэжыць суразмоўцы: ціха і прафесійна.
13. Тады людзі, якія глядзяць на вас, пераканаюцца, што вы ведаеце сваю справу, упэўнена валодаеце камераю і не блытаеце драгоў. Калі ж атачэнне заўважыць вашу разгубленасць, то пачне ўспрымаць вас з меншым даверам. Памятайце, што тут важны ваш госць, а не вы!
14. Здымаючы, не забывайцеся: у абліччы вашага гасця найважнейшы — твар, найперш вочы і вусны.
15. Камера мусіць мясціцца максімальна блізка да вядоўцы, найбліжэй да восі кантакту, каб атрымаць як мага лепшую лінію вачэй.
16. План здымання мае быць не заблізкі і не зашырокі. Вы самі мусіце вызначыць, якога памеру планы вам патрэбныя. Найчасцей аператары выбіраюць паўзбліжэнне, яно пасуе да любой сітуацыі, бо канцэнтруе ўвагу на твары.
17. Здымаючы жвавай асобу, якая да таго ж расказвае пра падзею, што адбываецца на заднім плане, выберыце сярэдні план. На гэтым плане добра відаць і твар суразмоўцы, і пэўныя дэталі фону.
18. Калі выказванне эмацыйнае, драматычнае — выкарыстоўваецца збліжэнне. Памятайце, што ў інфармацыйных праграмах знізу мусіць застацца месца для подпісу асобы («візітоўкі»), інакш «візітоўка» накладзецца на ніжнюю палову твару вашага героя.
19. Калі ў сюжэце выказваюцца некалькі чалавек, пастарайцеся здымаць іх насупраць: адна асоба глядзіць у кадры злева направа, другая — у супрацьлеглы бок. Так будзе прасцей мантаваць сюжэт.
20. Для секвенцыяў *г'юман сторы* пастарайцеся запісваць з розных пазіцыяў камеры, мяняючы планы.
21. Калі нешта не атрымалася і вынік вас не задавальняе, але ёсць магчымасць паўтарыць — здыміце яшчэ дубль.

22. Не бойцеся інсцэнізаваць гісторыю, будзьце яе рэжысёрам! Асабліва гэта важна ў *г'юман сторы*, дзе выява надзвычай шмат расказвае пра героя і ягонае атачэнне. Вельмі карысна падгледзець, як ствараюць *г'юман сторы* прафесіяналы з багатым досведам для прэстыжных каналаў; не выключана, што ў выніку ў вас народзіцца ідэя ўласнага мінісцэнара.

Набываць прафесійныя ўмяцтвы можна толькі практычным шляхам. Досвед, атрыманы падчас рэальнай дзейнасці, навучыць шматлікім «прафесійным фокусам», якія дапамогуць у будучыні. Усё жыццё аператар вучыцца на ўласных памылках.

Апаратура — ваш памочнік

Усё больш дасканалая сучасная кінаапаратура мае дапамагаць у працы, а не перашкаджаць. Часам аператары засяроджваюць увагу выключна на тэхнічнай сферы, спадзеючыся, што апаратура сама ўсё зробіць: маўляў, «больш абсталявання — менш старання», і забываюцца на канцэптуальны кампанент. А першаснаю мусіць быць задума, мэта. Калі ёсць добрая ідэя — гэта перадумова таго, што выйдзе цікавы сюжэт.

Што да тэхнічнага боку, то варта падрыхтаваць спіс неабходнай апаратуры і перад кожным выездам праверыць гэты спіс, каб не забыцца нават найменшага элементу абсталявання.

Некалі ў аўтара гэтых радкоў здарылася такая сітуацыя: перад ад'ездам у Косава здымаць ваенныя дзеянні паводле падрыхтаванага загадзя спісу я спакаваў апаратуру. Здавалася б, усё падрыхтаванае і гатовае... І калі самалёт прызямліўся на вайсковым аэрадроме ў Косаве, аказалася, што я не ўзяў рэменя для камеры. Дробязь, а які дыскамфорт! За тры тыдні я выпрабаваў шматлікія замяняльнікі рэменя, нават шворку вайсковага сабакі. На жаль, гэты элемент нічым замяніць не ўдалося. Тры тыдні я насіў камеру ў руках, як немаўля, або на плячы. Тры тыдні пакутаў з-за адной дэталі.

Плануючы здымкі фільму, аператар мусіць падумаць, якую тэхніку, акрамя камеры і штатыва, трэба ўзяць з сабою, бо яна можа спатрэбіцца на здымачнай пляцоўцы. Лішняя апаратура — не такая праблема, як нястача нечага неабходнага. І ўсё ж такі на здымачную пляцоўку варта браць разумную колькасць абсталявання, каб яно не замінала працаваць.

Асноўнае тэхнічнае абсталяванне здымачнай групы:

- камера і спадарожныя прылады: батарэі, ладаванка, стужка, мікрафон для эфектаў, футарал, рэмень;
- штатыў і пульт кіравання (joystick);
- гукавы камплект: кірункавы мікрафон, бяздротавы мікрафон, мікрафон-кліпса, навушнікі, кабелі, запасныя батарэі, паралонавы футарал на мікрафон, мікрафонная тычка з ручкаю (boom);

- асвятляльны камплект: лямпы са штатывамі, падаўжальнік, разгалі-навальнікі, кабелі, батарэйкавая лямпа для камеры тыпу *Sungun*, ладаванка, карэктывная фольга, дыфузійныя, запасныя лямпачкі, адбівальнікі (адбівальнікі мусіць мець кожны аператар, хаця б прымітыўныя, з полістыролу);
- дадатковыя прылады: набор інструментаў, ліпкая стужка (скотч).

Колькі словаў на заканчэнне

Яшчэ перад тым, як уключыць камеру, аператар павінен скласці ў галаве план дзеянняў, заранёў ведаць, што і як ён пакажа. Няма патрэбы рабіць выпадковыя здымкі. Мантажыст не складзе з іх сюжэту. Варта вызначыць мэту, да якой будзем імкнуцца сваімі здымкамі. Цікавыя элементы рэчаіснасці, кемлівасць дасць нам у выніку здымкі, якія глядач заўважыць і запомніць.

Неяк надарылася паглядзець тэлесюжэт з дэманстрацыі ў Менску. Адразу было відаць, што яго здымаў наваспечаны аператар, які прапанаваў глядачам даволі хаатычны расказ. Асабліва кідалася ў вочы злоўжыванне трансфакатарам — камера наязджала і ад’язджала без патрэбы і мэты. Здымкі былі нестабільныя, узнікала ўражанне, што яны не мелі ні пачатку ні канца. У кадры часта з’яўляліся выпадковыя аб’екты. Такім чынам, аўтар здымак не справіўся з заданнем лагічна і паслядоўна распавесці пра падзею. Калі аператар здымае надзвычайнае здарэнне, рэвалюцыю, вайну, парламент пасля зрынання ўраду, у штурханіне натоўпу, — ад яго як ніколі патрабуюцца халодны розум і стрыманасць, тады яму будзе прасцей высачыць і адлюстравачь самыя важныя моманты. А яшчэ — здольнасць не пасаромецца і паказаць сваю фізічную сілу, калі ад гэтага будзе залежаць поспех ягонае працы.

У сюжэтах мы часта бачым кепска скампанаваныя кадры і здымкі без яркага пачатку і заканчэння. Празмерны зварот да маштабавання (*zoom*), хібна знятыя статычныя сцэны, нестабільнасць камеры, плоскі задні план на інтэрв’ю — вось тыповыя памылкі неспрактыкаванага аператара. Таму варта прыгледзецца да навінных сюжэтаў на прэстыжных каналах свету. Памятайце: вы як аператар — гэта першы глядач таго, што пазней менавіта *вашымі вачыма* пабачаць тысячы і тысячы людзей; таму ваш абавязак — падаць здыманую рэчаіснасць такім чынам, каб яна заінтрыгавала, здзівіла, узрушыла іншых.

Раздзел V

МАНТАЖ ЗНЯТАГА МАТЭРЫЯЛУ

ПАВЭЛ ШАФРАНЬСКИ

Што такое мантаж

Мантаж — гэта працэс, які, спрощана кажучы, зводзіцца да таго, каб:

- адкінуць няўдала зняты матэрыял;
- выбраць сярод «добрага» матэрыялу патрэбную частку;
- сабраць паасобныя элементы матэрыялу ў адно цэлае.

Такое апісанне мантажнае працы, вядома, правільнае на практыцы. Але яно не ўлічвае вагі паасобных этапаў, і шмат хто з мантажыстаў мог бы абразіцца, калі б ягоную дзейнасць звялі выключна да «кантролю якасці» зробленага аператарам і да паслядоўнага «склейвання» кадраў паводле мантажнага аркуша. Працэс мантажу палягае перш за ўсё на падборы патрэбных кадраў, вызначэнні іх чарговасці, каб у канчатковым відэапрадукце атрымаць як мага лепшы эфект, які цікава і трапна праілюструе для гледача задуму аўтара (рэжысёра, прадзюсара або рэдактара выдання навінаў).

Так, напрыклад, доўгія, знятыя «з рукі» дрыжачыя кадры ўдзельнікаў дэманстрацыі, якія штурхаюцца з міліцыянтамі, дзе ў камеры відаць то твары людзей, то абутак, а часам неба, — з гледзішча эстэтыкі кепскія, але, з другога боку, яны распавядаюць гледачу не толькі пра дэманстрацыю. Дзякуючы сваёй дынаміцы і блізкасці да герояў, такія здымкі нашмат лепш данясуць гледачу эмацыйную атмасферу падзеяў.

Але ў выпадку, калі мы паказваем спакойную дэманстрацыю, на якой нічога экстраардынарнага не адбывалася, а здымкі выйшлі неахайныя, дрыжачыя, план-кадры празмерна доўгія — то гэта рассяродзіць гледача або ён знудзіцца.

Такім чынам, крытэрыі ацэнкі знятага матэрыялу адзін: добры матэрыял — гэта той, які найбольш трапна адлюстроўвае гісторыю, якую хочучь расказаць яе аўтары.

Калі мы даведаліся, у чым жа нашая мэта, то можам пачаць найбольш цікавую частку мантажу — складанне кінааповесці¹³. Пачынаем прыклеіваць план-кадр да план-кадру і гэтак вядзем нашу гісторыю да яе гэпі-энду.

Асноўныя паняткі і тэхнікі мантажу

Кадр, план-кадр, сцэна, секвенцыя

Найменшая і непадзельная частка фільму — гэта **кадр**¹⁴, то бок выява, знятая камерай на працягу 1/24 с¹⁵. Аднак мы не гаворым пра фотаздымак, а пра відэаздымку, дзе паасобныя кадры змяняюцца з хуткасцю, большаю, чымся здольнае ўхапіць чалавечае вока, і такім чынам ствараюць ілюзію працягласці, напрыклад, руху. Гэтая працягласць абмежаваная: яна пачынаецца ў момант пачатку запісу (кнопка «старт») і канчаецца ў момант спынення запісу (кнопка «стоп»). Прамежак «стужкі» ад націскання кнопкі «старт» да націскання кнопкі «стоп» называецца **аператарскі план-кадр**. З ім не супадае **мантажны план-кадр**: пры мантажы тэрмінам *план-кадр* акрэсліваюць фрагмент аператарскага план-кадру, абазначаны на пачатку і на канцы мантажным **разрывам** (сутыкам, «склейкаю»), пасля якога ідзе чарговы план-кадр фільму.

Падчас падбору план-кадраў для мантажу з запісанага матэрыялу ўжываюцца наступныя фармулёўкі:

«*пазнач план-кадр ад... да...*», значыць, трэба выказаць з арыгінальнага (запісанага камерай) аператарскага план-кадру больш кароткі мантажны план-кадр.

«*вазьмі цэлы план-кадр*», значыць, увесь аператарскі план-кадр становіцца мантажным план-кадрам¹⁶.

¹³ У гэтым раздзеле ўжываюцца тэрміны *кіно, фільм, кінафільм* ды пад., бо тэлевізія, як маладзейшае мастацтва, галоўныя тэрміны і прынцыпы пераняла з кінамастацтва. У спецыфічных сітуацыях пазначаецца, што маецца на ўвазе менавіта тэлевізійны тэрмін або прынцып.

¹⁴ У пэўных сітуацыях паралельна з тэрмінам *кадр* ужываецца тэрмін *план* (напрыклад, *буйны план, радзей — буйны кадр*).

¹⁵ Датычыць запісу камерай на аптычную стужку. У выпадку запісу камерай на магнітную стужку або дыск 1/25 у тэлевізійным стандартзе *PAL* або 1/30 у выпадку стандарту *NTSC*. Самыя сучасныя камеры з электронным запісам могуць сёння запісваць таксама карціны ў кінастандарце (кадры кожную 1/24 с), у выніку чаго фактура тэлездымак карціны нагадвае кінастужку.

¹⁶ Калі аўтар не пазначыць інакш, у далейшым тэксце тэрмін *план-кадр* будзе азначаць *мантажны план-кадр*.

Мал. 1

«старт» камеры

аператарскі план-кадр

«стоп» камеры



мантажны план-кадр

Доўгі аператарскі план-кадр можа складацца з некалькіх мантажных план-кадраў. Напр., правільна знятая аператарам панарама ад аб'екту *A* да аб'екту *B* гэта:

- 1) праезд пасля ўключэння запісу («старт»);
- 2) статычны план-кадр аб'екту *A*;
- 3) панарама;
- 4) статычны план-кадр аб'екту *B*;
- 5) спыненне запісу камеры («стоп»).

Мал. 2



Трэба звярнуць увагу, што звычайна на пачатку і ў канцы аператарскага план-кадру ёсць гэтак званы *камерны бруд*, або *смецце* (пункты 1 і 5), які ўзнікае ў выніку хістання камеры пасля старту. Таму толькі зрэдку цэлы аператарскі план-кадр супадае з мантажным план-кадрам. Таксама брудам называюць фрагмент план-кадру (менш за секунду), які парушае ўспрыманне сюжэту; найчасцей ён узнікае ў выніку паспешлівага, нехайнага мантажу; нярэдка гэта рэшта папярэдняга план-кадру. Бруд трэба ліквідаваць падчас уважлівага перагляду сюжэту пасля заканчэння мантажу.

Некалькі план-кадраў, складзеных адзін за адным, аб'яднаных адною супольнаю рысаю, напрыклад, месцам дзеяння або часам, — гэта **сцэна**. Некалькі сцэнаў, складзеных у адно апавяданне, называецца **секвенцыя**.

Можна зняць аператарскі план-кадр, які наўмысна будзе цалкам выкарыстаны ў фільме (без разрэзаў). Такі план-кадр называецца **мастэр-шот**; ён часта выкарыстоўваецца ў дакументальных фільмах, каб захаваць *праўдзівасць* апісанай сітуацыі.

Некаторыя метады спалучэння план-кадраў

Чарговыя планы можна склейваць між сабою рознымі спосабамі. Найбольш папулярны метады — гэта **разрэз** (анг. *cut*).

Мал. 3

план-кадр 1

план-кадр 2



Значэнне тэрміну *разрэз* вельмі празрыстае. Раней, калі працавалі з кінастужкаю, то пры мантажы яе разразалі адмысловымі нажніцамі паміж двума кадрамі і склейвалі два фрагменты, то бок два план-кадры. Падобным чынам адбываўся мантаж першых магнітных стужак, якія пасыпалі адмысловым жалезным парашком. Гэты парашок прыклеіваўся да фрагментаў стужкі, вызначаючы чарговыя намагнічаныя фрагменты.

У 1990-я гг. відэамантаж ажыццяўляўся праз падбор і перапісванне з аднаго відэамагнітафона на другі чарговых план-кадраў, з запісу камеры на стужку з гатовым матэрыялам. Такі від мантажу называецца **лінейны мантаж**, бо гісторыя ствараецца *лінейна*, г. зн. паслядоўна, у адпаведнасці з рэальнаю храналогіяй мантажу. Лінейны мантаж выкарыстоўваюць сёння пераважна інфармацыйныя станцыі, бо гэта адзін з найбольш хуткіх метадаў. Яго асноўная загана — немагчымасць змяніць чарговасць план-кадраў у сярэдзіне матэрыялу — знікла пры камп'ютарным мантажы. На камп'ютары можна як заўгодна перастаўляць, выкідаць і дадаваць новыя план-кадры, таму гэта называецца **нелінейны мантаж**.

Правільна спалучыць два план-кадры пасля разрэзу, хоць гэта і падаецца простаю задачаю, у сапраўднасці даволі складана. Для гэтага патрэбныя веды (пра што будзе ніжэй). Не заўсёды два план-кадры (два кадры: апошні кадр першага план-кадру і першы кадр другога план-кадру) можна свабодна склеіць так, каб месца разрэзу не замінала глядачу ўспрымаць матэрыял. А з другога боку, змена план-кадраў — найбольш натуральны метады змяніць і аб'ект назірання. Дастаткова, каб пераносычы позірк з аб'екту А на аб'ект В, міргнуць, і мы ўжо «разарвалі» фільм, запісаны нашым мозгам.

Разрэз — гэта тое, што робіць кіно, відэа адметным. Ніякае іншае візуальнае мастацтва (фатаграфія, жывапіс, тэатр) не можа за імгненне пераносіць глядача з аднаго месца ў другое, з больш агульнага плану да дэталі. Таму мантаж шляхам разрэзу лічыцца найбольш «высакародным», і толькі такім чынам мантуюць як дакументальныя, так і мастацкія кінафільмы. Разрэз гарантуе таксама празрыстасць і дынаміку аповеду, таму матэрыялы для навінаў таксама мантуюцца выключна з выкарыстаннем разрэзаў¹⁷.

Іншы метады спалучэння двух план-кадраў — **праніканне** (анг. *dissolve*) — калі павольна знікае выява папярэдняга план-кадру і з'яўляецца выява наступнага план-кадру. У мастацкім кіно гэты метады скарыстоўвалі (і надалей ужываюць, хаця ўжо радзей) як эфект перанясення ў часе, рэтраспекцыі або ўказання на нерэальнасць паказанага (сон, трызненне і пад.).

Праніканне зніжае дынаміку (найперш за кошт сваёй даўжыні) і «змякчае» аповед. Выкарыстоўваць яго трэба разважліва, толькі ў абгрунтаваных выпадках. Напрыканцы 1990-х гг., калі кіно захапілася камп'ютарным мантажом, які дазваляе рабіць праніканне проста і хутка, нават матэрыялы для навінаў мантавалі шляхам **кароткага пранікання** (на 2–5 кадраў). Гэта дае магчымасць спалучаць два любыя план-кадры, не выклікаючы разгубленасці ў глядача. Сёння лічыцца, што выкарыстоўваць кароткае праніканне «не стыльна», што зварот да гэтага спосабу мантажу сведчыць аб непрафесійнасці мантажыста. Як у любой іншай сферы, і ў мантажы ёсць свая мода, свае плыні ды тэндэнцыі.

Іншы метады склейвання (перш за ўсё цэлых сцэнаў, а не паасобных план-кадраў) — гэта **зацяжненне** (анг. *fade*). Гэты эфект часта назіраецца ў мастацкіх і дакументальных кінафільмах, але таксама і ў рэпартажах. Маім меркаваннем, гэта вельмі добры, чытэльны для глядача знак, які выразна размяжоўвае дзве сцэны.

У тэлематэрыялах вельмі часта ўжываюцца розныя камп'ютарныя эфекты — **шторкі** (анг. *wipe*) і **эфекты 3D**, якія дапамагаюць зрабіць мантаж больш цікавым. Але як з усім, з імі нельга «перасаліць». Гэтак, у навінным

¹⁷ Зразумела, усе іншыя метады спалучэння план-кадраў, як, напр., праніканне і камп'ютарныя спецэфекты, дазваляюцца ў гэтым фармаце, але патрабавецца яснае абгрунтаванне, чаму гэты метады быў выкарыстаны.

сюжэце выкарыстанне такіх эфектаў апраўданае для спалучэння відэа з графікаю, але ўжо ўсе наступныя план-кадры склейваць пры дапамозе, напр., шторак — не рэкамендуем. Злоўжыванне такімі тэхнікамі на слэнгу мантажыстаў называецца «канцэрт спецэфектаў».

Разрэз нават у самым правільным месцы план-кадру можа выклікаць у глядача ўражанне перапынку ў аповедзе. Калі адначасова разам з відэашэрагам абрываецца і гук (напр, гучны шум з першага план-кадру змяняе цішыня ў наступным), то глядач гэта заўважыць і адчуе, што апавяданне перапынілася. Каб пазбегчы гэтага (або зменшыць эфект склейвання такіх план-кадраў), можна выкарыстаць **падзел**, гэта значыць развесці ў часе склейванне гучу і склейванне відэа.

Мал. 4а



Мал. 4б



Мал. 4с



Найчасцей у першую чаргу разразаецца відэашэраг, а пазней ужо гук. Такая чарговасць адпавядае сістэме ўспрыняцця чалавека, які спачатку бачыць, а потым чуе; калі глядач бачыць змену карціны, то чакае, што неўзабаве зменіцца гук.

Мантажныя планы

З паняткам *план* і відамі *аператарскіх планаў* мы пазнаёміліся ў раздзеле IV «Асновы аператарскага мастацтва» (гл. с. 73). У мантажы гэты падзел не настолькі дэталёвы і зводзіцца да трох:

- **агульны план (шырокі)** — планы, якія прывязваюць нашу гісторыю да пэўнага месца і часу, а таксама гэтае месца змяняюць;
- **сярэдні план (амерыканскі, паўзбліжэнне)** — планы, якія паказваюць героя нашай гісторыі;
- **збліжэнне (дэталі)** — планы для паказвання героя або для пераходу ад аднаго да другога персанажа.

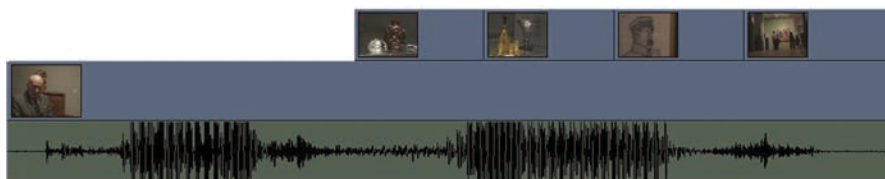
Аднак трэба звяртаць увагу на рэальную велічыню нашага «героя». Калі гэта чалавек, які ідзе па плошчы, то месца і час найлепш пакажа агульны план. Калі ў гэтым выпадку скарыстаем далёкі план (з надта маленькаю постаццю чалавека ў кадры), то адбудзецца перанясенне акцэнта аповеду з чалавека на плошчу, будынкі ці, прыкладам, на пару дня. Але калі «герой» нашай гісторыі — вялікі будынак, то планам, які добра пакажа аб'ект, у гэтым выпадку будзе агульны план; сярэдні план для будынку ў абсалютнай велічыні супадзе з агульным планам для чалавека.

Як бачым, велічыня плану — рэч адносная: яна залежыць ад тэмы сюжэту, ад абсалютнай велічыні «героя».

Асноўныя віды план-кадраў і іх значэнне для мантажу

Сінхрон («сотка») у тэлевізіі найчасцей выкарыстоўваецца для выказвання героя. У матэрыяле для навінаў яго рэдка разразаюць у сярэдзіне ці скарачаюць, каб захаваць аб'ектыўнасць і пазбегчы закідаў у маніпуляцыі. У рэпартажы вельмі часта сінхрон прыкрываюць іншымі план-кадрамі, каб праілюстраваць сказанае (перабівы, выявы людзей) або каб схваць разрывы, якія ўзніклі пры скарачэнні «соткі».

Мал. 5



Іншы прыём выказвання героя, асабліва ў рэпартажы і ў дакументальным кіно — гэта прыкрыццё цалкам або часткова «соткі». Можна спачатку прыкрыць сінхрон план-кадрамі, падабранымі да выказвання (напр., прыгожымі ландшафтамі Палесся прыкрываем расказ палешука пра ягоную радзіму), а толькі потым паказваем кадры сінхрону. Можна таксама прыкрыць словы героя план-кадрамі, якія паказваюць яго ж (напр., словы палешука прыкрываем план-кадрам, калі ён завіхаецца ў сябе на панадворку). У гэтым выпадку трэба пазбягаць беспасярэдняга спалучэння кадраў героя з сінхронам ды прыкрывання сінхрону здымкамі героя, дзе ён штосьці гаворыць. Каб захаваць чытальнасць такой мантажнай фігуры, трэба карыстацца ёю не на шкоду логіцы.

План-кадр пад оф — адзін з план-кадраў сцэны ці секвенцыі, які ілюструе начытаны каментар (оф). План-кадр пад оф мусіць мець інтэршумы ніжэйшага ўзроўню (цішэйшыя), чымся дыктарскі тэкст.

Статычны план-кадр — нерухомы план-кадр знятага прадмету (персанажа). Статычныя план-кадры можна склейваць у сцэны, якія, дзякуючы хуткім разрывам, дынамізуюць аповед, прычым у адрозненне ад дынамічных план-кадраў, знятых з рукі, яны захоўваюць высокую эстэтыку аповесці. Аднак надта доўгі шэраг статычных план-кадраў аднолькавай даўжыні ўспрымаецца як манатонны. Таму статычны план-кадр *без руху ў кадры* трэба спалучаць з іншымі статычнымі план-кадрамі з *рухам у кадры* або з панарамамі. Абавязкова трэба таксама звярнуць увагу на спалучэнне разнастайных паводле велічыні

планаў статычных план-кадраў. Статычныя кадры гораду ў агульным плане маюць быць у сцэне даўжэйшымі за статычныя кадры дэталяў будынкаў. Яшчэ нядаўна было правілам¹⁸, што, калі збліжэнні і дэталі доўжацца пэўны прамежак часу (напр., 3 с), то план-кадры ў сярэднім плане маюць доўжыцца ў паўтара раза больш (адпаведна — 4,5 с), планы агульныя — удвая (адпаведна — 6 с). І мы не прыхільнікі матэматычнай дакладнасці ў падыходзе да рытму мантажу, на гэты прынцып можна абапірацца на пачатковым этапе вывучэння мантажу.

Панарама — план-кадр з камераю, якая абарачаецца вакол сваёй восі, паказвае аб'екты ці месцы, што не змяшчаюцца ў кадр. Панарама найлепш паказвае месца, дзе адбываецца сцэна, або рух героя ў сцэне. Акрамя гэтага, у адрозненне ад агульнага плану, панарама дае магчымасць лепш паказаць паводзіны героя. Склеіць дзве панарамы або статычны план-кадр з панарамаю можна толькі паводле акрэсленых прынцыпаў¹⁹. У мантажы панарама можа мець фармат мастэр-шоту (без разрэзу) або суб'ектыўнага план-кадру. Ён спалучаецца з кадрамі (напр., статычнымі) толькі паводле акрэсленых прынцыпаў.

План-кадр «з рукі» — найбольш дынамічны з усіх мантажных план-кадраў. Звычайна выкарыстоўваецца ў рэпартажах ці ў навінах, бо дазваляе глядачу назіраць за дзеяннем ссярэдзіны. Дзякуючы найноўшым тэхнічным магчымасцям камераў, з'яўленню стэдыкамаў, план-кадр «з рукі» часцей ужываюцца ў дакументальным і мастацкім кіно.

Асноўныя віды мантажу

Мы вылучаем тры віды мантажу: храналагічны, паралельны і кампілятыўны.

1. Храналагічны (лінейны) мантаж — гэта храналагічнае вядзенне кінааповеду, адпаведна з лінейным разгортваннем падзеяў у часе; глядач бачыць дзеянне так, як яно адбывалася (або магло б адбыцца) у рэчаіснасці. Храналагічны мантаж — гэта тыповы візуальны прыём у мастацкім і дакументальным кіно, але асноўныя прынцыпы гэтага мантажу ўжываюцца ўва ўсіх кіна- і тэлевізійных формах, бо гэты тып найбольш натуральны для кожнага чалавека. Храналагічны мантаж выкарыстоўваецца:

- 1) каб захаваць паслядоўнасць руху паміж двума план-кадрамі (гл. малюнкi ба, бб, бс);

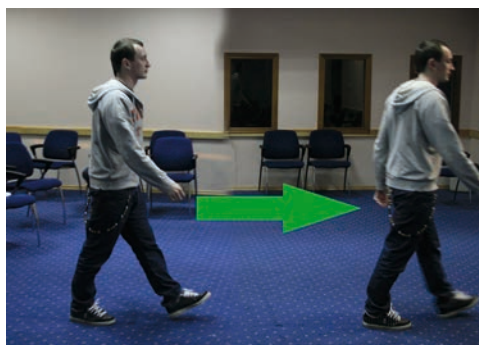
Калі чалавек у першым план-кадры выйшаў з кадру направа, то ў наступным план-кадры ён не можа ўваходзіць у кадр з правага боку.

¹⁸ Гэты прынцып зазнаў дэвальвацыю ў перыяд дынамізацыі тэлепрадукцыі, бо значна павысілася наша здольнасць успрымаць відэакадры.

¹⁹ Гл. падраздзел «Як вызначыць у план-кадры месца разрэзу?» (с. 126).

2) дзеля мантажу паасобных план-кадраў у межах аднае сцэны (гл. малюнкi 7a, 7b);

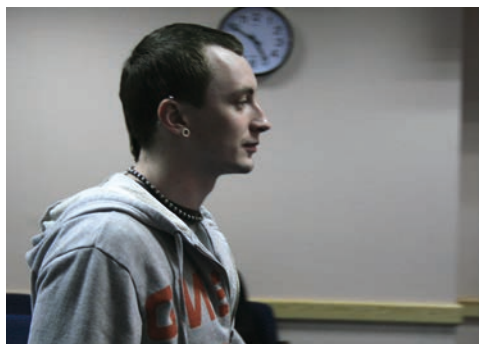
Мал. 6a



Мал. 6b



Мал. 6c



Мал. 7а



Мал. 7б



Калі чалавек у першым план-кадры ўвайшоў у пакой праз дзверы, то ў наступным план-кадры ён не можа ісці ў кірунку гэтых жа дзвярэй.

3) дзеля мантажу чарговых сцэнаў.

Паміж храналагічна змантаванымі сцэнамі можна таксама ўставіць сцэны-рэтраспекцыі. Прыклад ужывання такога метаду мы бачым у кінадэтэктыве, дзе глядач назірае за храналагічным разгортваннем следства па справе забойства, але паміж гэтым герой прыгадвае сітуацыі, якія здарыліся перад забойствам. Умова чытальнасці такога аповеду — тое, што заўсёды пасля рэтраспектыўнай сцэны аповед вяртаецца на месца і да дзеяння, якое адбываецца ў той жа час (або пазней), што і сцэна перад рэтраспекцыяй. Такім метадам можна змантаваць таксама матэрыял для навінаў. Спачатку мы расказваем пра падзею, а потым паказваем, якім чынам гэта адбылося. А напрыканцы зноў вяртаемся назад — на тое ж месца і ў той жа час, дзе былі на пачатку сюжэту.

2. Паралельны мантаж — гэта аповед пра дзве і больш падзеяў, якія адбываюцца адначасова. Умова зразумеласці паралельнага мантажу — агульны «пункт» для ўсіх гісторыяў. Ён можа быць бачны ад самага пачатку, але часцей ён робіцца заўважным толькі ў канцы — як завяршэнне цэльнага аповеду.

План-кадр 1: спадар надзяе гальштук.

План-кадр 2: спадарыня папраўляе макіяж перад люстэркам.

План-кадр 3: спадар выходзіць з дому.

План-кадр 4: спадарыня заходзіць у метро.

План-кадр 5: спадар чакае на пероне, а спадарыня выходзіць з вагона.

Каб захаваць чытэльнасць падзелу паасобных частак гісторыі, важна захаваць паслядоўнасць пераходу ад адной да другой (ці чарговай) гісторыі. Напрыклад, кожную сцэну будзем пачынаць шырокім планам, які пакажа месца дзеяння. Можна таксама прыняць, што кожную частку паказваем пры дапамозе толькі аднаго плану.

Гэты від мантажу ўжываецца пераважна ў мастацкіх аповедах і ў крэатыўным дакументальным кіно, часам у рэпартажах і вельмі рэдка ў публіцыстычных сюжэтах, бо гэты фармат аповеду надта суб'ектыўны.

3. Кампіляцыйны мантаж — гэта мантаж план-кадраў, якія паказваюць розныя прасторы і розны час (напр., архіўныя матэрыялы). Такі фільм суправаджаецца каментарам, дзякуючы якому сэнс план-кадраў становіцца зразумелым. У большасці выпадкаў тут класічныя прынцыпы мантажу (кірункі, памеры планаў) не ўжываюцца, бо кадры толькі ілюструюць дыктарскі тэкст. Аднак, наколькі гэта магчыма, падчас мантажу кампіляцыйнай сцэны пажадана захаваць паслядоўнасць. Напрыклад, паказваючы некалькі авіякатастрофаў, варта заўсёды пачынаць шырокім планам або з кожнай катастрофы паказаць адзін толькі шырокі план і збліжэнне.

Падчас мантавання архіўных кадраў з іншымі трэба памятаць пра чытэльны пераход паміж імі. Найбольш просты метада (які спрэс выкарыстоўваецца ў інфармацыйных матэрыялах) — гэта надпіс «Архіў» або камп'ютарны ці графічны эфект.

Што такое кінаматэрыял?

Як адзначалася вышэй, асноўная задача мантажыста — гэта падбор «адпаведных» план-кадраў, каб расказаць запланаваную гісторыю. Але гэта толькі палова шляху. Нічога не атрымаецца нават з найлепшых, насычаных эмоцыямі, інфармацый план-кадраў, калі яны застануцца толькі фрагментам аповеду.

Каб у канчатковым прадукце глядач зразумеў наш *пасыл*, трэба захаваць чытэльнасць і логіку аповеду. І калі мастацтва — гэта ўмоўнасць, а кінафільм — гэта своеасаблівая «дамова» паміж аўтарам і глядачом, то належыць паслядоўна трымацца вызначаных гэтай дамоваю прынцыпаў. Калі

ў нашай гісторыі, мяняючы месца знаходжання, мы даем глядачу магчымасць зафіксаваць гэтую мену (напр., шырокім планам), то іншым разам, калі мы гэтага *не зробім*, глядач як бы спыніцца і запытае чаму. Калі ён тут жа не атрымае адказу, то страціць цікавасць і давер да аповеду ды не дасягне вызначанай намі мэты. Калі падчас паралельнага мантажу мы ад пачатку пераплятаем гісторыі нашых герояў і раптам адмовімся ад паслядоўнасці, прыкладам, прынятых часавых прапорцыяў у дачыненні аднае з сюжэтных лініяў — глядач згубіць нітку сюжэту.

Зразумела, што *паслядоўна* прытрымлівацца прынцыпаў не значыць *заўсёды*. Але калі мы парушаем прынцыпы, то мусім гэта рабіць паслядоўна і да канца, а не толькі тады, калі нам не хапае кадраў.

Паслядоўнасць аповеду забяспечваецца таксама і **рытмам**. Беспадстаўная змена хуткасці аповеду (напр., у сярэдзіне адной сцэны) парушае логіку апавядання. Прычым варта адзначыць, што гутарка ідзе не пра колькасць разрываў цягам адной хвіліны, а пра ўнутраны рытм кожнага наступнага план-кадру. Інакш кажучы, трэба даць глядачу час на засваенне таго, што здарылася ў кадры. Да прыкладу, пасля шырокага плану будынку змяшчаем збліжэнне гэтага аб'екту. Збліжэнне можа быць карацейшым за папярэдні план-кадр, бо глядач хутчэй канстатуе дэталі, чымся ўсё, што здарылася на шырокім плане. Выключэннем складае збліжэнне таблічкі. Яно мае працягвацца адпаведна даўжэй.

Памылкаю будзе змясціць паміж статычнымі планамі панараму, якая доўжыцца дакладна столькі, колькі папярэдні статычны план. Дынаміка панарамы нашмат большая, бо дзеянне адбываецца ўнутры кадру (напр., хтосьці ідзе) і звонку кадру (абарачэнне камеры вакол восі). Таму, каб захаваць роўную дынаміку, панарама павінна працягвацца даўжэй за папярэдні статычны план.

Вельмі часта маладыя мантажысты «матэматычна» вызначаюць канец план-кадру (папярэдні план-кадр працягваўся 3 с, дык столькі ж мусіць доўжыцца наступны план-кадр), або «механічна» — план-кадр пачынаецца там, дзе пачынаецца рух і канчаецца разам з заканчэннем руху. Няма горшай памылкі! Кожны (!) план-кадр абавязкова трэба прагледзець у рэальным часе, ацаніць яго дынаміку і толькі пасля вызначыць пачатак і канец.

Усе згаданыя рысы (логіка, паслядоўнасць, рытм) — гэта складовыя часткі фармату нашага аповеду, інакш кажучы, спосаб, які мы абіраем для расказвання пэўнай гісторыі. Фармат мусіць падбірацца адпаведна зместу, які мы імкнемся перадаць. За выключэннем тых выпадкаў, калі фармат перарастае змест, можна сказаць, што глядач падсвядома чакае пэўнага метаду перадавання акрэсленай інфармацыі. Гэтае «чаканне» вынікае з магчымасці ўспрымання і ўнутранага рытму кожнага чалавека.

У эру музычных кліпаў і кароткіх рэкламных ролікаў кінафільмы 1930–1950-х гг. большасць з нас лічыць занадта зацягнутымі, нуднымі. Але з іншага боку, немагчыма ўявіць, як гісторыю самотнага пенсіянера расказаць у рытме *MTV*.

Мал. 8а



шырокі план і карацейшае збліжэнне

Мал. 8б



Мал. 8а



шырокі план і больш працяглае збліжэнне

Мал. 8с



І менавіта ў гэтым розніца паміж кіно, дзе глядач паддаецца скрупулёзна прадуманай, запланаванай і выкананай «маніпуляцыі» сваймі эмоцыямі, і тэлевізіяй, дзе тэмп вытворчасці і аператыўнасць інфармавання не пакідаюць часу на «выбудоўванне» фікцыі.

Таму, калі мы паказваем «прыгожыя краявіды», планы мусяць быць «цудоўныя», рытм аповеду спакойны, каб глядач меў час нацешыць вочы гэтую карцінкаю. Такі метад нельга выкарыстоўваць у справаздачы з футбольнага матчу. У гэтым выпадку патрэбныя шматлікія план-кадры «з рукі», змантаваныя не абавязкова паводле прынцыпаў мантажнага рамяства. Бывае, што адзін план-кадр з сотавага тэлефону можа расказаць больш за дакладныя кадры аператара-прафесіянала. Аднак сучасны фармат апавядання не вызваляе нас ад працэсу думання, бо перад тым як адказаць сабе на пытанне: «Як гэта паказаць?» (сярод іншага і — «Як гэта змантаваць?») — трэба ведаць, што мы хочам паказаць глядачу.

Тэлевізія, у тым ліку інфармацыйныя каналы, у часы імклівага развіцця тэхнікі ставіць перад аўтарамі ўсё большыя вымогі. Найперш гэта час, адведзены на рыхтаванне сюжэту, і шалёны тэмп аповеду. У мастацкім ці дакументальным кіно рэжысёр «мае час» наставіць глядача на адпаведныя рэйкі ўспрымання. У матэрыяле для навінаў адна інфармацыя абганяе другую. Адзін недахоп логікі нашага аповеду (напр., «Чаму чалавек, які ўвайшоў у будынак, цяпер стаіць перад ім?») бянтэжыць глядача, і з гэтага моманту ён перастае засвойваць чарговую інфармацыю.

Цікавая сітуацыя назіралася ў Польшчы, калі прэзідэнтам і прэм'ер-міністрам былі браты-блізняты. Без дакладнага падводу да відэакадраў не было вядома, прэм'ер гэта ці прэзідэнт. Трэба ўмець так змантаваць 5–6 секундаў секвенцыі перад сінхранам, каб глядач не меў сумневаў, *who is who*. Таму на канале TVN24, каб пазбегчы непаразуменняў, якія вынікалі з блытання блізнятаў мантажыстамі, увялі абавязак падаваць «візітоўку» да сінхронаў прэзідэнта.

На жаль, мы ўжо прывычаліся да мільгацення карцінак у інфармацыйных матэрыялах. Аднак у тэлерэпартажах нам трэба зважаць не толькі на інфармацыю ці праблему, але таксама і на спосаб аповеду. Кожны, хто забывае пра фармат і лічыць, што для 10-хвіліннага рэпартажу трэба проста ў 5 разоў больш запісанага матэрыялу, чымся для 2-хвіліннай навіны, — зазнае паразу. Тое, што праходзіць хутка і скандэнсавана ў навіне, робіцца нецікавым і незразумелым у больш доўгім сюжэце. Напрыклад, у рэпартажы герой перасоўваецца паміж двума месцамі дзеяння; тут можна ўставіць сцэну, якая паказвае яго ў дарозе. Такім чынам зразумелаю стане не толькі змена месца дзеяння, але гэта таксама дазволіць глядачу «адпачыць» перад наступнаю порцыяй інфармацыі.

Тэарэтычныя падставы мантажэ

Прынцып адзінства часу і месца

Гэты прынцып азначае, што ў свядомасці глядача ўсе план-кадры адной сцэны знятыя ў адзін час на адным месцы і лагічна змяняюцца адзін адным. Калі ў першых кадрах чалавек замахваецца малатком, каб забіць цвік, то ў наступных ён не можа браць цвік і падыходзіць да сцяны. Паказваючы дыялог двух людзей, нельга перабіваць яго выяваю экскаватара, нават калі размова датычыць рамонту дарогі. Калі чалавек уваходзіць у памяшканне, а глядач бачыць гэта ў двух план-кадрах (звонку і ўнутры пакою), то ў трэцім план-кадры чалавек не можа кіравацца ў бок гэтага памяшкання.

Калі мы пачынаем запіс для рэпартажу зранку, а заканчваем увечары, то стэндап таксама трэба запісаць увечары.

Збіраючы план-кадры будынку ў секвенцыю — нават з архіўных матэрыялаў, — абавязкова трэба прытрымлівацца храналогіі чарговых кадраў.

Мал. 9а



Мал. 9b



Мал. 9c



Прынцып «ад агульнага да дэталі»

Заходзячы ў памяшканне, чалавек спачатку бачыць усю прастору (аб'ём, падзел прасторы, рэчы), а потым з цэлага пачынае «вылоўліваць» паасобныя элементы (людзей, стол, шафу). І толькі пасля таго, як наш мозг зарэгіструе размеркаванне элементаў у прастору, мы пачынаем больш уважліва ўглядацца ў паасобныя элементы, якія нас зацікавілі. Падобным чынам гэта адбываецца і ў кіно. Спачатку глядач мусіць пазнаёміцца з месцам ды прастораю і з часам, у якім ён «апынуўся» (шырокі план), а потым прыбліжацца да чарговых дэталей. Таму прынцып «ад агульнасці да дэталі» — неад'ёмны для пачатку сцэны.

Калі ў сцэне з'яўляецца такі ж шырокі план, як на пачатку, гэта значыць, што адбыліся нейкія змены ў прастору сцэны (напр., у дзверы ўвайшоў наступны актор).

Адваротны кірунак аповеду — уводзім усё больш шырокія планы, хаця ў прастору нічога не змянілася, і такім чынам паведамляем глядачу, што сцэна набліжаецца да канца.

Мал. 10а



Мал. 10б



Мал. 10с



Памылкаю лічыцца гэтак званы *даскок і адскок* (шырокі план → блізкі план → шырокі план) без абгрунтавання, бо перавага кіно над тэатрам — гэта

менавіта назіранне за героем або дзеяннем у збліжэнні. Неабгрунтаванае паказванне шырокіх планаў можа рассейваць увагу гледача і «разрываць» хаду дзеяння.

Мал. 11а



Мал. 11б



Мал. 11с



Прынцып трох планаў

Гэты прынцып гучыць: «адзін план — выпадковасць, два планы — памылка, толькі тры планы, якія адзін за адным паказваюць героя, ствараюць гісторыю».

Калі на першым плане (шырокім) бачым плошчу і людзей на ёй, мы яшчэ не ведаем, пра што будзе гісторыя. Вядомыя толькі час і месца дзеяння. Калі ў наступным плане (агульным) пакажам аднаго з мінакоў, то такім чынам падказваем, што гісторыя, магчыма, будзе датычыць менавіта гэтага чалавека. І толькі трэці план развейвае сумневы гледача.

Калі гэта будзе збліжэнне на чалавека з папярэдняга плану, значыць ён пэўна наш герой. Калі гэта будзе зноў агульны план мінакоў, значыць гутарка пойдзе пра гэтую групу людзей.

Набліжэнне па восі камеры

— гэта секвенцыя двух планаў адзін за адным, якія адрозніваюцца толькі велічынёю, а не месцам размяшчэння і ракурсам камеры.

Каб спалучыць два планы наездом па восі, найперш мы мусім захаваць у абодвух планах ідэнтычную «пазіцыю» нашага героя. Калі велічыня планаў падобная, то чалавечае вока можа не заўважыць гэтай змены (напр., агульны план і паўзбліжэнне) і ўспрыняць яе як анімацыю. Таму, каб «падмануць» чалавечае вока, прыняты прынцып спалучаць па восі толькі такія планы, якія адрозніваюцца памерам удвая (напр., агульны план і збліжэнне).

Такім чынам можна пазбегчы невялікай розніцы ў пазіцыі героя, а чалавечае вока ўспрымае гэты разрыў як свядомы пераход ад агульнага плану да збліжэння.

Мал. 12а



Мал. 12б

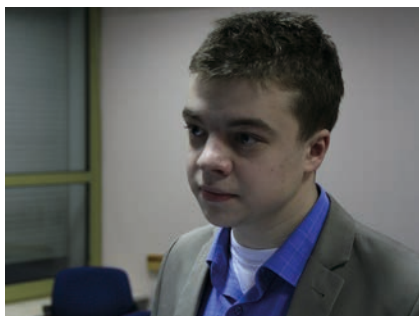


занадта малая розніца планаў

Мал. 12а



Мал. 12с



рознiца планаў удвая (агульны, збліжэнне)

Кірунак у мантажы

Назіраючы за нейкім прадметам (напр., за аўтамабілем), мы заўсёды бачым рух у адным кірунку. Так жа бачыць і глядач на экране. Камера становіцца «вачыма» гледача. Паслядоўнасць кірунку (рух аб'ектаў у кадры, позірк героя) падчас мантажу — адзін з асноўных прынцыпаў, які вызначае логіку кінааповеду.

Гэта таксама важны элемент апавядання: калі ў першай сцэне герой перамяшчаецца ў кадры злева направа, мы мяркуем, што ён ідзе ў пункт А, а калі ў наступнай сцэне герой рухаецца ў кадры ў супрацьлеглым кірунку — ведаем, што ён вяртаецца з пункту А.

Калі машына ў чарговых сцэнах перасоўваецца заўсёды ў адным кірунку, то глядач ведае, што яна ўвесь час едзе ў адзін і той жа бок.

Найлепшы прыклад, які паказвае важнасць кірункаў у кінакадрах, — нязменны ад пачатку спосаб паказвання спартовых рэпартажаў, напр., футбольных матчаў. Камеры паказваюць дзеянне толькі з аднаго боку пляцоўкі. Калі дзеянне перамяшчаецца справа налева, вядома, што атакуе каманда В. Калі пасля перапынку адбываецца замена брамаў, камеры нязменна паказваюць матч з таго ж боку. Глядач бачыць, што каманды атакуюць у супрацьлеглых кірунках, значыць адбылася замена паловамі поля і брамамі. Лінія, якая падзяляе поле ўздоўж (паводле руху футбалістаў), называецца воссю. Пераступанне гэтай лініі (здымкі з іншага боку) парушае парадак кірункаў у апавяданні.

Мал. 13а



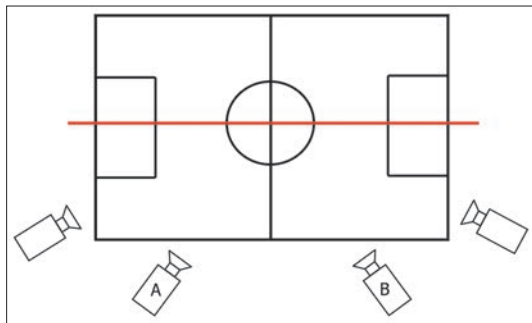
Мал. 13б



Мал. 13с



Мал. 14а



Мал. 14b



план-кадр з камеры А

Мал. 14c



Мал. 14d



план-кадр з камеры В

Такім жа прыкладам могуць быць здымкі з дэманстрацыі. Кожны чарговы план-кадр мусіць паказваць рух толькі ў адным кірунку. Калі мы будзем спалучаць (выкарыстоўваючы паралельны мантаж) план-кадры з супрацьлеглых бакоў восі, глядач убачыць дзве дэманстрацыі, якія ідуць насустрач адна адной.

Мал. 15a



Мал. 15b



Мал. 15c

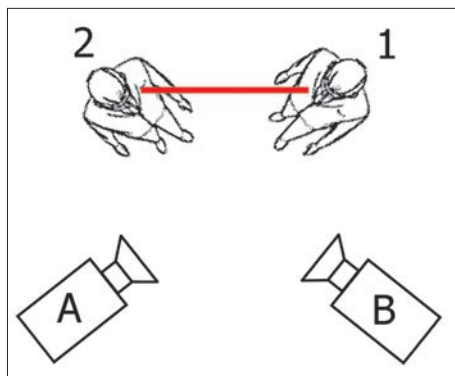


Ведаючы гэты прынцып, можна падмануць глядача. Калі паралельна з план-кадрамі дэманстрацыі, якая ідзе злева направа, пакажам міліцыянтаў, якія ідуць справа налева, то атрымаецца, нібыта міліцыя ідзе насустрач дэманстрацыі, хоць насамрэч яны ішлі побач.

Аб'екты і людзі ў руху натуральным чынам вызначаюць вось здымак. Яна заўсёды паралельная да кірунку іх руху. Гэта дынамічная вось (або дынамічны кірунак).

Сваю вось, якой нельга пераступаць, маюць таксама нерухомыя аб'екты, скажам, пры здыманні размовы дзвюх асобаў. Гэтую вось называем статычнаю. Статычная вось вызначаецца паводле кірунку (паралельна) позіркаў здымаемых людзей.

Мал. 16а



Мал. 16b

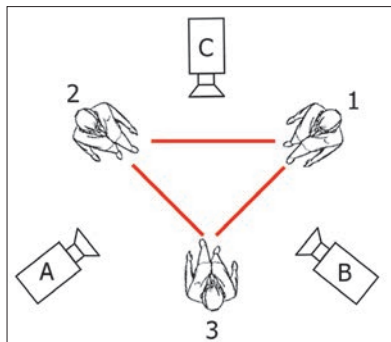


Мал. 16с



Такі спосаб здымак размовы двух людзей паказвае глядачу кантакт і дачыненні паміж героямі. Калі б паказаць, што абодва суразмоўцы скіраваныя тварамі і позіркамі ў адзін бок, то глядач убачыць, што яны размаўляюць не між сабою, а з кімсьці за кадрам.

Мал. 17а



Мал. 17б



Мал. 17с



план-кадр з камеры А

Мал. 17д



Мал. 17е



*пачатак і канец план-кадру з камеры В
перанос погляду з асобы №1 на асобу №3*

Мал. 17f



план-кадр з камеры С

Мал. 17g



план-кадр з камеры А

Героі могуць мяняць у кадры кірунак позірку, пераносячы ўвагу глядача на чарговага героя, як гэта адбываецца, напр., пры размове трох асобаў. Гэтак, пасля план-кадру з камеры А (асоба №1 пачынае размову) ідзе план-кадр з камеры В, на якім асоба №2 адказвае асобе №1 (вось 1–2) і пасля гэтага мяняе кірунак позірку на асобу №3 (вось 2–3). Мяняюцца кірункі позірку, і вось паміж асобамі №1 і №2 замяняецца восью паміж асобамі №2 і №3. У такой сітуацыі паказванне асобы №3 камераю А было б пераступаннем восі. Асобу №3 можна паказаць з камеры В, але найлепш скарыстацца камераю С. Калі цяпер асоба №3 адказвае асобе №1, то вось ляжыць паміж імі (вось 1–3) і найбольш адпаведны план-кадр асобы №1 — гэта здымкі з камеры А (інакш мы пераступілі б вось 1–3).

У некаторых сцэнах дынамічная вось змяняецца статычнаю восью. Падчас мантажу сцэны дваіх людзей, якія едуць на машыне, пачынаем з мантажу паводле дынамічнай восі, вызначанай кірункам руху аўтамабіля.

Пазней, калі паказваем размову герояў, то змяняем воць на статычную, вызначаную кірункамі (неабавязкова позірку) кантакту герояў. Адзін з двух план-кадраў размовы герояў зняты з пераступаннем дынамічнай восі. Калі ў канцы сцэны маем зноў паказаць машыну, трэба вярнуцца да кірунку, вызначанага ў першым план-кадры.

Мал. 18a



Мал. 18b



дынамічная воць

Мал. 18c



Мал. 18d



дынамічная воць

Мал. 18e



статычная воць

Мал. 18f



дынамічная воць

Як бачым, правільнасць склейвання вызначаюць восі план-кадраў, якія стаяць беспасярэдне перад і адразу пасля склейвання, а не на пачатку сцэны.

Мантаж з выкарыстаннем змены пункту позірку

Каб дасягнуць пажаданага кантэксту кадраў, аператары перасоўваюць камеру. Такім чынам мяняецца пункт бачання пэўнай сцэны з боку гледача.

Але акрамя сэнсавых вымогаў, перамяшчэнне камеры трэба і для мантажу, у тым ліку, у простых сцэнах. Два план-кадры, знятыя з аднаго месца, не змантуюцца добра, калі няма паміж імі адпаведнай розніцы ў памеры. Але калі змяніць ракурс, з якога мы бачым героя, то глядач успрыме гэта як здымкі з іншай камеры і «даклеіць» іх да папярэдніх.

Мал. 19а



Мал. 19б



два план-кадры з аднаго ракурсу камеры

Мал. 19а



Мал. 19с



два план-кадры з розных ракурсаў камеры

Можна ўзяць за правіла, што чым меншая розніца ў памерах планаў, тым істотней мусіць змяняцца ракурс камеры. Зразумела, памятаючы, што нельга пераступаць восі.

Калі ў нас ёсць два план-кадры, запісаныя з вялікаю розніцаю ў ракурсе камеры, можна ўжыць «скарачэнне перспектывы» і абрэзаць гэтую сцэну.

У першым план-кадры бачым героя, які ступае на плошчу, ідучы на камеру. Пасля разрыву ў контраплане бачым героя, які падыходзіць да мяжы плошчы. Такім чынам мы скарацілі ягоны праход па плошчы. Калі раней мы не паказалі памераў плошчы ў параўнанні з постаццю чалавека, то глядач напэўна праглыне «ашуканства».

Мал. 20а



Мал. 20б



два план-кадры з розных ракурсаў камеры, якія выкарыстоўваюць скарачэнне перспектывы

Мантаж план-кадраў «з рукі»

План-кадры «з рукі» дынамізуюць аповед і ў пэўнай ступені выклікаюць уражанне суб'ектыўнага назірання за сцэнаю. Аднак каб глядач не падумаў, што яны неахайна знятыя, неабходна абгрунтаваць іх выкарыстанне ў суседстве іншых статычных план-кадраў.

Перад разрывам на агульным плане бачым героя, які ідзе па калідоры. Наступны план (збліжэнне), які вядзе героя, можа быць зняты «з рукі». У матэрыялах для рэпартажу або для публіцыстычнага сюжэту ў папярэднім плане добра нават паказаць аператара ў натоўпе, які здымае «з рукі». Па магчымасці кадры «з рукі» трэба мантаваць у асобныя секвенцыі разам з іншымі план-кадрамі «з рукі».

Як вызначыць у план-кадры месца разрэзу?

Вызначэнне найлепшага месца склейвання двух план-кадраў — гэта другая паводле важнасці задача мантажыста (пасля выбару адпаведных

кадраў). Падбор матэрыялу мае значэнне найперш для сюжэту і спосабу апавядання гісторыі, а выбар месца, вызначанага для разрэзу, можа ўзбагаціць аповед або цалкам яго сапсаваць. Выбіраючы месца для разрэзу, рэкамендуем улічыць названыя крытэрыі ў чарговасці ад найважнейшых да другасных:

- эмацыйная атмасфера аповеду;
- логіка аповеду;
- адпаведнасць прынцыпам мантажу.

Умоўныя прынцыпы мантажу трэба падпарадкаваць найперш мэтам пэўнага план-кадру ды значэнню разрэзу для логікі нашага аповеду. Аднак толькі ўсе тры прынцыпы разам гарантуюць, што пераход ад план-кадру да план-кадру будзе для гледача незаўважным.

Па-першае, нам трэба ўлічыць уплыў запланаванага разрэзу на эмацыйнасць плану (асабліва ў мастацкім, дакументальным кіно і ў рэпартажы). Калі наш герой у збліжэнні гаворыць нешта важнае, то пераход у гэты момант да агульнага плану (нават калі гэта зроблена паводле ўсіх прынцыпаў мантажу) перанясе цэнтр цяжару сюжэту з выказвання на месца, у якім герой знаходзіцца. Калі наш герой ужо прамовіў важнае для нашай гісторыі выказванне і змяняе сваё месца, лепш не пераходзіць адразу да агульнага плану, які паказвае ягоны рух. Трэба дазволіць герою выйсці з кадру. Такім чынам глядач адчувае, што пэўная частка закончылася. Адначасова мы падкрэсліваем, што для нас важнейшымі за рух героя былі ягоныя словы.

У простых матэрыялах (у тым ліку ў тэлесюжэтах), калі найбольш істотныя для сэнсу нашай гісторыі думкі начытвае дыктар, найважнейшы крытэр вызначэння месца разрэзу — гэта візуальная логіка гісторыі. У гэтым выпадку месца разрэзу залежыць ад безупыннасці дзеяння і рытму мантажу. Таму ніякі план-кадр не можа пачынацца ці канчацца дзе заўгодна, асабліва калі ў кадры герой рухаецца.

Разрэз ад руху да руху

Часта падставаю для разрэзу пры мантаванні службыць менавіта пачатак або заканчэнне руху героя; гэта называецца *разрэз ад руху* або *разрэз пасля руху*. Каб «паведаміць» гледачу, што наш герой узяўся і выйшаў, мала паказаць толькі тое, што ён выходзіць з дзвярэй. План-кадр мусіць пачынацца з моманту, як ён уздымаецца. А калі хочам «паведаміць», што герой падышоў да кніжнай паліцы, то недастаткова паказаць толькі кадры, як ён накіроўваецца ў бок паліцы. План-кадр трэба закончыць, калі герой спыняецца перад паліцаю. Гэты прынцып часам прыводзіць да таго, што план-кадр робіцца залішне доўгім (наsupерак рытму цэлага матэрыялу) і манатонным. Тады трэба прыдумаць, якім чынам дынамізаваць сцэну, або знайсці спосаб скараціць такі план-кадр.

У план-кадры, дзе герой заходзіць у пакой, сядзе за стол, разгортвае кнігу, чытае, адкладае яе і выходзіць, — шмат месцаў для разрэзу. Калі мы маем здымкі гэтай сцэны не толькі ў агульным плане, але таксама і кожнай фазы руху ў збліжэнні, то можна ставіць іх на змену кожны раз, калі змяняецца фаза руху. Тады сцэна зробіцца больш дынамічнаю.

Аднак няма ў гэтым выпадку магчымасці скараціць цэлую сцэну, бо, калі мы хочам паказаць збліжэнне, як герой сядзе, у папярэдніх кадрах ён мусіць падысці да крэсла. Найпрасцей вырашыць гэтую праблему наступным чынам: пачынаем збліжэнне кожнай фазы руху пустым кадрам. Напрыклад, збліжэнне сядання ў крэсла пачынаем з уваходу героя ў кадр, або збліжэнне разгортвання кнігі пачынаем са з'яўлення ў кадры ягонаў рукі. Цяпер дастаткова «абрэзаць» папярэдні план-кадр на моманце, калі глядач ужо ведае, што зробіць герой (напр., калі ідзе ў бок крэсла) і склеіць з нашым збліжэннем з моманту ўваходу героя ў кадр. Можна прыняць адваротны парадак, гэта значыць «выпусціць» героя з кадру ў першым план-кадры, а ў другім паказаць, што ён ужо сядзіць.

Іншы метад — гэта здымкі чарговых план-кадраў з розных ракурсаў камеры (зважваючы на вості!). Скарыстаўшы, прыкладам, скарачэнне перспектывы, можна будзе «падмануць» глядача.

Што рабіць, калі не хапае закладкі паміж двума план-кадрамі, а дзве чарговыя фазы руху зняты падобным планам? У такім выпадку можна выкарыстаць рух як элемент, які схавае няўдалы разрэз (няўдалы з гледзішча прынцыпаў мантажу з выкарыстаннем двух планаў). Тады план-кадр пасля разрыву пачынаем дакладна з пачатку руху або з пачатковай фазы гэтага руху. Раптоўнасць руху адцягне ўвагу глядача ад памылкі ў разрэзе.

Мал. 21а



Мал. 21б



Мал. 21с**Мал. 21d**

Мантаж план-кадраў у руху

Памылку можна зрабіць таксама падчас разрэзу кадраў, якія паказваюць рух (як рух унутры кадру, так і рух камеры). Тады рух застаецца няскончаным. Таму, калі ў матэрыяле мы карыстаемся панарамаю, то яна мусіць пачынацца статычным планам (6–8 кадраў). Калі пасля панарамы плануецца чарговы статычны план, то панарама мае закончыцца спыненнем. Яе можна разарваць пасярэдзіне — пры ўмове, што наступны план-кадр — таксама панарама ў тым жа кірунку і ў такім жа тэмпе! Акрамя гэтага, такі разрэз павінен улічваць прынцып рознай велічыні планаў.

Нешта падобнае датычыць і руху ў кадры. Калі ў план-кадры едзе аўтамабіль, то пакуль ён не спыніцца, нельга ў наступным план-кадры паказаць статычныя кадры аўтамабіля, нават калі мы захаваем адпаведную розніцу ў велічыні планаў.

Скарачэнні ў разрэзах

Дзякуючы папулярнасці тэлевізіі, нашае візуальнае ўспрыманне рэчаіснасці змянілася і, як у кіно, складаецца з карцінаў і пераходаў паміж імі («склеек») — як бы «скарочаных думак». Мы бачым рэпарцёра ў план-кадры на вакзале і ведаем, што ў наступных кадрах можа з'явіцца цягнік. Каб выкарыстоўваць такую ўмоўнасць, трэба ясна паказаць намеры героя ў папярэднім план-кадры. Калі чалавек ідзе ў кірунку дзвярэй, не абавязкова паказваць, як ён падыходзіць, бярэцца за клямку, націскае, адчыняе дзверы і заходзіць у пакой. Пасля першага план-кадру можна адразу даклеіць кадры, як дзверы адчыняюцца. Аднак трэба гэта рабіць разважліва, бо надта вялікі скок можа перарваць логіку апаведу, а вялікая колькасць скокаў заменіць матэрыял у відэакліп з мільгаценнем карцінак.

Паслядоўнасць мантажу

Як мы адзначалі вышэй, умова таго, што глядач зразумее нашу задуму, — гэта паслядоўнасць і вытрымліванне ў гісторыі прынцыпаў *дамовы з глядачом* ды асноўных правілаў склейвання чарговых план-кадраў. Але, як кажуць, прынцыпы існуюць для таго, каб іх парушаць. Калі мы парушым агульнапрыняты прынцып, то натуральнаю рэакцыяй глядача будзе пытанне *чаму?* Калі ў наступных разрывах нашая памылка паўтараецца, то глядач успрымае гэта як наўмыснае дзеянне і будзе чакаць тлумачэння. Патлумачыўшы, мы канчаем пэўную «гульню» з глядачом, якая яго змусіла не толькі глядзець, але і думаць.

На пачатку фільму глядач чакае агульных планаў, якія пакажуць час і месца дзеяння. Калі замест гэтага ён бачыць блізкія планы, то пачынае шукаць таго, што імкнўся схваць ад яго аўтар. Заінтрыгаваўшы глядача, мы маем большыя шанцы на тое, што ён дагледзіць да канца.

Калі падчас мантажу аўтамабіляў у руху не дбаць аб прынцыпе непераступання восі, мы створым выяву, у якой усе машыны ў кожным план-кадры едуць у розныя бакі. Атрымаецца хаос і блытаніна.

Можна змяняць рытм мантажу. Калі чарговыя сцэны падзяліць секвенцыяй з іншым (хуткім, кліпавым) рытмам і паўтарыць некалькі разоў, атрымаецца своеасаблівы прыпеў матэрыялу, які падкрэслівае мяжу паміж чарговымі сцэнамі ці матывамі.

Усё, нават нядбанне пра захаванне прынцыпаў, мусіць адпавядаць аднаму прынцыпу: логіка і абавязак патлумачыць загадку ў адпаведны момант. І калі ў мастацкім ці дакументальным кіно можна трымаць глядача ў няпэўнасці часам нават да канца стужкі, то ў матэрыяле для навінаў, дзе глядач чакае хуткай інфармацыі, лепш пазбягаць парушэння прынцыпаў мантажу.

Мантаж гуку

Цяперашнія мантажысты на тэлевізіі часта мусяць апрацоўваць гук матэрыялу. Вось некалькі практычных парадаў.

Па-першае, трэба памятаць, што нават інтэршумы — неад’емная частка нашага аповеду. У рэальным свеце не існуе кадраў без гуку. Нават цішыня можа быць рознаю. Таму кадры, зусім пазбаўленыя гуку, глядач успрымае як пэўны акцэнт, што мае нейкі сэнс. Калі «зняменне» кадраў не знайшло апраўдання ў нашым кінаапаведзе або калі глядач не здолеў разгадаць нашай задумы — тады гэта, бясспрэчна, памылка.

Па-другое, музыка ў матэрыяле таксама выконвае пэўную ролю. Нельга ставіць музыку толькі дзеля таго, каб запоўніць «дзіркі» на гукавай сцезцы. Памятайма, што музыка таксама мае свой рытм і меладычную лінію. Спыненне яе ў палове дае такі ж эфект, што незакончэнне руху ў карціне.

СЛОЎНІК ТЭРМІНАЎ І ПАНЯТКАЎ ВІДЭАТЭХНІКІ

Аптычны зум — збліжэнне аб'екту шляхам змены фокуснай адлегласці; не ўплывае на якасць кадраў.

Аптычны стабілізатар здымак — рэжым, які перадухіляе эфекты нестабільнага размяшчэння камеры. Сэнсары руху выпраўляюць становішча оптыкі, матрыцы **CCD**²⁰. Аптычная стабілізацыя звычайна дае значна лепшыя вынікі за электронную.

Баланс белага — налада ў відэакамерах, якая дапамагае атрымаць выяву з дакладна адлюстраванымі колерамі пры розных відах асвятлення. Функцыя выкарыстоўваецца таксама ў фотаапаратах. Акрамя аўтаматычнай опцыі звычайна даступны таксама рэжым працы «*indoor*» (штучнае асвятленне ў памяшканні) ды «*outdoor*» (дзённае святло). Рэгуляцыя ўручную арыентуецца на аркуш белай паперы або іншы белы аб'ект і праводзіцца паводле інструкцыі абслугоўвання камеры.

Бітрэйт — хуткасць плыні звестак — параметр вызначэння каэфіцыенту аўдыёвідэакампрэсіі. Большы бітрэйт дае лепшую якасць, але займае больш памяці на жорсткім дыску, **DVD** ды іншым носьбіце. Бітрэйт вымяраецца колькасцю бітаў за секунду (bps). Каб уявіць: файл **MPEG-1 (VCD)** — гэта плынь каля 1400 kbps, **MPEG-2 (DVD)** у залежнасці ад якасці — найчасцей 4000–9000 kbps, **DV** — каля 25000 kbps (= 20 Mbps).

Блюбокс *гл. Рыр-праекцыя колерам*

Выява зебры — функцыя камеры, якая грунтуецца на тым, што з дапамогаю дыяганальных чорна-белых палосаў пазначаюцца занадта яркія фрагменты кадраў.

Дыяфрагма — частка, якая рэгулюе велічыню «вочка» аб'ектыва і тым самым інтэнсіўнасць святла, якое трапляе на матрыцу **CCD** (у традыцыйных фотаапаратах і камерах са святлоадчувальнаю стужкаю).

Дэінтэрлэйсінг (deinterlacing) — працэс выдалення **разгортку** з відэакадраў, празрадкавы разгорт (расейск. *чересстрочная развёртка*).

²⁰ Афармленне тэрміну ці панятку тоўстым шрыфтам азначае, што яму ў слоўніку прысвячаецца самастойны артыкул.

Дэкампрэсія звестак гл. **Кампрэсія звестак**

Запіс з разгортам — у звычайным відэазапісе адна рамка складаецца з двух паўкадраў — няцотныя і цотныя лініі высвятляюцца папераменна. Лічбаваму запісу, знятаму з разгортам, уласцівая меншая **разрознасць**, а падчас руху здыманага аб'екту або камеры ён можа размыцца.

Кампазіт (composite) — відэасігнал, перададзены пры дапамозе аднаго сігналу, які нясе змiксаваную інфармацыю пра **яркасць** і **колернасць**.

Кампрэсія звестак — працэс сціскання звестак шляхам матэматычнага кадавання іх структуры. Каэфіцыент кампрэсіі 2:1 азначае, што скампрэсаваныя звесткі зоймуць палову месца ў параўнанні з арыгіналам. Супрацьлеглы працэс завецца *дэкампрэсія*.

Кодэк (codec) — камп'ютарная праграма або абсталяванне для кампрэсіі/дэкампрэсіі аўдыёвідэасігналу. Існуе шмат алгарытмаў кампрэсіі; найбольш вядомы **MPEG-1**, **MPEG-2**, **DivX**, **Xvid** (абодва апошнія на базе **MPEG-4**), **DV**, **M-JPEG** ды інш.

Колернасць (chrominance) — характарыстыка колеру, якая нясе інфармацыю пра яго адценне і насычанасць.

Лічбавы зум — збліжэнне аб'екту шляхам электроннага павелічэння фрагменту выявы; пагаршае якасць здымкаў; пры моцным павелічэнні робіцца заўважнаю структура матрыцы **CCD** (гэтак званая *піксэлізацыя*).

Памяць касеты — касеты фармату **DV** або **miniDV** могуць мець пакет (анг. *unit*) памяці, які дазваляе адзначыць індэксныя звесткі, дату і гадзіну запісу ды інш., што істотна для архівацыі матэрыялу.

Перагон (capture) — перазапіс аўдыё/відэаматэрыялу з вонкавай крыніцы (камера, відэамагнітафон) у камп'ютар для яго апрацоўвання або архівацыі.

Піксэль — умоўна найменшы элемент выявы. У выпадку матрыцы **CCD** адпавядае асобнаму святлоадчувальнаму элементу. Асноўны элемент тэлевізійных экранаў складаецца з трох меншых элементаў, якія свецяцца асноўнымі колерамі — чырвоным, зялёным і блакітным (гл. **RGB**).

Праграмы АЕ — прылада відэакамеры, якая прыстасоўвае параметры (хуткасць затвора, дыяфрагма, баланс, выразнасць) да акрэсленага віду кадраў, напр., спорт, партрэт, здымкі на снезе, заход сонца.

Прагрэсіўнае сканаванне (прагрэсіўная дыяфрагма) — у адрозненне ад класічнага метаду міжлінейнага аналізу, у гэтым выпадку выява паддаецца аналізу лінейна, пачаргова (без **разгорту**), чым дасягаецца большая выразнасць выявы, асабліва ў дынамічных сцэнах. Таксама гэтую тэхніку выкарыстоўваюць у фатаграфіі.

Разгорт — спосаб стварэння тэлевыявы, пры якім папераменна дэманструюцца цотныя і няцотныя лініі; натуральная рыса тэлевізійнага сігналу ў сістэмах **PAL**, **SECAM**, **NTSC** (расейск. *развёрстка*).

Разрознасць (рэзалюцыя) — у лічбавых сістэмах: колькасць пунктаў (**піксэляў**), якія ствараюць відэавыяву; большая колькасць піксэляў дае больш дакладную, дэтальную выяву. У аналагавых сістэмах гэты параметр акрэслівае колькасць гарызантальных і вертыкальных лініяў відэавыявы.

Ручное рэгуляванне выразнасці (рэзкасці) — інструмент кантролю выразнасці і выкарыстання эфектаў, звязаных з яе зменаю. Аўтаматыка камеры звычайна рэгулюе выразнасць паводле найбліжэйшага аб'екту. Гэта не заўсёды адпавядае задуме аператара, напр., калі здымаюцца аб'екты за шклом або па другі бок шашы.

Ручное рэгуляванне экспазіцыі — інструмент уручную наладзіць такія параметры, як: хуткасць затвора, дыяфрагма, узмацненне; дазваляе кампенсаваць яркае асвятленне фону, недастатковае асвятленне збоку або слабы кантраст. Ручным рэгуляваннем гэтых элементаў можна дамагчыся адпаведнай глыбіні выразнасці, незалежна ад дынамікі сцэны і ўмоваў асвятлення.

Рыр-праекцыя колерам (bluebox, chroma key) — часта ўжываны на тэлевізіі эфект, які дасягаецца «выключэннем» з выявы аднаго колеру (або дыяпазону колераў) і ўстаўляннем на гэтае месца іншай выявы. Зняўшы персанажа на аднародным фоне (напр., зялёным, блакітным), з дапамогаю гэтага эфекту можна замяніць фон любым іншым, нібы перанесці асобу ў іншую рэчаіснасць.

Рэзалюцыя *гл.* **Разрознасць**

Стабілізацыя здымак — кампенсацыя нязначных хістанняў камеры, выкліканых натуральнаю нестабільнасцю рукі падчас здымак. Вельмі прыдатная, сярод іншага, у малых камерах, якія з прычыны невялікай вагі складана трымаць нерухома.

Супер-VHS (S-VHS) — удасканаленая версія стандарту **VHS**. Характарызуецца павялічанаю колькасцю лініяў у запісаных відэакадрах з 240 да 400. Касеты **VHS** можна чытаць на відэамагнітафонах **S-VHS**, аднак адваротная аперацыя немагчымая.

Электронны стабілізатар здымак — рэжым стабілізатара здымак, працу якога забяспечвае трансфарматар **CCD** і сэнсар руху, што фіксуе вібрацыю. Дзякуючы таму, што камера выкарыстоўвае толькі частку **піксэляў** трансфарматара **CCD**, вакол актыўнай выявы застаецца пустое поле. Улічыўшы кірунак руху і яго дынаміку, камера перасоўвае актыўны абшар чытання трансфарматара **CCD** у зону, абмежаваную гэтым полем.

Яркасьць — інфармацыя пра светласць пэўнага колеру.

ЗСССD — сістэма трох асобных матрыцаў *ССD* для кожнага асноўнага колеру (чырвоны, блакітны, зялёны); гэтая тэхналогія дае высокую **разрознасьць** (рэзалюцыю) і кантраст выявы, ідэальна перадае колер.

AVCHD (*Advanced Video Codec High Definition*) — фармат відэазапісу высокай выразнасці (рэзкасці), створаны супольна фірмамі *Sony* і *Panasonic* для камераў *DVD* (8/12 см) з жорсткім дыскам (*HD*) ды з флэшкартаю.

AVI (*Audio Video Interleaved*) — від аўдыёвідэафайлу, створаны фірмаю *Microsoft*. *AVI* не прадугледжвае канкрэтнага метад кампрэсіі, бо можа карыстацца рознымі **кодэкамі**. Каб файл *AVI* можна было прайграваць, у сістэме мусіць быць заінсталаваны адпаведны для яго кодэк.

Backlight — функцыя відэакамеры, прыдатная падчас здымання больш цёмных аб'ектаў на фоне яркага святла (напр., на першым плане персанаж стаіць у ценю, а на заднім плане — светлы будынак, асветлены сонцам). Аўтаматыка камеры прыстасуецца да ўсёй выявы, і таму аб'ект атрымліваецца цёмным, будзе відаць зольшага яго абрыс. З функцыяй *Backlight* ярка асветлены задні план прасвечаны, затое аб'ект на першым плане экспануецца правільна.

Bluebox *гл. Рыр-праекцыя колерам*

Bluetooth — тэхналогія бяздротавага перадавання звестак праз радыёхвалі. Ужываецца, сярод іншага, у мабільнай сувязі, а таксама ў некаторых лічбавых камерах для перадавання відэа ад камеры да камп'ютара.

Capture *гл. Перагон*

ССD — электронны элемент (матрыца), які ператварае светлавы імпульс у электрычны зарад. Адзін з яго параметраў — колькасць светлавых пунктаў (**піксэляў**) ці **разрознасьць** (рэзалюцыя). Чым яна большая, тым лепшая якасць выявы.

Chroma key *гл. Рыр-праекцыя колерам*

Chrominance *гл. Колернасць*

Cinch (*RCA*) — найчасцей сустраканы стандарт злучэння аўдыёвідэатэхнікі; выкарыстоўваецца пераважна для перадавання сігнала *video composite* і аналагавага гуку.

СМЫК (анг. *cyan, magenta, yellow, key color*) — мадэль перадавання колераў, якая выкарыстоўваецца ў каляровым друку; найменшы элемент выявы можа складацца з вялікай колькасці пунктаў асноўных колераў: цыянавы (адценне сіняга), пурпурны (адценне чырвонага), жоўты. Мадэль *СМЫК* супрацьстаіць мадэлі **RGB**, якая выкарыстоўваецца ў тэлеапаратуры (тэлевізары, маніторы, дысплэі ды пад.).

Codec гл. **Кодэк**

Colour Night View — функцыя камеры *Panasonic*, якая дазваляе здымаць аб'екты пры мінімальным асвятленні; у камерах папярэдняга пакалення была таксама функцыя *0 Lux night view*, аднак давала яна толькі монахраматычную выяву.

Component Video (YPbPr) — відэасігнал, які складаецца з трох кампанентаў; у адрозненне ад мадэлі **RGB**, тут адзін з сігналаў (Y) перадае інфармацыю пра **яркасць**, два іншыя — гэта складовыя часткі **колернасці** *R-Y* і *B-Y*. Гэты метада перадавання аналагавага сігнала відэа выкарыстоўваецца ў прафесійнай кінаапаратуры.

Composite гл. **Кампазіт**

Digital NightScope (у камерах *JVC* — Digital Colour NightScope) — функцыя ўзмацнення чуйнасці да святла больш светлых аб'ектаў, нават у сітуацыі нястачы асвятлення. У адрозненне ад сістэмаў, якія ўжываюць інфрачырвонае выпраменьванне, *Digital NightScope* дазваляе атрымаць каляровую выяву, незалежна ад адлегласць да аб'екту.

Digital Video гл. **DV**

Digital8 — фармат лічбавага запісу фірмы *Sony*, які дазваляе запісваць на касету *Hi8*. Метада **кампрэсіі звестак** — ідэнтычны *DV*, таму апаратура абедзвюх сістэмаў узаемаспалучальная. Некаторыя тыпы камеры *Digital8* дазваляюць ужываць аналагавыя фарматы **Hi8** і **Video 8**. Камеры *Digital8* вырабляліся да 2005 г.

DivX — від відэакодэку на аснове стандарту кампрэсіі *MPEG-4*, вызначаецца вялікім каэфіцыентам кампрэсіі пры захаванні высокай якасці; выкарыстоўваецца для стварэння відэаархіваў на камп'ютарных дысках, для відэа ў інтэрнэце і г. д.

DV (Digital Video) — фармат лічбавага запісу выявы, акрэслівае метада **кампрэсіі звестак** відэа. **Кодэк** *DV* вылучаецца невялікаю стратнасцю, файлы ў гэтым фармаце проста рэдагаваць. Для яго стандартны інтэрфэйс для перадавання звестак — гэта *FireWire* (IEEE-1394). Тэрмін *DV* таксама абазначае касеты для запісу адпаведнага фармату. Шырэй вядомыя меншыя касеты — **miniDV**, але метада кампрэсіі той самы, што і ў *DV*. Дарэчы, як і ў стужках **Digital8** і **DVCAM**, адзінае адрозненне — у носбітах, выкарыстаных дзеля запісу звестак.

DVD — стандарт запісу відэа і звестак на аптычны дыск. Вонкава дыскі **DVD** не адрозніваюцца ад *CD*, але адзначаюцца значна большым аб'ёмам памяці (4,7 Gb або 8,5 GB у двухслойным выкананні). Для запісу відэа ў стандарце **DVD** выкарыстоўваецца кампрэсія **MPEG-2**.

DV-уваход/выхад — злучэнне (разетка і штэкер), якое выкарыстоўваецца, сярод іншага, у сістэме **DV/miniDV**. Служыць для перадавання выявы, гучы і дадатковых звестак, а таксама кіруе апаратураю праз адзін кабель. Забяспечвае хуткую лічбавую трансляцыю звестак у камп'ютар для постпрадукцыі ды бясплатнае капіяванне на іншую DV-апаратуру ў арыгінальным DV-фармаце. Для гэтага злучэння выкарыстоўваюцца і іншыя тэрміны: *i.LINK*, *IEEE-1394* і *Fire Wire*.

Fire Wire гл. **DV-уваход/выхад**

HDD-камеры — камеры, якія запісваюць аўдыё- і відэазвесткі на ўласны цвёрды дыск. Звычайна відэавыява кампрэсуецца пры дапамозе **кодэку MPEG-2**.

HDV (High Definition Video) — фармат лічбавага запісу высокай **разрознасці**, створаны разам фірмамі *Sony*, *Canon*, *JVC* і *Sharp*. Камеры **HDV** запісваюць відэа на стандартныя касеты *MiniDV* або *DV*. Падчас кампрэсіі ўжываецца алгарытм **MPEG-2**. Фармат **HDV** прадугледжвае два асноўныя спосабы запісу: *1080i*, што значыць 1080 лініяў з **разгоортам**, і *720p* — 720 лініяў у прагрэсіўным рэжыме (прапорцыі 16:9, разрознасць рамкі 1280x720 **пікселяў**). Спосаб *720p* выкарыстоўваецца найчасцей. У фармаце **HDV** працуюць такія камеры, як, прыкладам, *Sony HDR-FX1*, *JVC JY-HD10U*.

Hi8 — пашырэнне аналагавага стандарту запісу **Video 8**, характарызуецца вышэйшаю **разрознасцю**, дае магчымасць асобна вывесці сігнал **яркасці** ды **колернасці**.

High Definition Video гл. **HDV**

i.LINK гл. **DV-уваход/выхад**

IEEE 1394 гл. **DV-уваход/выхад**

Memory Stick — карта памяці тыпу *flash*, дазваляе захоўваць лічбавыя звесткі рознага віду (здымкі, секвенцыі відэа, гук); выкарыстоўваецца ў апаратуры фірмы *Sony*. Існуюць мадыфікацыі: *MemoryStick Pro* (большая ёмістасць і вышэйшая хуткасць перадавання звестак) ды *MemoryStick Duo* (меншыя габарыты).

MicroMV — фармат запісу, створаны фірмаю *Sony*. Звесткі запісваюцца ў фармаце **MPEG-2** на мініяцюрных касетах, на 70% менш габарытных за касеты **MiniDV**, дзякуючы гэтаму камера можа быць мініяцюрнаю. Фармат *MicroMV* не здабыў шырокай папулярнасці.

MiniDV — тып касетаў для лічбавага запісу відэа ў фармаце *DV*; адзін з найбольш папулярных носьбітаў як у аматарскім, так і ў прафесійным абсталяванні.

MMC (MultiMedia Card) — карта памяці тыпу *flash*, дазваляе захоўваць лічбавыя звесткі розных відаў (здымкі, секвенцыі відэа, гук).

MPEG — група стандартаў, якія апісваюць метады кампрэсіі відэазвестак.

MPEG-1 — стандарт аўдыёвідэакампрэсіі, які характарызуецца сталымі параметрамі, высокім каэфіцыентам кампрэсіі пры сярэдняй якасці. Нязменны **бітрэйт** (~1,4 Mbps) дазваляе працяглы перагон з дыскавода *CD-ROM* х 2. **Разрознасць** выявы адпавядае палове поўных памераў рамкі ў сістэмах **PAL** і **NTSC D1** (адпаведна 352x288 або 352x240). Выява не мае **разгортку**. Стандарт, які акрэслівае дыск *CD*, запісаны ў фармаце **MPEG-1**, — гэта **Video CD**.

MPEG-2 — пашырэнне стандарту, прызначанае для запісу палепшанай тэлевізійнай якасці. Дазваляе мяняць **бітрэйт** (пераважна 4–9 Mbps), **разрознасць** збольшага адпавядае поўнай рамцы (напр., 720x576 *PAL D1* або 720x480 *NTSC D1*), выяву можна запісаць з **разгортам**. На сёння гэта адзін з найбольш папулярных метадаў **кампрэсіі** відэавяявы. У гэтым фармаце запісваюцца дыскі *DVD-Video*.

MultiMedia Card гл. **MMC**

Night Shot — функцыя камеры *Sony* для здымання ў поўнай цемры, выкарыстоўвае інфрачырвонае выпраменьванне ў атачэнні камеры. Прадугледжвае магчымасць скарыстацца з асвятлення аб'ектаў камераю або дадатковымі інфрачырвонымі лямпамі. Найноўшыя мадыфікацыі гэтай сістэмы — *Super NightShoot*, *NightShoot Plus*.

NTSC (ад *National Television Standarts Committee* 'Нацыянальны камітэт тэлястандартаў') — стандарт каляровай тэлевізіі ў Паўночнай Амерыцы і Японіі: 525 лініяў выявы (з **разгортам**) і 60 паўкадраў (30 кадраў) за секунду.

PAL (ад *Phase Alternation Line*) — стандарт каляровай тэлевізіі ў большасці еўрапейскіх краінаў: 625 лініяў выявы (з **разгортам**) і 50 паўвыяваў/паўкадраў (25 кадраў) за секунду.

RCA гл. **Cinch**

RGB (анг. *red, green, blue*) — мадэль колераў у каляровай тэлевізіі. Тры асноўныя колеры: чырвоны, зялёны, блакітны, змяшаныя ў адпаведных прапорцыях, ствараюць усе іншыя колеры. Напр., 100% зялёнага + 10% чырвонага + 0% блакітнага = жоўты. Мадэль **RGB** супрацьстаіць мадэлі **СМΥК**, якая выкарыстоўваецца ў каляровым друку.

RS-232 — інтэрфэйс для шараговага (чарговага, ланцуговага) перадавання звестак, у свой час шырока выкарыстоўваўся ў камп'ютарах *PC*. Адзначаецца невялікаю, у параўнанні з больш сучаснымі (напр., **USB**), прапушчальнасцю. Сустрэкаецца ў старых тыпах відэакамераў *JLIP*, *PC Link*; выкарыстоўваўся для перагону лічбавых здымкаў на камп'ютар.

Secure Digital (SD) — від карты памяці тыпу *flash*, шырока выкарыстоўваецца ў фота- і відэакамерах. Карты *SD* у камерах найперш служаць для запісу статычных кадраў (функцыя як у лічбавым тэлефоне). *SD* — пашырэнне стандарту *MultiMedia Card*, адзначаецца большаю хуткасцю чытання/запісу ды магчымасцю абароны звестак. Карты *SD* фізічна крыху большыя за **MMC**, таму і больш ёмістыя. Пераважна абсталяванне з картамі *SD* спалучальнае са стандартам *MMC*.

Stamina — энэргаашчадная тэхналогія *Sony*, якая базуецца на шырокім выкарыстанні лічбавай тэхнікі, павышэнні ступені інтэгральнасці інтэгральнае схемы, эфектыўных механізмах скіроўвання энэргіі толькі ў актыўныя вузлы апаратуры. Апроч камерыў, тэхналогія выкарыстоўваецца і ў плэрахах (напр., *Discman*), апаратах *MD*.

Super VideoCD (SVCD) — пашырэнне стандарту **VideoCD**. Фармат **кампрэсіі** — **MPEG-2**, пры якім на кружэлцы *CD* змяшчаецца 35–60 хв відэаматэрыялу.

S-Video — спалучэнні ў візійным абсталяванні, якія дазваляюць асобна перасылаць сігналы **яркасці** ды **колернасці** (скарочана — *Y/C*). Такім чынам удаецца пазбегчы ўзаемаперашкодаў гэтых сігналаў, характэрных, напр., для стандарту **PAL**. Прыдатныя ў сістэмах, якія асобна запісваюць сігналы яркасці і колернасці (**Hi8**, *S-VHS*). Спалучэнне рэалізоўваецца пры дапамозе злучэнняў *SCART* ды *DIN*.

Time Base Corrector (TBC) — галоўны карэктар часу — электронная сістэма кампенсацыі механічнай напругі стужкі ў відэаапаратуры, забяспечвае плаўнасць прайгравання ў запаволеным тэмпе і якасць стоп-кадраў.

USB — хуткі шараговы інтэрфэйс, які дазваляе падлучаць да камп'ютара апаратуру звонку без неабходнасці пераладавання (рэстарту) сістэмы. У версіі 2.0 дае магчымасць імгненнага перагону звестак, скарыстоўваецца ў вялікай колькасці мадэляў відэаапаратуры. Уваход *USB* у камерах служаць найперш для перагону лічбавых або відэакадраў меншай **разрознасці**. Для перагону відэа поўнай разрознасці служаць уваход **DV**.

VCD гл. **VideoCD**

VHS (*Video Home System*) — стандарт хатняга відэазапісу на касеты, які набыў найбольшую папулярнасць і доўгія гады быў галоўным носьбітам відэа.

VHS-C (*VHS Compact*) — спосаб запісу і параметры ідэнтычныя, як для **VHS**, аднак касеты маюць меншыя габарыты; фармат створаны для відэакамеры. Уклаўшы касету ў адмысловы адаптэр (касету-матрыцу), запісаны матэрыял можна глядзець на любым відэамагнітафоне **VHS**.

Video Home System гл. **VHS**

Video 8 — стандарт аналагавага відэа- і гуказапісу, створаны фірмай *Sony*, у якім выкарыстоўваецца магнітная стужка шырынёй 8 мм. Адзначаецца

гукам якасці *HiFi*, больш высокую гарызантальную **разрознасцю**, чымся *VHS*. Габарыты касеты меншыя за велічыню касеты для *VHS-C*.

VideoCD (VCD) — стандарт відэазапісу на дысках *CD*. Дыскі *VCD* «чытаюцца» большасцю стацыянарных *DVD*-плэраў ды любым камп'ютарам, абсталяваным *CD*- або *DVD*-дыскаводам і адпаведнаю праграмаю. Для запісу звестак выкарыстоўваецца кампрэсія **MPEG-1**. **Разрознасць** відэакадраў невысокая (352x288 піксэляў у сістэме **PAL**), а якасць запісу блізкая да стандарту *VHS*. На *CD*-дыску можна запісаць не больш як 80 хв такога матэрыялу. Пашырэнне гэтага стандарту — **Super VideoCD**.

Xvid — від відэакодэку, які базуецца на стандарце кампрэсіі *MPEG-4*, створаны ў межах некамерцыйнага праекту *Open Source*; альтэрнатыва для камерцыйнага **кодэку DivX**.

Y/C — сігнал выявы, складзены з двух кампанентаў: **Y** — інфармацыі пра **яркасць**, **C** — інфармацыі пра **колернасць**; для перадавання сігналу *Y/C* выкарыстоўваецца **S-Video**.