

«Формульные жанры» на телевидении

Телевидение, зарождавшееся на перекрестке традиций различных зрелищных искусств и средств массовой информации, было обречено быть искусством синтетическим. Несмотря на то, что полноценным искусством оно так и не стало, большая часть телепрограмм представляет собой синтетические зрелища, аккумулировавшие разнообразные методы воздействия на аудиторию. Так, телевидение успешно использует опыт эстрады, бульварного театра и раннего кинематографа, который начинался с так называемых «низких жанров»: комедии, мелодрамы, приключения, вестерна, детектива и др.

В начале отечественной истории телевидения на экранах царили советские кинофильмы, в основе которых лежали «низкие» жанры, наполненные новым политическим и социальным содержанием: музыкальные комедии, мелодрамы, приключения и т. д. Более того, ставка на эти жанры на долгие годы определила стиль кино-, а потом и телевизионных фильмов о революции, Первой и Второй мировых войнах. Важнейшие для создания новой мифологии советского государства события подавались в жанре приключения, которое к финалу обычно соединялось с трагедией или эпосом. Более того, в советской культуре полуофициально существовала своеобразная иерархия жанров: «Здесь явно просматриваются аналогии с традициями эстетики классицизма XVIII века. Как известно, согласно канонам классицизма существовал высокий жанр (трагедия) и низкий (комедия). Советские жанры также делились на высокие, трагические (военно-патриотические и историко-революционные произведения), и низкие (комедия, мелодрама). Мастера советского массового искусства блестяще овладели методикой снижения высокого жанра. Суть заключалась в том, чтобы под прикрытием революционной и патриотической темы протащить боевик, комедию, детектив или даже классический вестерн, который мог дать фору голливудской продукции» [1, с. 129]. На основе мелодрамы и детектива советские кинорежиссеры создали направление массового кино, которое стало неотъемлемой частью телевизионной культуры. Такие разные мелодрамы «Три тополя на Плющихе», «Девчата», «Ирония судьбы или С легким паром», «Служебный роман», «Здравствуйте, я ваша тетя», детективы «Берегись автомобиля» и цикл о Шерлоке Холмсе, «Ищите женщину» давали советским зрителям повод задуматься о реалиях окружающей жизни, осмыслить человеческую психологию, не вступая в открытый конфликт с господствующей идеологией.

В поисках новых форм создатели документально-художественных и развлекательных программ – телевизионных викторин, детских передач (подобных «Будильнику», где эстрадные и цирковые номера соседствовали с театрализованным чтением), бенефисов, «Кабачка 13 стульев» не менее смело смешивали жанры. Во всех этих программах легко угадываются исходные жанры. Ведь жанр, по словам М. Бахтина, обладает памятью: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т. е. способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно жанр способен обеспечить единство и непрерывность этого развития. Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам» [2, с. 141–142].

Во второй половине 1980-х годов традиционные телевизионные формы, господствовавшие на советском телевидении, перестали соответствовать новым стремлениям и новому содержанию жизни, а изобретать оригинальные формы в той политической и экономической обстановке было невозможно, да и не нужно. Ведь на Западе, откуда черпались идеологемы и мифы нового «демократического» общественного устройства, эти формы были уже изобретены. Их можно было скопировать (украсть) или купить «по сходной цене» (чаще всего предлагался товар, уже не пользовавшийся коммерческим спросом). Прорыв в новую жанровую систему готовился в недрах «Взгляда». Владислав Листьев был одним из первых, кто начал «прививать» отечественному телевидению «черенки» западных телевизионных форм. Сначала он запустил телевизионную викторину «Поле чудес», потом появилось ток-шоу «Тема». Оба проекта оказались весьма успешными, и вслед за ними эфир стремительно начал заполняться «кальками» с зарубежных программ.

Заимствованные в США формы телевизионных зрелищ впитали в себя еще на стадии формирования весь клубок противоречий западной культуры XX века: иронию современной философии, традиции театра абсурда, толерантность культуры постмодернизма. Их монтажная мозаичность позволила использовать телевидение для «разложения реальности» и создания из осколков неких «виртуальных симулякров», «ложных подобий», которые «приходят на смену миметической образности искусства» [3, с. 302]. При создании этих новых реальностей очень важную роль играла насмешка. Телевидение стало частью культуры постмодернизма, в котором «центральное место занимает комическое в своей иронической ипостаси: иронизм становится

смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства» [4, с. 329]. Телевидение в России конца XX века, высмеивая то, что когда-то утверждало, практически полностью изменило отношение людей к собственной истории и к самим себе. Общество, которое советская власть в течение десятилетий ограждала от идей, приведших к кризису западной культуры, восприняло его последствия (в частности культ потребительских ценностей) как образец для подражания. Низвержение «религии марксизма-ленинизма», в которую большинство к середине 1980-х годов уже не верило, но которая формально продолжала структурировать жизнь людей, имитировать осознание ее смысла, открыло духовные шлюзы. И в них разом хлынули настроения абсурда и хаоса жизни, которые западная культура в течение XX века училась заглушать с помощью массовой культуры.

Реальная жизнь стала восприниматься с иронией, как это обычно происходит при изменении представлений человека о Боге и мире, т. е. при резком изменении картины мира. А пиетет, с которым еще недавно относились к прошлому и настоящему, теперь охранял от критики «симулякры», создаваемые кино, театром, литературой, телевидением на основе традиционных «низких жанров». Мелодрама и детектив, приключение и любовная история, комедия положений и т. д. стали основными жанрами в современных зрелищах: кинофильмах, сериалах, «мыльных операх», мюзиклах, спортивных зрелищах, массовых праздниках. Не избежали их влияния выпуски новостей, телевизионные игры, ток-шоу, реалити-шоу, реклама. Более того, они проникли в художественную интерпретацию таких тем, которые на протяжении веков были табуированы.

«Формульные жанры» стали основой массовой культуры, типичный потребитель которой – обыватель – с удовольствием воспринимает приключение и мелодраму, не только дающие ему отдых и успокоение, но и выступающие в качестве пособия по практической психологии, помогающие ориентироваться в сложных жизненных ситуациях. Вездесущность «низких жанров» подтолкнула западных теоретиков культуры к анализу «литературных формул», дающих начало «формульным жанрам», успешно живущим как в беллетристической литературе, так и в кино и телевизионных сериалах.

Дж. Г. Кавелти – американский культуролог, автор научного бестселлера «Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура», вышедшего в середине 1970-х годов, выделяет следующие основные типы литературных формул: приключение, любовную историю (romance), тайну, мелодраму, чуждые (alien) существа и состояния [5, с. 33–64]. Автор упоминает и другие формулы, такие как комедия положений, формулы, связанные со спортом и

войной; «мыльные оперы»; «профессиональные драмы» — о врачах, юристах, учителях; научная фантастика и «фэнтези»; сверх героический приключенческий эпос и т. д.

В *приключенческом* произведении, по мнению Дж. Кавелти, герой, «выполняя этически важную миссию, преодолевает препятствия и опасности, возникающие обычно в результате козней злодея. В качестве награды он обретает благосклонность одной или нескольких привлекательных девушек. *Любовная история* — женский эквивалент приключенческой истории, при этом многие формулы этого типа сосредоточиваются на преодолении социальных или психологических барьеров. *История о тайне* представляет собой раскрытие секретов, за которым следует вознаграждение героя. За исключением классического детектива этот тип обычно не выступает в чистом виде, а встречается как дополнение к другим формулам. *Мелодраматические* формулы описывают мир, полный насилия, но управляемый моральным принципом воздаяния. Главная характеристика мелодрамы — стремление показать осмысленность и справедливость мирового порядка посредством демонстрации присущих аудитории традиционных образцов правильного и неправильного поведения». Произведения о *чуждых существах* или *состояниях*, например в «ужасных историях» (*horror story*), обычно повествуют о разрушительных действиях и гибели какого-либо монстра.

Каждый из формульных жанров строится по определенным законам, использует стандартные сюжетные ходы, оперирует общеизвестными символами и архетипами, а также культурными стереотипами того общества, в котором рождается конкретное произведение. Еще одна важная характеристика формульной литературы — доминирующая ориентация на отвлечение от действительности и на развлечение, т. е. эскапизм. В связи с этим подобную литературу принято оценивать как второсортную. Однако Дж. Кавелти предпочитает говорить о двух разных задачах, которые может

ставить перед собой литература: «Миметический элемент в литературе представляет нам мир в привычном для нас виде, а формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира. Конечно, миметическое и формульное — это два полюса, и большая часть литературных произведений находится между ними» [Там же].

Вышесказанное можно отнести и к современным телевизионным зрелищам, большинство которых либо целиком строится по схемам «формульных жанров», либо частично использует их приемы воздействия на аудиторию, позволяющие привлечь внимание зрителей и за счет этого получить высокий рейтинг. Телевизионная аудитория, потребляя «формульный телевизионный продукт», находит в знакомых формах удовлетворение и обретает чувство безопасности. Кроме того, уход от реальности в вымышленный мир, где все происходит по заранее известным правилам и добро в итоге всегда побеждает зло, помогает зрителям расслабиться и отдохнуть от проблем, которые окружают его в реальном мире.

Большинство формульных произведений стремится внешне отражать реальную фактуру мира, добавляя в нее идеальный компонент, присущий тому или иному жанру. Этот эффект, который можно назвать «заражением документальностью», был отмечен еще в 1970-е гг. в контексте размышлений о феномене фильма «Семнадцать мгновений весны». По мнению искусствоведа В. Демина: «Две его (фильма. – А.Н.) противоположные стихии – фантазия и реальность – не только не разрушили друг друга, но каким-то неведомым путем слились в противоестественном союзе. Как история расступилась, чтобы вместить в себя вымышленный образ Исаева-Штирлица, так и Штирлиц, заряженный потенциалом истинной истории, приобрел добавочный драматизм, дополнительную красочность. <...> Фикция, не вскрытая как фикция, окруженная подлинными хроникальными кадрами, снабженная нумерацией мгновений – неизбежно воспринимается как документ. Историзм торжествует и здесь, но это мнимый историзм, оборачивающийся мифологией, документальной сказкой» [6, с. 10–11]. Здесь вскрыт один из главных механизмов телевидения как такового. Документальные подробности придают «формульным произведениям» особую привлекательность, позволяют монтировать из фрагментов реальности детективы и мелодрамы.

Ярким примером такого соединения реальности, детектива и мелодрамы может служить недавний проект канала НТВ «Рублевка. Life», названный «сериалити» (кентавр сериала и реалити-шоу). В реальных элитных домах на Рублевке живут вполне реальные богачи и актеры, этих богачей изображающие. И с теми, и с другими то и дело происходят

классические «формульные истории», изрядно сдобренные реальными деталями быта российских богачей. И все же они чрезвычайно похожи на приключения героев средневековой комедии дель арте, которые не раз интерпретировались и переосмысливались европейской и отечественной культурой. Одна из главных героинь телевизионного зрелища – приемная дочь крупного бизнесмена и ее друг – отечественный бедный плеябой, в ходе развития интриги во многом берут на себя роли второй пары влюбленных комедии дель арте. А подруга этой героини и страстно любимый ею богатый плеябой – первой пары влюбленных. Есть здесь и своя Коломбина. Кражи картин и похищения людей, ссоры, смертельные болезни, измены, беременности, обрамленные достоверными деталями быта и ссылками на актуальные события политической и общественной жизни, придают зрелищу остроту, однако не дают возможности выйти за рамки неудачной самодеятельной пародии на реальность. На деле реальности в этом «сериалити» не больше, чем в ситкоме «Моя прекрасная няня» или драмеди «Не родись красивой», покоривших отечественных телезрителей. Но элементы этой реальности, узнаваемость ситуаций и характеров все же привлекает зрителей.

По законам мелодрамы на телевидении живут не только сериалы и постановочные программы, но и ток-шоу, позиционирующие себя как программы публицистические. Особенно очевидно родство с мелодрамой семейно бытовых ток-шоу. Также, как и мелодрама в театре и в кино, они «показывают добрых и злых людей в трагических или трогательных ситуациях» [7, с. 174–175], «стремятся взволновать зрителя не столько значимостью текста, сколько сценическими эффектами». Повествовательная структура мелодрамы незыблема: «любовь, предательство, приносящее несчастье, торжество добродетели, кара и награда, преследование как “стержень интриги”». Аналогична и структура развития сюжетов, и характер обсуждаемых в ходе ток-шоу проблем.

Телевизионные *игры* (соревнования и викторины) – направление вещания весьма популярное у отечественного телезрителя, восходит к другой литературной формуле – приключению. Герои телевизионной игры, подобно героям приключенческих произведений, преодолевают «препятствия и опасности», которые пусть и не несут с собой угрозу жизни, выводят участников игры за границы обыденности и дарят им острые ощущения. «Виновником» возникновения экстремальной ситуации становится «лицо от телевидения» – ведущий. Как и злодеи формульной литературы, телевизионный «злодей» не лишен обаяния. Зритель никогда не теряет ощущения, что он «мучает» героев «понарошку», ради удовольствия зрителей. Как и в любом другом приключенческом произведении герой телевизионной игры стремится к награде. В литературе и в кино он обычно ищет клад или выполняет какую-то этически важную миссию, на телевидении

«кладом» становится приз, а этической миссией – испытание на прочность основополагающих человеческих качеств (как ни громко это будет звучать применительно к массе низкопробных телевизионных игр). Вместо любви привлекательной девушки – традиционной награды, ожидающей героя приключенческого романа, герой телевизионной игры получает любовь телезрителей – хотя бы на мгновение становится «звездой». А если речь идет об играх с более или менее постоянным кругом игроков, к которым зритель успевает привыкнуть, то их герои могут претендовать на изменения социального статуса, а то и всей своей жизни. Недаром игроки «КВН» и «Что? Где? Когда?» советских времен до сих пор продолжают играть, писать сценарии или просто переходят работать на телевидение.

Постсоветское время для отечественного телевидения характерно значительным увеличением игрового компонента. Телезрители постоянно оказывались свидетелями того, как «золотой дождь» денежных и товарных призов, щедро выделяемых спонсорами, увлеченными новыми рекламными возможностями, сыплется на более или менее сообразительных соотечественников. Большинство этих игр и играми-то по праву называться не могли, так как не требовали никакой демонстрации человеческих возможностей игроков, а были лишь лотереей, опирающейся на везение. Однако при этом не теряли способности становиться пародией на современное общество. Еще М. Маклюен отмечал: «Азартная игра доводит индивидуальную инициативу до той точки, когда она становится передразниванием индивидуалистической социальной структуры» [9, с. 267].

Но приключение, которое превращает для зрителей телевизионную игру в привлекательное зрелище, вводит в нее и противоречие. Ведь настоящая игра не должна ставить своей целью получение материальных благ, напротив, как утверждал Р. Кайюа в своей книге «Люди и игры», игра – это деятельность, которая является «непродуктивной, не приводящей к обретению материальных благ»¹. Вместе с тем, игра вовсе не является бессмысленным занятием, для детей она метод самопознания, обучения, социализации. Для взрослых – способ освоения мира, определения границ человеческих возможностей, моделирования сложных жизненных ситуаций, нахождения оптимальных методов решения проблем, средство компенсации недостающей «цивилизованному обществу» чувства опасности и преодоления препятствий. М. Маклюен полагает, что «в шутке и игре мы восстанавливаем целостную личность, которая в обыденном мире и профессиональной жизни может использовать лишь малый сектор своего бытия» [9, с. 267].

¹ Цит. по: *Липков А.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. – М.: Наука, 1990. – С. 81.

В большей или меньшей степени эти же задачи выполняют и телевизионные игры. На заре перестройки игры-лотереи и игры-викторины приучили зрителей к мысли, что богатым быть не стыдно и стать им легко. Для зарождающегося капиталистического общества это было очень важным сдвигом в сознании масс. Необходимо было компенсировать потерянное народом чувство стабильности существования хотя бы иллюзией того, что, пойдя на риск, можно не только проиграть, но и многое выиграть.

Привлекательность мира игр, в частности игр телевизионных, коренится еще и в том, что, в отличие от обыденной жизни, ее участник действует по строго определенным правилам и готов подчинить свою волю чужим требованиям. Участники игры добровольно соглашаются стать марионетками, отказаться от традиционного для современного общества индивидуализма в пользу более древнего примата коллективизма. Так участники «Ключей от форта «Байярд» вынуждены за короткий срок не только научиться жить по правилам, стилизованным под образ жизни человека средневековья, но и «поступаться личным ради общественного». Эта телевизионная игра, не только стилизованная под «приключенческий фильм», но и сделанная по его формуле, подтверждает тезис о том, что «социальные практики одного поколения обычно кодифицируются в «игру» следующего» [9, с. 272]. Зрители, игроки и ведущие обязаны неукоснительно соблюдать условия «соглашения», которое делает игру своеобразным «народным искусством», позволяющим обществу реагировать на те или иные внешние воздействия.

Влияние «формульных жанров» на телевизионные зрелища можно заметить и в программах новостей. Одним из ярчайших примеров этого стал метод инфотейнмента. *Инфотейнмент* (информация + развлечение) зародился в 1980-е годы в США. С одной стороны, этот метод был вынужденной мерой, способом остановить падение интереса аудитории к новостям, с другой, он оказался находкой, изменившей лицо сначала американского, а потом и российского телевидения. Изменения коснулись, в первую очередь, принципа отбора информации. Журналистов интересовали не официальные сообщения, а любопытные и общественно полезные подробности. В репортажах на первый план выходили детали, интересные для всех зрителей, и конфликтные ситуации, укладывающиеся в рамки интриги «формульных жанров».

Леонид Парфенов и команда программы «Намедни» сделали инфотейнмент основой информационного «стиля НТВ». Новости здесь подавались от лица репортеров и оформлялись очень изобретательно: с помощью графики, спецэффектов, необычных ракурсов и т. д. В верстке программ новостей НТВ сенсационное всегда освещалось более подробно, чем официальная информация. Такое точное определение предпочтений

помогло каналу быстро сформировать «свою аудиторию», разделяющую круг интересов и способную оценить новаторство форм. Постепенно методы инфотейнмента «расползлись» по телевизионному эфиру, превратив выпуски новостей в своеобразные эстрадные обозрения, состоящие из набора аттракционов, выстроенных с помощью методов документальной драмы и влияющих на эмоции зрителей.

Новости НТВ должны были начинаться с происшествий. Если в течение дня произошло событие, повлекшее человеческие жертвы, то эта новость должна была стоять в выпуске первой, ей уделялось особое внимание. Такой выбор «повестки дня» дал старт превращению выпуска новостей в «формульное произведение». Жанры-прототипы – тайна (детектив) и ужасная история (катастрофа). В такой истории обязательно должен присутствовать положительный герой, который помогает окружающим преодолеть проблемы. В телевизионных новостях его место может занять спасатель, которого делают героем сюжета, следователь или адвокат, который помогает пострадавшему отстоять свои права. В этой роли может оказаться государственный чиновник, приехавший наводить порядок и организовывать спасательные работы. Так средства массовой информации долго подавали С. Шойгу, а потом В. Путина в период его первой предвыборной кампании. В этой роли любит выступать мэр Москвы Ю. Лужков: приезжает на место происшествия и дает перед камерой обещания быстро найти виновных.

Положительным персонажем, обладающим повышенной долей героических качеств, часто предстает в сюжете новостей сам репортер, работающий на месте событий. В ходе съемок он проводит свое расследование, опрашивает свидетелей, добывает информацию о жертвах, которой не обладают или о которых пока не сообщают официальные лица. Таким образом, он выполняет «этически важную миссию», преодолевая препятствия и опасности. Благодаря его усилиям репортаж начинает восприниматься как приключение, что привлекает аудиторию, заставляет ее смотреть выпуск за выпуском, чтобы продолжать наблюдать за развитием событий. Таким «формульным героем» стал в свое время ведущий передачи «600 секунд» Александр Невзоров, который изо дня в день, как профессиональный детектив, занимался «освобождением Питера от преступных группировок».

Чтобы закрепить в сознании зрителя образ репортера-героя, журналисты часто используют прием *стендап*: журналист в кадре не просто представляется и показывает, что находится на месте событий, а совершает какое-то значимое действие, важное для понимания происходящих событий. Хороший стендап, по мнению специалистов по созданию новостей, всегда имеет законченную драматургию [8, с. 194]. Это маленький спектакль, где журналист сначала «играет роль» участника событий, шокирует зрителя

неожиданным поворотом темы и лишь потом формулирует какую-то существенную информацию. Например, один из репортажей Михаила Дегтяря начинался с того, что в кадре показали футбольные ворота: «Журналист в роли вратаря. Вот он ждет мяч. Вот ловит его. Поймав, говорит: «Жизнь – это тоже игра, зачастую игра без правил. Но человек может сам устанавливать правила своей игры и быть в ней победителем». Это показано на крупном плане журналиста в спортивном костюме с мячом в руках. Затем он бросает мяч на поле, камера делает резкую уверенную панораму направо, и мы видим, как мяч отбивает молодой человек. А в следующем кадре становится видно, что у этого молодого человека только одна нога. Он на костылях, как все другие футболисты» [Там же].

Этот стендап сразу настраивает зрителей на восприятие привычной формулы – мелодрамы, где герои-инвалиды будут бороться с обстоятельствами и отстаивать свое право на полноценную жизнь. Уже в самих формулировках, которые звучат из уст журналиста, заложена предполагаемая оценка истории: «жизнь – игра без правил», «можно самому установить правила игры и стать победителем». Действия журналиста во время стендапа тоже носят оценочный характер: зритель сначала видит его футбольным игроком – равным среди равных – и лишь потом узнает, что равные эти – инвалиды. В подтексте остается невысказанный тезис: инвалид не является человеком «второго сорта», с ним можно «играть на равных», «давать ему пас» и вместе с ним выигрывать. То есть, как и положено в мелодраме, несмотря на то что мир полон зла, он все же управляем, справедливость в нем торжествует.

Просмотр репортажей с места катастрофы (синтеза формулы приключения и истории о тайне), так же как и чтение «формульных романов», вызывает у зрителей интенсивное возбуждение и интерес, которые заставляют забыть о скуке и раздражении, часто сопровождающих спокойную организованную жизнь горожанина, и одновременно отвлекают от мыслей о реальных опасностях и проблемах. Суть эскапистского переживания, с точки зрения Дж. Кавелти, в том, что оно на время синтезирует эти две потребности и снимает напряжение, которое в современном обществе гораздо сильнее, чем было на более ранних этапах культурного и экономического развития общества. Особенно явно это противоречие дает о себе знать в экономически развитых странах: США и Западной Европе. В России, где жизнь трудно назвать спокойной и благоустроенной, «формульные новости» прижились во многом благодаря их способности отвлекать от насущных социально-экономических проблем. Кроме того, бедные слои населения, лишённые возможности путешествовать и развлекаться, благодаря этим репортажам имеют возможность сопоставить свою трудную, но не катастрофичную

жизнь, с ситуацией, в которую попадают жертвы катастроф. Такое сравнение вызывает чувство удовлетворения: пусть у нас плохо, но у них-то еще хуже. Так, благодаря использованию методов воздействия «формульных жанров», осуществляется управление обществом. Телевидение, с помощью новостей, различных шоу, сериалов, игр и других телевизионных программ уводит зрителей из действительности, предлагая им иную, телевизионную реальность, где, как в «формульных жанрах», справедливость всегда торжествует.

Список литературы

1. *Иванов В.Д., Мусаханов Л.Р.* Баланс художественной культуры (на материале экспертного опроса по советскому искусству 1970-х) // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. – СПб., Алетейя, 2001.», 1963.
2. *Рюмина М.Т.* Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. – М., 2003.
3. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000.
4. *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение.– 1996. – № 22.
5. *Демин В.П.* Многосерийный советский телефильм. Достижения и надежды // Принцип серийности в телевизионном фильме. Материалы творческой конференции. – М., 1975.
6. *Здесь и далее о мелодраме // Пави П.* Словарь театра. – М., 1991.
7. *Зверева Н.В.* Школа регионального тележурналиста. – М., 2004.
8. *Маклюен М.* Понимание медиа: внешние расширения человека. – М., Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.