

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛИСТИКИ

**Кафедра журналистики**

**РАБОТА ЖУРНАЛИСТА В СОАВТОРСТВЕ**  
**(на примере цикла передач «Одноэтажная Америка»)**

Выпускная квалификационная работа  
обучающейся заочной формы обучения  
направления подготовки 42.03.02 Журналистика  
5 курса группы 86001350  
Васюковой Владлены Юрьевны

*Допущена к защите*

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

\_\_\_\_\_  
Подпись (расшифровка подписи)

Научный руководитель:  
кандидат социологических наук,  
доц. кафедры журналистики  
Коротицкая Мария Викторовна

*Оценка*

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

\_\_\_\_\_  
Подпись (расшифровка подписи)

БЕЛГОРОД 2018

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОАВТОРСТВА В ЖУРНАЛИСТИКЕ.....	7
1.1.История соавторства в журналистике.....	7
1.2.Виды соавторства в журналистике.....	11
1.3.Этико-правовые аспекты соавторства в журналистике.....	24
1.4. Специфика работы журналистов в составе профессиональной и непрофессиональной группы.....	29
ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТА В СОАВТОРСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ СОАВТОРСТВА ВЛАДИМИРА ПОЗНЕРА, ИВАНА УРГАНТА И БРАЙАНА КАНА В ЦИКЛЕ ПЕРЕДАЧ «ОДНОЭТАЖНАЯ АМЕРИКА».....	37
2.1.История создания цикла передач «Одноэтажная Америка». ....	37
2.2. Анализ распределения ролей и работы в творческом тандеме.....	42
2.3.Анализ речевой стилистики соавторов.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	60
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	65
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	73

## ВВЕДЕНИЕ

### Актуальность исследования.

В своей журналистской практике любой профессиональный журналист, так или иначе, вступает в отношения с различными соавторами. Во-первых, он является частью редакционного коллектива и непременно работает в команде. Во-вторых, журналист вступает в совершенно определенные отношения в соавторстве. Он может быть соавтором своего коллеги (соавторство двух профессионалов), работать в соавторстве с другими журналистами (соавторство в составе профессиональной группы), привлекать к работе в соавторстве специалистов или экспертов (соавторство с непрофессионалами). Эти виды отношений регламентируются правовыми и этическими нормами и строятся по законам психологического общения.

Для любого журналиста самое главное – уметь правильно распределять роли в соавторстве. От этого зависит и успех, и качество журналистского произведения. Однако в журналистской практике существуют случаи, когда журналисты вынуждены работать в соавторстве вне зависимости от своего желания. Например, когда речь идет о редакционном задании, которое журналист обязан выполнить как профессионал не зависимо от внутренних убеждений и внешних факторов. Здесь мы может говорить об этических проблемах работы журналиста в соавторстве.

Кроме того, в судебной практике зафиксированы случаи, когда у соавторов после создания информационного продукта возникают правовые споры, которые связаны с претензиями на авторство конкретного фрагмента итогового продукта журналистской деятельности. Это еще одна проблема, связанная с работой журналиста в соавторстве. Помимо этого, стоит отметить, что в настоящее время в правовом пространстве отсутствует единый вид договора, который бы мог заключаться между журналистами, работающими в соавторстве. Это существенно осложняет решение правовых

споров о делах, связанных с авторским правом. Таким образом, круг вопросов, связанных с работой журналиста в соавторстве на современном этапе только расширяется. В этом и заключается актуальность нашего исследования.

Объект исследования – работа в соавторстве Владимира Познера, Ивана Урганта и Брайана Кана в цикле передач «Одноэтажная Америка».

Предмет исследования – распределение ролей, психологическая совместимость Владимира Познера, Ивана Урганта и Брайана Кана, а также речевая стилистика Владимира Познера и Ивана Урганта в процессе работы в соавторстве над циклом передач «Одноэтажная Америка».

Цель исследования – изучить теоретико-методологические основы и методику работы соавторства в журналистике, а также специфику работы в соавторстве в телевизионной очерковой журналистике.

В соответствии с целью нами были сформулированы следующие задачи:

1. Изучить и проанализировать теоретико-методологические основы соавторства в журналистике.
2. Изучить и проанализировать методику работы в соавторстве в журналистике.
3. Проанализировать совместимость и распределение ролей Владимира Познера, Ивана Урганта и Брайана Кана при работе в соавторстве над циклом передач «Одноэтажная Америка».
4. Проанализировать соблюдение этических и коммуникативных норм Владимира Познера, Ивана Урганта и Брайана Кана при работе в соавторстве над циклом передач «Одноэтажная Америка».
5. Проанализировать речевую стилистику Владимира Познера и Ивана Урганта при работе в соавторстве над циклом передач «Одноэтажная Америка».
6. Сделать выводы и дать рекомендации по теме исследования.

Методология исследования. В процессе работы были использованы общенаучные методы (анализа, обобщения, описания, сравнительно-сопоставительный, качественный, количественный) и конкретно-научные методы (контент-анализа, типологического анализа, системный, структурный, концептуальный, семантико-стилистический).

#### Теоретико-методологическая база исследования

История соавторства в журналистике изучалась М.П. Одесским, Д.М. Фельдманом, А.А. Тертычным и др. учеными. Виды соавторства в журналистике рассматривали В.В. Ворошилов, М.Н. Ким, А.А. Грабельников, И.В. Свечникова. Этико-правовые аспекты соавторства в журналистике изучали Е.В. Выровцева, И.А. Панкеев, В.В. Погуляев, О.А. Рузакова, О.В. Третьякова и др. ученые. Профессионально-нравственным стандартам поведения и формированию здорового психологического климата в редакции уделяют внимание в своих работах исследователи С.Ю. Нарциссова, А.В. Новосельцева. Проблемы соавторства двух журналистов изучали Е.А. Баранова, Т. Засорина, Г.С. Мельник, Н. Федосова, Л.Г. Свитич и др. ученые. Специфику работы журналистов в составе профессиональной группы анализировали В.М. Горохов, Т. Вулф, В.М. Кривошеев, Д. Рэндалл, В.М. Хруль и др. ученые. Особенности работы журналиста в соавторстве с непрофессиональной группой рассматривали Е.В. Ахмадулин, Е.П. Прохоров, Т.В. Телицына. Творческие находки и трудности в работе журналиста и технического работника анализировали А. Ермилов, Н.В. Зверева, Г.В. Кузнецов и др. ученые.

Научная новизна исследования заключается в том, что нами была уточнена сущность понятия «соавторство».

Практическая значимость работы заключается в том, что ее выводы и рекомендации могут использовать журналисты-практики, работающие в соавторстве со своими коллегами.

#### Структура работы.

Наша выпускная квалификационная работа бакалавра состоит из введения, двух глав, заключения, списка источников и литературы, приложений.

В первой главе рассматриваются теоретико-методологические основы соавторства в журналистике. Вторая глава – аналитическая. В ней изучается специфика работы тележурналиста в соавторстве на примере соавторства Владимира Познера, Ивана Урганта и Брайана Кана в цикле передач «Одноэтажная Америка». В заключении представлены выводы, обобщения, и рекомендации по теме исследования.

## ГЛАВА I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОВАВТОРСТВА В ЖУРНАЛИСТИКЕ

### 1.1. История соавторства в журналистике

На определенном историческом этапе развития общества творчество стало не только источником личностного развития индивида, но и источником определенных материальных благ. Осознание этого факта и стало предпосылкой появления «авторского права, которое в полной мере призвано защищать как имущественные, так и неимущественные права автора» [3, 7]. Это касается творческой и разносторонней журналистской деятельности, где журналист может выступать как автором, так и соавтором.

«Словарь русского языка» С.И. Ожегова дает следующее определение соавторства: «Соавторство – совместное авторство». Соавтор в этом же издании характеризуется, как «лицо, которое совместно с кем-нибудь является автором чего-нибудь» [36, 191].

И.В. Свечникова трактует соавторство как «факт создания произведения двумя или большим числом лиц» [51, 24]. Соавторство всегда устанавливается по полученному результату, а не в процессе работы: человек, принимавший участие в работе, не становится соавтором в том случае, когда творческий результат его труда не нашел отражения в произведении. Также не становится соавтором или автором произведения человек, принимавший участие лишь в разработке идей и методов, использованных в процессе создания произведения.

Соавторы являются обладателями единого авторского права на созданное ими произведение. Причем это распространяется не только на произведения, которые образуют неразрывное целое, но и состоящие из самостоятельных частей, пригодных для использования независимо друг от друга. «Первое соавторство именуется нераздельным, а второе – раздельным. Эти два вида соавторства различаются режимом использования произведений» [11, 179].

В первом случае произведение образует одно неразрывное целое, вычленив из которого отдельные его части, созданные тем или иным соавтором, просто невозможно. Во втором случае, когда речь идет о произведении, состоящем из частей, имеющих самостоятельное значение, эти части могут быть использованы независимо друг от друга. «В этом случае каждый соавтор имеет право по своему усмотрению использовать созданную им часть произведения, в том случае, если соглашение соавторов не предусматривает иное» [68].

Примером нераздельного соавторства может служить творчество художников Кукрыниксов (Куприянова, Крылова, Ник. Соколова) или писателей И.Ильфа и Е.Петрова (романы «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»). Ни Кукрыниксы, ни Ильф и Петров не выделяли созданные ими части произведений. Типичным примером раздельного соавторства может служить коллективный учебник для вузов, в котором написанные отдельными соавторами главы четко разграничены, что позволяет использовать их как самостоятельные произведения [67].

Правом на использование коллективного произведения обладают оба соавтора. Они могут, если возникнет такое желание, регламентировать взаимоотношения соглашением. Но если соавторство раздельное, каждый соавтор может использовать свою часть произведения по собственному усмотрению. «Он может запретить ее использование, если иное не предусмотрено соглашением между соавторами. Напротив, при нераздельном соавторстве ни один из соавторов не вправе без достаточных на то оснований запретить использование произведения» [68].

О соавторстве в журналистике, а затем в литературе с особым воодушевлением говорили в начале XX века. И лишь спустя почти столетие соавторство особенно активно завоевывает пространство российской журналистики. На страницах периодических изданий, в радио- и телеэфире мы сталкиваемся с творчеством соавторов.



Самыми яркими соавторами в истории литературы (на которых, на наш взгляд, следует равняться и современным журналистам-соавторам), несомненно, являются Илья Ильф и Евгений Петров. Интерес к их творчеству не исчезает и в наши дни. Свидетельство этому – исследование М. П. Одесского и Д.М. Фельдмана «Миры И. А. Ильфа и Е. П. Петрова: Очерки вербализованной повседневности» [35].

Евгений Петров в хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства набросках книги о его соавторе Илье Ильфе «Мой друг Ильф», которую ему не удалось закончить, писал: «Когда мы стали писать вдвоем, выяснилось, что мы друг к другу подходим, как говорится, дополняем один другого... писать вдвоем труднее, сложнее, чем одному. Но зато, как нам кажется, для нас лично это оказалось плодотворнее».

На примере творчества Ильфа и Петрова можно не только рассматривать все этапы творческого процесса журналиста, но и изучить перипетии формирования замысла. «Формирование замысла журналистского произведения и его реальное воплощение включает ряд логических операций:

- коллективное обсуждение идеи будущего произведения;
- распределение творческих заданий, связанных с их реализацией;
- жанровое определение» [21,78].

Работа в соавторстве, благодаря вышеперечисленным операциям, позволяет реализовать новые идеи, но в то же время явление это отнести к нововведениям нельзя (вспомним хотя бы программу «Телескоп», которую в 1996 году вели Валентина Леонтьева и Игорь Кириллов). Говоря о реализации логических операций при создании материала и распределении функций между журналистами на практике, можно отметить, что «начинается работа с обсуждения концепции статьи, потом составляется развернутый план, затем обговариваются основные идеи и тезисы» [21,78]. Договорившись по ключевым вопросам, авторы, как правило, начинают работу над той или иной статьей. При этом один из них что-то

надиктовывает, а другой оценивает сказанное. Поэтому выходит стиль кого-то одного.

Говоря о другом виде соавторства, где авторская позиция может быть высказана лишь узким кругом ответственных редакторов, отметим, что значительная доля журналистских работ готовится коллективно. В редакциях многих стран, особенно в США, выстроен своего рода информационный конвейер. Корреспондент «Литературной газеты» И. Хузели, отправленная на стажировку в Аргентину, с удивлением обнаружила, что функции редакционных сотрудников четко расписаны. Задача репортера состоит только в том, чтобы собрать факты и донести их до хроникера. Тот готовит материал, но не имеет права высказывать личное мнение. Редактору разрешена некоторая толика оценок. И только узкий круг ответственных редакторов может выразить мнение газеты в редакционных статьях [71]. Такой вид соавторства типичен для зарубежных медиа, но совсем не типичен для российских СМИ.

В российской прессе получила распространение другая форма отношений журналиста с действительностью - «авторская комментирующая, предусматривающая публицистическую трактовку события» [7,78]. В отечественных СМИ, когда журналист хочет осветить какую-то социально значимую проблему, он обращается за помощью к профессиональной группе. Поэтому «каждый профессионал стремится создать свою собственную сеть контактов с добровольными помощниками. Помимо этого во многих редакциях действует сеть информаторов, экспертов, политиков, юристов. Они не только помогают журналистам собрать фактический материал, но и консультируют по разным вопросам. Иногда они могут работать с сотрудниками газеты в соавторстве» [1,111].

СМИ довольно широко используют различные формы акций, начиная от журналистских расследований и кончая различными благотворительными мероприятиями. В таких мероприятиях особенно четко проявляются черты

коллективного сотворчества (формирование замысла, совместная разработка крупной темы и т.д.).

## **1.2.Виды соавторства в журналистике.**

Одним из самых распространенных видов соавторства в журналистике является соавторство двух журналистов. «Многообразием комбинаций, богатым сочетанием различных методов и приемов работы отличается сотворчество двух профессионалов. Данный вид коллективного труда всегда отмечен интеллектуальным напряжением «сотворцов» [7, 352].

Такое соавторство – это высокая степень согласованности действий. Оно предполагает сходство интересов, близость идейных и нравственных позиций и, конечно, наличие взаимного доверия. Без этого соавторство двух профессионалов невозможно. Обычно к соавторству журналисты прибегают тогда, когда «необходимо оперативно осветить масштабное событие (митинг, съезд, забастовку и т. д.), когда они проявляют общий интерес к какой-то теме, когда нуждаются в квалифицированной помощи коллеги и т.д.» [10, 78].

М.Н. Ким, рассматривая разделение обязанностей между соавторами, выделил несколько модификаций:

- генератор идей и организатор-исполнитель;
- исследователь и специалист-консультант;
- разработчик темы и критик [17].

Генератор идей - соавтор, склонный к творчеству и максимально эффективный в тех случаях, когда необходимо разрешить проблему или найти свежую нестандартную идею. Генератора идей отличает способность убеждать других работать над поставленными целями и реализацией идей. Как правило, это зрелый, опытный и уверенный в себе журналист. В межличностных отношениях генератор идей быстро раскрывает индивидуальные наклонности своих соавторов и активно использует их для

достижения целей своей команды. Генератор идей обладает высоким IQ, он требует уважения и восхищения.

Организатор-исполнитель - соавтор, которому присущ практический здравый смысл и хорошее чувство самоконтроля и дисциплины. Он любит тяжелую работу и преодоление проблем. Его интерес совпадает с ценностями команды. Организатор-исполнитель менее сконцентрирован на преследовании собственных интересов. Этот соавтор очень полезен команде благодаря своей надежности и прилежанию. Он очень работоспособен и может четко определить то, что выполнимо и имеет отношение к делу. Как правило, он доброжелателен и небидчив.

Исследователь - соавтор, который проводит систематическое расследование с целью установления фактов. Это оптимист по натуре, который ищет возможные ответы на вопросы не только в ближайшем окружении, но и за его пределами, где у него огромное количество контактов.

Специалист-консультант – соавтор, который обладает глубоким знанием предмета и делится им со всей командой. Проверяет и перепроверяет методы работы, ищет, находит и исправляет недочеты в творческой деятельности команды. Его отличает объективность в оценке разных идей, мнений, решений. Как правило, трудностей при общении с коллегами не испытывает, пользуется всеобщим уважением.

Разработчик темы - соавтор, который обладает развитой фантазией и воображением. У него большой творческий потенциал, его отличает нестандартность мышления, креативный подход к проблеме, способность находить оригинальные решения. Разработчик темы предпочтение отдает размышлению, а не действию. Иногда этот соавтор не проявляет внимания к практическим деталям.

Критик - соавтор, который ориентируется на поиск причин затруднений, возникающих в процессе работы команды. Лучше всего критик проявляет себя при возникновении в команде ситуации неопределенности,

конфликта, проблем и т.п. Критик активно ищет деструктивные факторы, мешающие команде работать активно, и показывает пути выхода из кризиса. Это ответственный и скрупулезный, терпеливый и усидчивый соавтор. Критик всё подвергает сомнению, всему требует подтверждения и обоснования.

Те или иные роли в соавторстве особенно хорошо можно проследить в телевизионной журналистике. В качестве наглядных примеров работы двух соавторов в эфире примеров можно привести следующие телепередачи: «Страна и мир», «Принцип домино», «Страна советов», «Город женщин», «Время покажет», «Поединок».

Сотворчество в журналистике не только обогащает соавторов, но и раздвигает границы их творческих возможностей. При этом «кооперативная деятельность сотрудников изданий невозможна без учета личностных интересов журналистов, без соотнесения их индивидуальных планов и замыслов с общими задачами коллектива, без постоянного развития творческих взаимосвязей между сотрудниками одной редакции» [51, 124].

Методика соавторства двух журналистов интересна и уникальна. Когда Илья Ильф и Евгений Петров работали над романом «Двенадцать стульев», не было ни одной фразы, ни одной мысли, которая не обсуждалась бы совместно [35]. «Позже, словно предвидя тщетность любых попыток отделить написанное одним автором от написанного другим, на рукописи рассказа «Мореплаватель и плотник», созданного как раз в годы работы над романом, Ильф сделал приписку: «Почерк Петрова. Идея и мысли мои. Пусть докажет противное. То-то!» а Петров на этом же самом месте ответил: «Неужели кто-либо может подумать, что я буду записывать какие-нибудь посторонние мысли? То-то-то!». Это подтверждает: любое соавторство предполагает, как правило, согласованность действий, «сходство интересов, близость идейных и нравственных позиций, и, конечно, наличие взаимного доверия. Без этих компонентов соавторство двух профессионалов немыслимо» [44,118].

Совместная деятельность журналистов - это практически всегда творческая состязательность между сотрудниками одной редакции. «При сравнимости результатов труда люди неизменно сопоставляют свои индивидуальные возможности с творческим потенциалом соперников. Иногда подобное сопоставление происходит независимо от наличия непосредственного контакта между соревнующимися журналистами [17, 401]. Состязательность стимулирует активность людей, сравнивающих, сопоставляющих и оценивающих свою деятельность. Журналисты стараются доказать, что они лучше и глубже разработают ту или иную тему, интересней и увлекательней проведут газетную акцию или более оперативно осветят то или иное событие.

Творческая состязательность предполагает такую реализацию общественно значимых целей, которая в полной мере отвечала бы интересам личности, ее потребности в самоутверждении. Реальные отношения состязательности в профессиональном мастерстве не являются чем-то неизменным, безличным по отношению к общественным условиям работы журналистов. Они всегда вплетены в единый целостный организм, которым является редакция СМИ, и не только подчинены тем взаимозависимостям, которые в нем существуют, но и преобразуются в соответствии с законами функционирования и развития общества [67].

Решающим фактором оценки результатов деятельности журналиста являются критерии, принятые в редакции. Журналисты постоянно задумываются над вопросом: «можно ли создать в редакционном коллективе справедливые условия соревнования, если ранее известно, что корреспонденты, работающие в одном издании, не равны по своим творческим возможностям и способностям?» [21, 54].

На наш взгляд, вопрос об объективных критериях оценки имеет не только организационное, но и нравственное значение. Ведь от того, по какому признаку сравниваются результаты, во многом зависят и настроение

участников творческого процесса, и сама действенность творческого соперничества.

Если журналисты стремятся повысить свой статус, то для них, скорее всего, важнее материальное вознаграждение. Но если они ориентированы на повышение профессионального мастерства, то для них большее значение имеют моральные стимулы. Моральное поощрение, по мнению практиков, оказывает значительное влияние на продуктивность их работы. Это не удивительно, поскольку одним из ведущих мотивов журналистской деятельности является стремление получить моральную оценку своим способностям [31, 203].

Умелое сочетание материальных и моральных стимулов позволяет повышать активность журналистов в творческом соперничестве, постоянно поддерживать в них интерес к своей работе, а также с помощью поощрительных призов подтверждать значимость их личных достижений.

Еще одним видом взаимодействия журналистов в процессе совместной деятельности являются конкурентные отношения между сотрудниками редакции. В их основе всегда лежит определенный мотив. В одном случае он может быть связан с готовностью человека вступить в борьбу за различные сферы влияния, в другом – с желанием добиться каких-то материальных благ, в третьем – со стремлением получить более высокий статус в коллективе. «Конкуренция в редакции – процесс сложный. Часто она носит противоречивый характер и в большинстве случаев протекает мирно, но иногда может стать причиной возникновения конфликтных ситуаций. На фоне развернувшейся на информационном рынке конкуренции привычные внутриредакционные отношения меняются» [11,69].

Конкурируя между собой по разным параметрам, журналисты стремятся завоевать признание коллег и усилить свое влияние в коллективе. Притязания могут быть определены через цели, которые преследуются. Они могут быть легкодоступными, трудными и сверхсложными. «Когда у личности завышенные притязания, которые не согласуются с ее

способностями, она испытывает психологический дискомфорт. Пытаясь преодолеть этот барьер, человек в одних случаях просто отказывается от борьбы, а в других обходными путями пытается возвыситься над коллегами, требует к себе особого внимания, большего, чем он того заслуживает, уважения» [33,51].

Журналисты такого типа нередко проявляют скептицизм в отношении всего нового, зависть к чужим достижениям, неприятие своих соперников, внутренний компромисс. «Проблема «внутреннего компромисса» как возможного условия успешной карьеры связана с усилением в обществе недобросовестной конкуренции, зависти, агрессии со стороны вышестоящих» [48].

На этой почве между журналистами нередко возникают творческие конфликты. «Конфликты, связанные с подобного рода ситуациями, относятся к объективно целенаправленным. Субъективный характер они приобретают тогда, когда подобные задания становятся объектом ошибки личностных интересов. На практике подобного рода ситуации многовариантны» [27, 115]. Избежать разногласий в редакционном коллективе, создав универсальные «рецепты» разрешения конфликтов - задача очень трудная. Поэтому многие журналистские коллективы снимают внутриредакционные конфликтные ситуации через «проектирование и реализацию такого механизма взаимоотношений между журналистами, который позволит более или менее объективно идентифицировать конфликтные ситуации» [33,48].

Избежать конфликтов, на наш взгляд, можно лишь в том случае, если журналист научиться грамотно и плодотворно работать в соавторстве, так как работа журналиста в соавторстве помогает создавать благоприятные для реализации творческих возможностей условия. При этом отношения между участниками процесса создания произведения «основываются на взаимном доверии и близости мировоззренческих позиций» [18,48]. Яркое подтверждение этому – информационная телепрограмма «Страна и мир», выходившая на телеканале НТВ с 10 февраля 2003 по 30 декабря 2004 года.



Одним из основных отличий этой программы от ей подобных было парное ведение программы (идея обеих пар ведущих принадлежит Леониду Парфёнову). Одну неделю программу представляли Алексей Пивоваров и Асет Вацуева, другую неделю – Юлия Бордовских и Антон Хреков.

Ещё одной передачей, где использовался принцип работы в соавторстве на канале НТВ, было ток-шоу «Принцип домино», которое выходило в эфир в 2001-2005 годах. Тематика «Принципа домино» касалась обсуждения некой социальной, культурной, бытовой темы, объявленной заранее приглашенными гостями (обычно 2-6 человек) и экспертами. С 2001 по 2004 год ведущими - соавторами были Елена Ханга и Елена Ищеева. Поле конфликта Елена Ищеева оставила передачу, и Елена Ханга вела ток-шоу сначала с Еленой Старостиной, а затем – с Даной Борисовой.

В 2015 году Елена Ищеева в интервью газете «Гудок» так прокомментировала свой уход: «У меня был конфликт с Еленой Хангой. Психологически работать было очень сложно, даже выбор тем под эфир доводил нас до ссоры. Внутренние разногласия переросли в страшный конфликт, и мы работали в программе, ненавидя друг друга. На экране улыбались, а в жизни даже не здоровались. Это угнетало, поэтому я и решила уйти. Рейтинг любой ценой – не моя история» [42]. Это откровенное высказывание говорит о том, что работа в соавторстве может быть сложной и добиться психологической совместимости телеведущим бывает крайне тяжело.

Тем не менее, сегодня на российском телевидении есть программы, где журналисты успешно работают в соавторстве. Одна из таких передач - общественно-политическое ток-шоу «Время покажет». В этой программе эксперты обсуждают политические и социальные проблемы России и мира в целом. Первый выпуск телепередачи вышел в эфир в сентябре 2014 года. На данный момент ведущими политического шоу являются Екатерина Стриженова, Анатолий Кузичев и Артём Шейнин. Более двух лет передачу вместе со Стриженовой вел известный журналист Петр Толстой. Соавторы

регулярно приглашают в студию знаменитых политологов, социологов и других известных личностей, в том числе и влиятельных политиков. В студии всегда ведутся жаркие дискуссии и споры, поэтому основная задача соавторов – направить ход беседы в конструктивное русло. Доминируют в студии Анатолий Кузичев и Артём Шейнин. Они поочередно разрабатывают сценарий эфира и работают основными модераторами передачи, а Екатерина Стриженова задаёт дополнительные вопросы и уточняет позиции гостей студии.

Теперь рассмотрим специфику соавторства журналиста и технического работника. Соавторство в журналистике - процесс необходимый и обоснованный. Прежде всего - потому, что создание логически законченного и выверенного журналистского материала (вне зависимости от формы и жанра) происходит в творческом тандеме журналиста с техническими работниками или представителями профессиональной группы. Особая роль при этом отводится звукорежиссеру, так как он «вместе с журналистом добивается наиболее выразительного смыслового и эмоционального звучания передачи. Но при этом следует отметить, что в режиссуре понятийное и образное мышления неотделимы» [6, 127].

Как соавтор журналиста режиссер (по своему внутреннему складу) - это и философ, и художник, и интерпретатор, и организатор производства. При этом звукорежиссер прекрасно отдает себе отчет в том, что «звуковой фон, оформление воспринимаются определенным образом, учитывает, что звуковой образ должен быть цельным и законченным, и потому он может виртуозно управлять вниманием слушателей при удачном сочетании авторского текста и звукового оформления» [6, 129].

Журналист при необходимости может давать указания, касающиеся непосредственно монтажа, делая акценты на то, что фиксировать на пленке, на что обратить внимание слушателей. Но помимо вышеперечисленных функций, журналист и звукорежиссер взаимодействуют еще и при отборе

языковых и звуковых средств. Звукорежиссер является диспетчером, контролером выразительных средств, используемых автором, ведь, например, на радио журналистский талант проявляется и в том, насколько верно подобраны средства для звуковой характеристики образа (в соответствии с общим замыслом). Так, например, без монтажа внутреннее действие, которым может обладать вынужденное молчание, теряет свою динамику, «за исключением очень редких, блестяще обыгрываемых режиссером и чутким ведущим тягостных для слушателя пауз сугубо психологической растерянности стоящего перед микрофоном человека» [29, 78].

Помимо этого звукорежиссер должен уметь из шумов и голосов творить новые сочетания, создавая единую тональность из нескольких составляющих, в противном случае может получиться так называемый звуковой, композиционный штамп. Следует учесть в данном случае, что «звук (будь то голос или шум) бывает доминантным, т.е. драматически нагруженным и характеризующим окружающую среду» [6,24]. Прimitивный вариант звука, передающего состояние окружающей среды - интершум. Драматургический звук всегда оправдывается сюжетной нагрузкой. «С его возникновением по сценарию обычно что-то меняется. А именно выбор тона разговора со слушателем и выражает индивидуальность звукорежиссера на радио. Есть много оснований говорить о том, что важным этапом при создании материала является проверка звучания голосов из студии, ведь голос, наряду с шумом является изобразительным материалом на радио, поэтому необходимо, чтобы он был естественным и оптимально звучащим в эфире» [29,86]

Эти особенности необходимо учитывать звукорежиссеру при работе над созданием передачи, но необходимо также, чтобы и сам журналист помнил эти особенности, ведь это облегчает работу в студии. После того, как материал разобран, режиссер все проверяет и прослушивает сам. В том случае, если записи фонодокументов недостаточно качественны, оператору и

звукорежиссеру необходимо их откорректировать. Существует определенная связь между творческой деятельностью театрального режиссера, режиссера радио и журналиста - «радийщика».

Прежде всего, она заключается в том, что «материалы на радио (начиная информационным блоком и заканчивая радиорассказом или «каналом») строятся по одним и тем же драматическим законам: заявка темы, зачин, непрерывное логическое развитие, кульминация, развязка, вывод, который напрашивается сам или делается автором» [6, 55]. Эту схему можно, конечно, изменить, переставив отдельные фрагменты, но достоверность материала при этом страдать не должна.

Любая структурная часть может быть дополнена (обогащена) за счет подготовленных техническими службами эпизодов. При этом важно учесть, что добавить в материал дополнительные звуковые материалы возможно к комментарию специалиста (то есть к той части, где по сценарию аргументируются авторские выводы по вопросу) или к выступлению специалиста в публицистической беседе (то есть части, подразумевающей выход на проблему, морально-нравственные проблемы, аспекты). «А вот монтажными обогащениями возможно разнообразить любую из частей материала, а именно: заявку темы, зачин, часть, подразумевающую развитие темы, так называемую аргументацию авторских выводов на проблемы или явления» [29,101].

При этом обязательна ориентация на определенную группу слушателей, когда целью становится воздействие на нее. Ведь мастерами своего дела можно назвать таких режиссеров, кто не просто записывает журналистский текст, обрамляя его музыкой и шумами, а способен найти путем монтажа, перестановки фрагментов, повтора их особую динамику, способ психологического и эмоционального воздействия на слушателя. А для этого важно учитывать возможности обогащения текста выступления и его структуры в целом посредством вставных эпизодов, особенности которого были отмечены выше. «Умение создавать образ, портрет, характер, усиливая

особенности высказывания, акцентируя специфические элементы речи, добавляя соответствующую музыку», - именно эти качества выделяет Б.П. Ляшенко [29,111] при характеристике квалифицированных режиссеров.

Вообще, «творческий процесс создания материала или передачи начинается у режиссера со знакомства с текстом, но в связи с оперативностью, характерной для радио, знакомство с текстом происходит индивидуально» [17,92]. Идеальным является тот вариант, когда можно собрать всю творческую группу, чтобы каждый мог высказать свои пожелания. Но решающее слово всегда должно оставаться за режиссером. Конечно, при условии, если он сможет доказать и обосновать свое мнение.

Режиссер должен обладать достаточным авторитетом, чтобы вся творческая группа согласилась с ним и приступила к работе с хорошим настроением и уверенностью в успехе. Важно, чтобы режиссер представлял себе специфику не только конкретной передачи, но и данной радиостанции. «Тогда создаваемые им передачи, над которыми работают в том числе: автор (журналист), исполнители, музыкальные редакторы, будут, с одной стороны, яркими самостоятельными работами, с другой – неотъемлемой частью программы данного канала, органичной составной частью того звукового образа, который сложился у станции (в зависимости от тематики, направленности, формата передач и т.д. )»[17,86].

Помимо всего вышеперечисленного «и режиссер, и журналист, как люди, работающие в соавторстве, не должны ощущать себя механическими исполнителями какого-то заказа или чьей-то заявки» [6,59]. Ведь именно культура, хороший вкус и, главное, творческий порыв, желание создавать новые формы, воплощать новые идеи позволили в 70-х годах XX века журналисту Алексею Ермилову и звукорежиссеру Александру Овчинникову работать в соавторстве не только в рамках передачи в стенах студии, но и создавать высокопрофессиональные передачи и в здании аэропорта «Домодедово», и в лесу, где они записывали пластинку «В осеннем лесу».

«В этом творческом содружестве важную роль сыграли не только вышеперечисленные качества, но и опыт звукорежиссера в работе с рисующими шумами» [29,106]. Причем в данном случае процесс соавторства можно рассматривать с двух позиций: как соавторство журналиста с журналистом и журналиста с представителем технической службы. Когда необходимо было показать гигантские размеры здания аэропорта «Домодедово», авторы нашли следующий выход из сложившейся ситуации: «Саша, давай сделаем так. У тебя голос громкий, режиссерский, ты бежишь к противоположному концу зала и пытаешься до нас докричаться. А я пока со строителями побеседую. Так сколько вы говорите здесь квадратных метров? ( В пустом, гулком зале хорошо отдаются Сашины удаляющиеся шаги, а я продолжаю интервью). Вот, наконец, он, кажется, добежал. Внимание, слушаем! (издалека доносится Сашино раскатистое «Ого-го-го», отдается эхом). Строитель: «Ну и голос у вашего приятеля. Мы тут только по радио переговариваемся...» [12, 84].

Еще один эпизод из жизни этого творческого тандема следует отнести к «случайно развернувшемуся репортажным событиям, но показательно здесь стремление реализовать творческие замыслы журналиста и режиссера, новый подход, видение реальности, когда работники радио воспринимают себя не исполнителями чужой воли, а полноправными участниками эфира, воплощающими творческие идеи» [29,107].

Когда они решили записать пластинку «В осеннем лесу», которая должна была войти в звуковой журнал «Кругозор», в погожий осенний день в лесу стояла абсолютная тишина. Но дело в том, что соавторы договорились, что все будет построено на звуках, а они займутся лишь их комментированием. Повезло им лишь тогда, когда они раскрыли сверток с колбасой. В тот же момент раздался писк. «Саша шепчет: «Тихо, не спугни, это мышка полевая». И микрофон достает. Со стороны это, наверное, комично выглядело. Два взрослых мужика, словно коты, залегли у мышьиной норки. Минут пятнадцать ждали, пока, наконец, мышоночек снова не

появился. Он высунулся из норы и увидел (или учуял) мой бутерброд. И тут такой радостный писк раздался. Как оказалось, это было началом, затем слышались звуки: грибки перекликались, шишки с глухим стуком валились под ноги, шуршала жухлая трава на тропинках, над лесом кричали утки...» [12, 84]. Итак, сотворчество журналиста и режиссера может происходить не только в студии. Главное – желание обоих реализовать свои творческие замыслы, соблюдая принципы психологического взаимодействия и особенности в творчестве (работе) друг друга.

А. Ермилов анализирует также работу телевизионного журналиста и оператора, говоря, что это «своего рода их танец вдвоём. Иными словами действие, при котором партнёры должны чувствовать друг друга» [13, 20].

Тем не менее, творческий тандем журналист - технический работник может и не сложиться. В своей книге «Так работают журналисты ТВ» Г.В. Кузнецов вспоминает такой рассказ известного журналиста Юрия Черниченко о сотоварищах по съёмочной группе:

«Я очень ценю их, готов преклонить колени перед режиссером, у которого кадр говорит сам за себя. Текст всегда хуже, чем картинка. Это говорю я, пишущий тексты. Режиссер должен быть талантливее нас, делать то, до чего наш брат не додумается. Но - в том же направлении. И, конечно, бывает трудно, если не совпадают усилия автора с усилиями шести или семи людей, которые хотят снимать красивый закат и тропку во ржи. Я понимаю побуждения оператора или тем более осветителя привлечь внимание окружающих к своей персоне, показать свою важность, но журналисту эта большая декорация стеснительна, часто даже мучительна» [22].

Г.В. Кузнецов призывает журналистов самим осваивать видеокамеру и быть полноправным автором своих произведений, избавившись от «мучений» работы с техническим соавтором. «Крики «Автора!» неслись в мой адрес в командировках, если номер в гостинице кого-то из группы не устраивал, или электрик не приходил вовремя, или столовая не годилась. Автор - в ответе за все. Так не лучше ли обойтись без соавторов?» [22].

В книге Н.В. Зверевой «Школа тележурналиста» в дискуссии между оператором и тележурналистом все - таки находятся точки соприкосновения. Оператор приходит к выводу, что оператор-профессионал начинающему тележурналисту «должен помочь создать самые комфортные условия, особенно в первые дни работы. Корректно, по возможности мягко он должен объяснить возможности ТВ-камеры, условия построения мизансцен, количество картинок, которые необходимо снять для создания сюжетов, рассказать: что такое «съемка под монтаж», что такое стендап и даже как держать микрофон». Журналист говорит о том, что «справедливости ради надо сказать и о непрофессионализме среди нашего брата - журналиста. Амбиций море, а вот сказать быстро и четко о чем именно снимается сюжет - человек не может. И в этом случае уже никаких претензий оператору предъявлять нельзя» [15, 270].

### **1.3. Этико-правовые аспекты соавторства в журналистике**

Как справедливо отмечает Е.Е. Пронина в статье «Профессиональные стандарты и социальный контракт журналистики», сегодня «кризис в журналистике носит глобальный характер и проявляется, прежде всего, в беспрецедентном падении профессиональных стандартов объективности, правдивости и достоверности в работе журналистов по всему миру» [43,84]. С этим трудно не согласиться. На наш взгляд, недостаток достоверности связан еще и с тем, что журналистам зачастую бывает недосуг первыми оказаться на месте события, увидеть и оценить все своими глазами. В силу разных причин такие журналисты беззастенчиво «заимствуют» материалы у своих коллег. Первоисточник начинает перерабатываться, и, конечно же, объективность теряется. Таким образом, нарушение профессиональных стандартов неминуемо приводит к нарушениям этической и правовой культуры журналиста, так как «свободный доступ к информации не означает свободного доступа к ее присвоению» [57, 48].



Авторского права специально для журналистов не существует. Оно в равной степени одинаково для всех людей, зарабатывающих на жизнь творческим трудом. «Тем не менее, в столь специфической сфере деятельности как журналистика, есть ряд особенностей, которые требуют дополнительного толкования, т.к. они или не учтены в законе или недостаточно четко и однозначно трактуются, что вызывает и может в дальнейшем вызывать проблемы в регулировании отношений между сторонами» [40].

В Кодексе журналистской этики сказано, что «Журналист обязан уважать авторские права, вытекающие из любой творческой деятельности. Плагиат недопустим. Используя каким-либо образом работу своего коллеги, журналист ссылается на имя автора» [26]. Тем не менее, в России судебные дела в авторском праве не редки. В банке данных судебных решений по делам о СМИ содержится более ста материалов дел о соавторстве [69].

На наш взгляд, это обусловлено тем, что зачастую многие забывают, о том, что права на произведения, созданные не одним, а двумя, тремя и более авторами принадлежат всем им совместно, а отношения между соавторами должны определяться соглашением. Форма такого соглашения законом не предусмотрена и может быть любой. Но соглашение как неотъемлемый признак соавторства обязательно. Если его нет, а у соавторов возникают разногласия по поводу гонорара, то отстаивать свою правоту журналистам бывает непросто.

Соглашение между соавторами обязательно также и для редакции, использующей их произведение. Зачастую редакторы просто не понимают, что для соавторства необязательно единство творческого процесса, каждый соавтор может работать порознь, но результат их труда должен быть единый. Это единство сохраняется и тогда, когда работа состоит из самостоятельных разделов, которые могут быть использованы отдельно [4].

Сфера авторско-правовой охраны представлена в договоре ВОИС по авторскому праву [64], в законах Российской Федерации «Об авторском

праве и смежных правах» [65], «О средствах массовой информации» [66]. Тем не менее, споры между соавторами появляются из-за того, что после завершения совместной работы журналисты не заключают между собой договор, то есть не закрепляют свои права на часть полученного информационного продукта (в случаях раздельного соавторства) или на результат их совместной деятельности целиком (нераздельное соавторство).

В законодательстве закреплены виды договоров об интеллектуальной собственности, к которой относится совместная деятельность журналистов. В законе Российской Федерации «Об авторском праве и смежных правах» [65] есть несколько видов договоров. Применительно к совместному творчеству двух журналистов или авторскому коллективу можно отнести договоры авторского заказа на создание произведения литературы и об отчуждении исключительного права на объект смежных прав.

Рынок интеллектуальной собственности расширяется во всём мире ежедневно. «В XXI веке обилие новых информационных технологий, скоростная передача информации и лёгкий доступ к её источникам привели к тому, что многие произведения литературы и искусства стали восприниматься как «всеобщее достояние», хотя на самом деле каждое из них имеет своего автора, без разрешения которого произведение не может быть использовано (воспроизведено, распространено, импортировано, сдано в прокат, сообщено в эфир или по кабелю, переведено, переработано и т. д.)» [39]. Что касается работы журналистов в соавторстве, то помимо правовых аспектов, как мы уже отмечали, существуют и этические вопросы, которые журналистам необходимо решать в процессе работы над совместным произведением.

Отметим, что в 2007 году в Российской Федерации был принят закон, регулирующий правовые отношения в сфере интеллектуальной деятельности. В этом законе нашел отражение новый подход к понятию правового регулирования отношений по поводу интеллектуальной собственности, позволяющих, по мнению О.А. Рузаковой [49] и Н. Лапина

[28], говорить о нем как о новом нормативном акте, в котором на новых началах и наиболее полно регулируются отношения в сфере интеллектуальной деятельности и средств индивидуализации результатов творческой деятельности.

Согласно закону «Об авторском праве и смежных правах» заказчик вправе предоставить автору план, краткое изложение, предполагаемое оглавление и другие материалы, необходимые для создания будущего литературного произведения. «В отношении исключительных прав на созданное произведение, то зависимо от типа договора авторского заказа, их можно оставить у автора произведения, можно отчуждать в полном объеме заказчику или передать в пользование способами и в объеме, определенном договором» [65].

То, что законодатель разграничивает раздельное и нераздельное соавторство, имеет большое практическое значение и для журналистов, ведь если соавторство будет признано нераздельным, авторскими правами они будут распоряжаться лишь совместно. Как правило, «если соавторство является нераздельным, с создателями произведения заключается единый авторский договор. Наконец, если кто-либо из соавторов нарушает свои обязательства по созданию произведения, все соавторы несут за это ответственность» [65].

Говоря об авторах произведения, необходимо ввести понятия, которые используются при работе журналистов в соавторстве. В процессе работы в соавторстве каждый член авторского коллектива является субъектом авторского права, то есть автором. Автором может считаться физическое лицо, трудом которого создано литературное или научное произведение. И именно он является обладателем всего комплекса авторских прав [68].

Судебная практика свидетельствует о том, что достижение соглашения о соавторстве, которое мы упоминали выше, на любой стадии создания коллективного произведения или даже после его завершения

возможно. «Соавторство на коллективное произведение может возникать и при отсутствии такого соглашения, например, при использовании композитором изданных литературных произведений для создания музыкальных произведений с текстом» [70]. В любом случае важен факт творческого участия в создании произведения. Не ведет к соавторству и распространенное ныне спонсорство, т.е. оказание авторам финансовой помощи для создания произведения [8, 238].

Результаты проведенного нами анализа уставов и прочих редакционных документов калужских и других российских СМИ позволяют говорить о том, что большинство изданий либо никак не регламентирует работу журналистов в соавторстве, либо ограничивается ссылкой на закон «Об авторском праве и смежных правах». Устав газеты «Калужская неделя», являющейся муниципальным бюджетным учреждением, список соучредителей которой состоит из городской управы и городской думы Калуги, норм, регламентирующих работу в соавторстве также не содержит. Однако во внутреннем регламенте этого издания такие нормы нам обнаружить удалось (Приложение 1).

Согласно этому документу, в муниципальном бюджетном учреждении «Редакция газеты «Калужская неделя» авторское право на произведение, созданное совместно двумя или более журналистами, принадлежит соавторам-журналистам. Это правило действует вне зависимости от того, является это произведение единым целым или состоит из самостоятельных частей. Дается уточнение, что часть журналистского произведения может иметь самостоятельное значение в том случае, если она может быть использована вне зависимости от других частей этого произведения. В том случае, если произведение соавторов-журналистов является неразрывным целым, ни один из соавторов не вправе без достаточных к тому оснований запретить использование произведения.

Каждому из соавторов внутренний регламент «Калужской недели» гарантирует право по своему усмотрению использовать созданную им «часть

произведения, имеющую самостоятельное значение, если иное не предусмотрено заключенным соавторами соглашением» [65]. В каких случаях допустимо заключение подобного соглашения, во внутреннем регламенте не уточняется.

В этом документе также уточняются права и обязанности соавторов. В список обязанностей входят обязанность в равной степени обеспечить высокий содержательный, научный, художественный и профессиональный уровень подготовленных к публикации материалов, оформить эти материалы в соответствии с требованиями стандартов, тех условий, других нормативных документов и договоров с типографией и другими, а также обязанность в равной с другим соавтором степени соблюдать утвержденных графиков производства. Таким образом, регламент закрепляет за соавтором право «по своему усмотрению использовать созданную им часть произведения, имеющую самостоятельное значение, по своему усмотрению» [65].

#### **1.4. Специфика работы журналистов в составе профессиональной и непрофессиональной группы.**

Помощь компетентных людей, профессионалов стала сегодня неотъемлемой частью работы журналиста. По мнению А.А. Тертычного, анализируя авторское творчество или соавторство, нужно уважительно относиться и к другим видам творчества в журналистике (работа дизайнера, редактора и пр.). «Иногда у одного и того же творческого результата бывает множество создателей; в таком случае речь идет о коллективном творчестве» [55, 14].

Всех соавторов такого творчества мы можем видеть в титрах передачи. Что касается печатных СМИ, то здесь фамилии соавторов стоят после сочетаний: «материалы подготовили», «прямую линию подготовили», «полосу подготовили». Примеров, когда соавтором журналиста в электронных СМИ является режиссер, еще больше. Это практически любая

теле- или радиопередача. Объясняется это тем, что уровень «профессионализма режиссера стал сегодня одной из главных составляющих успеха теле- или радиопродукта» [15, 54].

Профессиональная группа обычно состоит из людей, которые объединены общими интересами, имеют сходные убеждения и представления о профессиональном долге. Можно сказать, что «структурообразующим элементом данного образования является групповое сознание и реальные его носители – сотрудники редакции» [7, 316]. Отношения в такой профессиональной группе должны строиться на основе конкуренции, где «великолепной работой мастера даже коллеги-знатоки восхищаются: как же он это сделал? Думается, что одним из критериев творческого успеха может считаться именно этот восторг товарищей по цеху: как это ему удалось?» [60, 8].

В журналистике работа двух или более журналистов скрыта от глаз читателя или зрителя. Он узнает о том, что в выпуске журналистского материала принимали участие несколько соавторов, лишь увидев титры в конце телепередачи или обнаружив несколько подписей под одним материалом, опубликованным в газете. В соавторстве в газете работает от двух до пяти журналистов. Газета сообщает о том, что «над материалом работали несколько человек (исключая технических работников), фразами типа: «материал подготовили», «прямую линию» подготовили», «полосу подготовили». Этим газета дает понять читателю, что материал выполнен в соавторстве. Следует отметить, что это делается, как правило, с помощью глаголов совершенного вида множественного числа» [11,48].

Работая в редакции, журналист, в той или иной форме выступает соавтором в редакционном коллективе. Действия внутри формальной структуры редакции, он выполняет общую функцию издания. «В функциональной группе четко проявляются должностные связи, права и обязанности журналистов регламентированы различными нормами деятельности, принятыми в редакции» [68].

Нормы - это механизм урегулирования редакционных отношений. «Групповые нормы выражают объективные закономерности деятельности: обеспечивают существование, функционирование редакции, включение журналиста в редакционный коллектив, наконец, процесс и механизмы группового взаимодействия» [68]. Здесь особенно важны те внешние и внутренние способы регулирования поведения журналистов, где групповые нормы используются в качестве каналов социального воздействия. «Эти процессы особенно зримо наблюдаются в функциональной группе, так как она является ближайшей социальной средой журналиста, обеспечивающей условия для проявления личности, развертывания ее поведения и формирования ее социально-значимых качеств» [10, 85].

Во многих современных редакциях работа журналистов в соавторстве определяется различными инструкциями, приказами, уставами. Эти документы обычно охватывают и тот ряд вопросов, который затрагивает творческую деятельность сотрудников СМИ. Самый проблемный вопрос - работа автора и редактора, так как в процессе этой работы могут столкнуться разные мировоззрения, противоположные взгляды на одну и ту же проблему. Взаимоотношения «автор - редактор» могут обостриться, если редактор будет искажать смысл журналистского произведения [19, 87].

Часто на практике возникает ситуация, когда более опытный журналист полностью переписывает материал начинающего, не поставив его в известность об этом. «Раньше, когда только начинала работать в газете, - рассказывает одна из респонденток, - с моими материалами происходили странные метаморфозы. Сданная в отдел экономики статья выходила в газете под моей фамилией, но в неузнаваемом виде. При выяснении причин обнаружила, что все мои материалы подвергались нещадной правке со стороны редактора отдела» [68]. И в такие ситуации начинающие журналисты попадают довольно часто.

Контролируя качество текста, редактор имеет право вмешиваться и вносить в него изменения. Но такое вмешательство должно осуществляться

очень осторожно. Оптимальным вариантом, на наш взгляд, является совместная работа, когда редактор и автор работают сообща от замысла текста до подготовки его к публикации, обсуждая все спорные моменты. При этом редактор предлагает свои варианты правки, а автор вносит изменения в соответствии с его замечаниями. Конечно, работающему в СМИ редактору часто приходится самому готовить текст к публикации. Но в данном случае автор должен быть ознакомлен с выправленным вариантом до того, как он будет опубликован. Это - требование профессиональной этики, но на практике оно соблюдается не всегда. Это становится причиной конфликтов, а порой - и судебных разбирательств [68].

Приступая к работе с текстом, редактор должен постараться поставить себя на место автора, понять его точку зрения, его логику. Он также должен учитывать особенности авторского стиля, помнить о том, что «журналист преломляет факты и события, о которых идет речь у микрофона и телекамеры, через собственный профессиональный и жизненный опыт, гражданские качества» [6, 30]. И только тогда можно предлагать варианты правки. Недостаток внимания к авторскому оригиналу, неспособность в полной мере понять его стилистику, немотивированные, субъективные замечания и исправления могут стать и зачастую становятся первым шагом к искажению смысла и формы произведения. Предложенные редактором исправления должны быть глубже по содержанию, точнее по композиции и стилю, чем авторский текст. Иначе его вмешательство теряет смысл.

Помимо этого, редактору необходимо правильно обосновать необходимость правки, иначе конструктивного сотрудничества редактора с автором не получится. В том случае, если оригинал отличается нестандартностью формулировок или хода мысли, редактору не стоит подгонять текст автора, использующего нестандартные формулировки, под существующие стандарты. Не исключено, что именно такое изложение более точно передаст нюансы замысла [11].



Взаимодействие журналистов в соавторстве регулируются и другими «неписаными» этическими нормами. Сотрудники редакции газеты «Вечерняя Москва», например, лишены права братья за темы, которые разрабатывают другие журналисты. В «Комсомольской правде» считается безнравственным, направлять по ложному пути коллегу или вводить в заблуждение в процессе разработки какой-то темы. Журналистам петербургской газеты «Смена» не разрешается выполнять обязанности посредника между человеком или организацией, о которых готовит материал его коллега. Возможно, эти этические нормы типичны и для других журналистских коллективов. Но в каждой редакции они имеют свой специфический характер. Тем не менее, «бесспорным отличием профессионального журналиста следует признать такое качество, как ответственность. Ответственность за достоверность информации и обоснованность выводов, за соблюдение правовых и этических норм, за стремление в любой ситуации действовать правильно» [6, 35].

Теперь рассмотрим специфику работы журналистов в составе непрофессиональной группы. Творческое взаимодействие между профессионалом и непрофессионалом происходит тогда, когда журналист привлекается к литературной записи. Здесь важно, чтобы партнеры подробно обговаривали не только замысел будущего произведения, но и то, как он будет создаваться. «Если соавторы, например, заранее не договорились о размере и условиях оплаты или об упоминании в статье имени журналиста, готовившего материал, возникают различного рода недоразумения» [52, 114].

Одним из типов соавторства является интервью. Текст такой беседы всегда построен таким образом, что речь собеседника строится, опираясь на вопросы журналиста, его замечания, уточнения. Но этим соавторство собеседников не исчерпывается. «Оно может быть продолжено на стадии визирования материала, когда человек, у которого брали интервью, вносит в готовый текст свои поправки, уточнения. Лишь после такой доработки

интервью может увидеть свет. В противном случае возможны конфликты» [10, 91].

Количество участников коллективного соавторства, в котором координирующая роль достается членам редколлегии, редакторам отделов или наиболее квалифицированным журналистам, зависит обычно от того, насколько сложна поставленная проблема. Такие мероприятия требуют от журналистов более серьезных творческих усилий и согласованности действий.

Е.В. Ахмадулин сравнивает журналистику с производством, где «часть заготовок и недостающих деталей производства редакция получает от сторонних поставщиков» [1,12]. Иногда такими поставщиками являются представители различных профессий, которые сами не являются профессиональными журналистами.

В последнее время творческий тандем профессионального журналиста и непрофессионала всё чаще наблюдается на телевидении в спортивном комментировании [5]. При комментировании различного уровня соревнований по таким видам спорта, как хоккей, фигурное катание, художественная гимнастика и некоторых других вместе с журналистом работают тренер либо спортсмен. Т.В. Телицына отмечает явные плюсы такого комментирования:

« - насыщение спортивного комментария не только общей, но и узкопрофессиональной информацией;

- доверие к объективности информации;

-повышение качества комментария при отсутствии профессионального комментатора поданному виду спорта;

- расширение рамок понимания зрителем видеоряда;

- придание медиапродукту дополнительного драматизма за счет драматизма диалога собеседников;

- разнообразие речевой интонации, ритма, оценочных характеристик спортивного события» [54].

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I.

Самыми яркими соавторами в истории литературы, на которых следует равняться и журналистам-соавторам, несомненно, являются Илья Ильф и Евгений Петров. Интерес к их творчеству не исчезает и в наши дни. Любому журналисту в той или иной степени рано или поздно приходится работать в соавторстве, так как он является частью редакционного коллектива.

В последние годы все чаще в эфир выходят ток-шоу, в которых для освещения темы или проблемы задействованы двое ведущих, на страницах газет в конце публикаций стоят подписи нескольких человек. Работая в команде, журналист вступает в отношения с соавторами - коллегой или коллегами, привлеченными к работе в соавторстве специалистами или экспертами. И здесь очень важно уметь правильно распределять и фиксировать роли в соавторстве. От этого во многом зависит не только качество журналистского произведения, но и психологический климат в редакции.

Разделение профессиональных обязанностей между двумя соавторами имеет различные модификации. Один журналист может выполнять функции генератора идей, второй - организатора-исполнителя. Один становится исследователем, другой возлагает на себя обязанности специалиста-консультанта.

Также соавторы могут предстать как разработчик темы и критик. Разделить профессиональные обязанности, правильно зафиксировать роли в соавторстве важно еще и потому, что в судебной практике зафиксированы случаи, когда у соавторов после создания информационного продукта возникают правовые споры, которые связаны с претензиями на авторство конкретного фрагмента итогового продукта журналистской деятельности.

В российском законодательстве закреплены виды договоров об интеллектуальной собственности, к продукту которого относится совместная деятельность журналистов. В законе РФ «Об авторском праве и смежных правах» применительно к совместному творчеству двух журналистов или авторскому коллективу можно отнести договор авторского заказа на создание литературного произведения и договор об отчуждении исключительного права на объект смежных прав.

Соавторство журналиста с техническим работником может быть интересным и плодотворным. Но на современном этапе журналисты часто обходятся без соавторства с оператором или фотографом, активно осваивая видеокамеру или фотоаппарат.

## **ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТА В СООБЩЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ СООБЩЕСТВА ВЛАДИМИРА ПОЗНЕРА, ИВАНА УРГАНТА И БРАЙАНА КАНА В ЦИКЛЕ ПЕРЕДАЧ «ОДНОЭТАЖНАЯ АМЕРИКА»**

### **2.1. История создания цикла передач «Одноэтажная Америка».**

«Одноэтажная Америка» - документальный 16-серийный фильм-путешествие по США, созданный съемочной группой Владимира Познера, которая проехала США на автомобилях сначала с восточного побережья до западного, а затем с западного до восточного, повторив маршрут Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Согласно классификации телевизионных жанров, предложенных А.Ю. Кузьминовой, по структуре изложения материала «Одноэтажная Америка» - «нарративный жанр». [23, 73]. Однако мы можем классифицировать это произведение как цикл очерков, так как «очерк позволяет наглядно, ярко, доходчиво, оперативно откликнуться на событие, раскрыть образ интересного человека, дать портрет коллектива, рассказать о быте, нравах, обычаях людей региона, своей и других стран» [24, 141].

Анализируемый цикл очерков в какой-то степени - произведение туристической журналистики, которая представляет собой особое направление в СМИ, сосредоточенное на предоставлении информации о путешествиях. Этот термин ввел О.И. Трифонов в статье «Туристическая журналистика как новое направление в формировании современной медиасреды», опубликованной в сборнике материалов международной научно-практической конференции в МГУ «Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия».

«Одноэтажная Америка» содержит туристический контент, который «приобретает все большее значение для налаживания межнациональных отношений и возрождения культурных ценностей разных стран» [58, 85]. Вне всяких сомнений, это оригинальное авторское журналистское произведение. Сценарий, закадровый текст и вопросы интервью, которые брал он сам,

принадлежат Владимиру Познеру. Автором большей части элементов импровизации является Иван Ургант. Судя по речевой стилистике, И. Ургант является и автором вопросов тех интервью, которые брал он. Познер, кстати, тоже импровизировал в ходе записи передач и интервью. Профессиональным журналистам Познеру и Урганту в ходе монтажа и съемок передачи не нужно было прибегать к посторонней помощи.

Циклу очерков «Одноэтажная Америка» уже 10 лет, однако он востребован и сейчас, так как «общество нуждается не только в обильно поставляемом упрощённом предельно визуализированном контенте, но и в лично преломленном, побуждающем аудиторию к размышлениям о продукте, отображающем глубинные пласты действительности» [61].

Ильф и Петров совершили путешествие по этому маршруту в конце 1935-начале 1936 года, отправившись в США по заданию газеты «Правда». Результатом этого турне двух писателей-сатириков стала книга «Одноэтажная Америка», изданная в СССР в 1937 году. По словам Владимира Познера, мечта снять фильм «Одноэтажная Америка», проехав по маршруту Ильфа и Петрова, родилась еще в конце 70-х годов, когда он перечитал их книгу. Идея заключалась в том, чтобы показать, как изменились США за это время, что стало с «американской мечтой» и как работает в США «плавильный котел» народов, ее населяющих. В. Познер понял, что будет работать в жанре путевого очерка или путешествия, который популярен во всех видах СМИ. О замысле своего журналистского путешествия Познер так писал в книге «Одноэтажная Америка», изданной в 2014 году, после того, как цикл передач уже неоднократно выходил в эфир.

«Эта мечта казалась совершенно нереальной. Я знал, что меня никогда не выпустят из страны - по крайней мере, так заявил мне в лицо какой-то генеральский чин с бычьим затылком. Как выяснилось, генерал заблуждался: не стало больше невыездных, пал «железный занавес», а с ним и главное препятствие на пути осуществления задуманного. Но должно было пройти еще много лет, судьбе предстояло выписать затейливые кренделя,

должны были совпасть самые разные обстоятельства, звезды и планеты выстроиться определенным образом, чтобы все сошлось» [41].

Для Познера все сошлось только в 2006 году, то есть спустя 70 лет после того, как Ильф и Петров завершили свое путешествие. Известному телеведущему, в 80-х открывавшему советским телезрителям Америку в процессе совместных с Филом Донахью телемостов, было уже 72 года. Он в это время вел еженедельное общественно-политическое ток-шоу «Времена» на Первом канале. По мнению А.С. Вартанова, В. Познер «несомненно, является самым сильным представителем жанра «ток-шоу» из отечественных авторов. Его коллеги работают, в основном, много хуже. Они лишены и мастерства, и обаяния, и знания аудитории, реакциями которой обязан уметь руководить ток-шоумен» [5]. Познер хотел, чтобы его соавтором в «Одноэтажной Америке» стал Леонид Парфенов, но тот не смог принять участие в проекте. Был занят и Николай Фоменко, которому также предлагалось стать партнером Познера. Тогда и возникла кандидатура 28-летнего Ивана Урганта, актера, шоумена, теле- и радиоведущего. В это время он тоже уже работал на Первом канале [5].

«Когда мне позвонил продюсер и сказал: «Иван, хочешь присоединиться к знаменитейшему королю российского телевидения?», я сказал: «Я люблю три вещи в моей жизни. Первое - музыка, американская музыка, прежде всего. Второе - Владимир Познер. И третье - я люблю водить машину и хочу проехать через всю Америку», - такую версию своего появления в этом проекте представил в фильме сам Ургант.

Что касается раздельного или нераздельного соавторства, то «Одноэтажная Америка» представляет собой вид нераздельного соавторства. Такой вывод мы сделали именно потому, что это произведение образует одно неразрывное целое, вычленив из которого отдельные его части, созданные тем или иным соавтором, просто невозможно. В каждой серии трио соавторов трудилось сообща. Каждый из соавторов работал в кадре, брал

интервью, комментировал происходящее, анализировал ситуацию, делился впечатлениями с коллегами и зрителями.

Журналисты работали в составе профессиональной группы, которая обычно состоит из людей, которые объединены общими интересами, имеют сходные убеждения и представления о профессиональном долге. (О специфике работы в профессиональной группе мы подробно говорили в подглаве 1.4.).

В начале своего путешествия Познер и Ургант распределили роли в этом проекте. Познер по предложению Урганта стал Ильфом, а сам Ургант - Петровым. Роль мистера и миссис Адамс, гидов Ильфа и Петрова во время их путешествия по Америке, досталась юристу, радиоведущему, писателю, кинодокументалисту и общественному деятелю Брайану Кану. С Брайаном Каном Познер познакомился еще в 1963 году. В 1987 году, по словам Познера, Кан «сыграл ключевую роль в том, что я написал книгу «Прощание с иллюзиями», ставшую в Америке бестселлером».

В 2006 году Кан приехал в Москву и получил от Познера предложение принять участие в проекте. Он согласился, предварительно выяснив, сколько будут платить. «Он был нашим американским камертоном, он видел то же самое, что и мы, но видел по-другому, у него был другой угол зрения, что приводило к интереснейшим разговорам, иногда к спорам, но всегда было очень ценно», - написал Познер в своей книге [41]. По словам Познера, Кан оказался прекрасным интервьюером, человеком, умеющим располагать людей с полуслова. Также Кан показал себя настоящим патриотом своей страны. Например, он со слезами на глазах вспоминал тот «положительный момент», когда соавторы были в национальном архиве и смотрели на подлинные документы - Декларацию независимости, Конституцию и Билль о правах.

Кан оказался единственным «стопроцентным американцем» в съемочной группе Познера, состоявшей из 12 человек. Но не единственным иностранцем. Двумя из трех машин съемочной группы управляли эмигранты-



украинцы Александр Манюхин и Зоряна Олескив, «дитя природы, всегда улыбочивая, радостная, светящаяся...».

Ильф и Петров странствовали по Америке на «Форде» «мышинового цвета». Познер, Ургант и Кан арендовали черный «Форд Эксплорер», которому Познер дал прозвище «Генриетта» в память об основателе автоконцерна Генри Форде. На этом автомобиле они проехали через 25 штатов по маршруту Нью-Йорк-Кливленд-Детройт- Чикаго - Пеория - Гэллап - Санта-Фе - Колорадо - Спрингс - Гранд Каньон - Лас Вегас- Сан-Франциско - Лос-Анджелес- Эль Пасо- Хьюстон-Новый Орлеан-Мемфис-Вашингтон- Нью-Йорк.

В точности повторить маршрут Ильфа и Петрова им не удалось. Город Мемфис в штате Теннесси в маршрут Ильфа и Петрова не входил. Отклониться соавторы решили для того, чтобы побывать в клинике святого Иуды, считающейся лучшим в мире лечебным и исследовательским центром для детей, больных раком. Не удалось побывать и в давно уже закрытой тюрьме «Синг-Синг», где Ильфа и Петрова познакомили с американским изобретением - электрическим стулом. Вместо этого съемочная группа побывала в самой большой тюрьме США «Ангола», где отбывают наказание люди, получившие пожизненное лишение свободы, и ожидают казни преступники, которым был вынесен смертный приговор.

Основная часть съемок проходила летом 2006 года. Заключительная, «прощальная» серия фильма была снята в декабре 2006 года в Нью-Йорке. Там путешествие съемочной группы Познера началось, там оно и закончилось. За это время Познер Кан и Ургант взяли более сотни интервью у известных политиков, журналистов, актеров, общественных деятелей, а также у так называемых «простых американцев» - рабочих, фермеров, полицейских, пенсионеров, военных, музыкантов и даже преступников, отбывающих наказание в тюрьме. Эти интервью и стали основой фильма, а видеорядом - кадры, снятые съемочной группой, а также кинохроника 30-х

годов. Премьера фильма состоялась на Первом канале 11 февраля 2008 года. Показ продолжался до 26 мая.

На наш взгляд, успех и популярность работы Познера и Урганта ещё заметнее на фоне того, что «профессиональными проблемами стали предвзятость, поверхностность, пристрастие к негативу...» [38, 45]. Считаем, что глубокий анализ, непредвзятый взгляд, стремление увидеть если не во всем, то во многом позитив, делают «Одноэтажную Америку» одним из лучших циклов путевых очерков современности.

## **2.2. Анализ распределения ролей соавторов и их работы в творческом тандеме**

Владимир Познер выступает в телепередаче в качестве генератора идей. В роли исполнителя выступает Иван Ургант. Брайан Кан играет в этой триаде соавторства роль специалиста-консультанта. Благодаря такому четкому распределению ролей съемки прошли успешно, а серии получились содержательными. Как «главный соавтор» Владимир Познер часто берет на себя основные и сложные интервью. Например, в серии, посвященной Сан-Франциско, журналисты посещают Силиконовую долину - технопарк, где работают сотни компаний, занимающихся разработками в области высоких технологий. В Силиконовой долине есть немало блестящих профессионалов из России и бывшего Советского Союза. В ходе беседы с россиянами Владимир Познер задает вопросы, с которыми к ним хотело бы обратиться большинство зрителей: «Почему вы уехали из России?» «Проще ли работать в Америке?». Характерно, что все интервью с представителями Силиконовой долины Владимир Познер проводит сам. Так он соответствует главной роли в соавторстве.

Исследуя Голливуд, Познер берет на себя «звезд»: он интервьюирует Милу Йовович, Миру Сорвино и Майкла Йорка. Урганту достаются второстепенные персонажи - Джо Беггинс, разбогатевший на производстве

надутых кукол, которые используются Голливудом в массовых сценах, и мексиканец, полирующий звезды на «Аллее славы». В мастерскую, где мексиканцы делают статуэтки Оскаров, они, впрочем, отправляются вместе.

Нельзя не отметить, что Ургант также выглядел профессиональным интервьюером с хорошим чувством такта и пониманием собеседника. В серии, посвященной Аризоне, журналисты посещают Сан-Сити, город-резервацию для пенсионеров, Ургант показывает себя тонким психологом. Беседуя с одним из обитателей Сан-Сити, который выглядит лет на 90, журналист, отвечая на вопрос старичка: «Как вы думаете, сколько мне лет?», не задумываясь говорит: «Где-то 70, наверное». Старичок – с тихой гордостью: «Мне 87!» «87? Вам – 87?», - восторгается Ургант.

И Познер, и Ургант во всех интервью демонстрируют непосредственный характер общения, в котором, по определению Л.П. Шестеркиной и Т.Д. Николаевой, «контактность речи собеседников осуществляют такие конструкции, как утвердительные и отрицательные нечленимые предложения, выраженные модальными частицами (да, нет) и модальными словами (разумеется, конечно) и являющиеся реакцией на ответы собеседника; повторы (полные или частичные) предыдущей реплики собеседника для выражения согласия или несогласия, утверждения или отрицания; указательные или иные местоименные элементы, смысл которых раскрывается предшествующей репликой интервьюируемого» [62, 112].

Подведение итогов исследовательских задач путешествия тоже берет на себя Познер. Один из главных выводов заключается в том, что Америка – отнюдь не страна равных возможностей. Такое заключение Познер делает после того, как соавторы побывали в Мемфисе (штат Теннесси) в клинике святого Иуды, считающейся лучшим в мире лечебным и исследовательским центром для детей, больных раком. Кан и Познер взяли интервью у врачей, пациентов и их родителей. Когда Кан сообщает, что девочка, поступившая в клинику святого Иуды, ослепла из-за того, что две страховые компании «начали спорить», возмущению Познера нет предела: «*Равный доступ к*

*качественному образованию и медицинскому обслуживанию. Разве это не является частью неотъемлемых прав человека? Мне кажется, что да. И мне просто удивительно, что это никогда не было частью американской морали».*

Также Познер размышляет об американской «открытости», вспоминая, что случай в мотеле, когда у них потребовали паспорта, был не первым поводом задуматься об открытости. Был и случай с дальнобойщиками, которые наотрез отказались давать интервью, сославшись на то, что нужна санкция руководства. Познер предполагает, что это – следствие 11 сентября.

Что касается психологической совместимости соавторов, то ее, на наш взгляд, достаточно верно охарактеризовал Познер. *«Удивительно, но за все наше путешествие у нас почти не было ссор и трений. Были, ну, скажем так, разногласия. Скажем, в области музыкальных вкусов. Брайан Кан очень любит Боба Дилана, Иван Ургант предпочитает иную музыку. Я люблю и ту, и другую. Но – не поклонник рэпа и тяжелого рока. Вопрос чаще всего решался так. Кто за рулем – тот и выбирает музыку».* Проанализировав все 16 серий, мы подтверждаем, что Познер не лукавит. Действительно, серьезных ссор и трений ссор и трений не было, каждый из соавторов четко выполнял свои роли, соавторы с уважением относились друг к другу, на съемочной площадке было место юмору, искреннему восхищению знаниями, талантами, работой коллеги.

Тем не менее, старший соавтор Познер может позволить себе немного «поучить» Урганта, например, поправить речевую стилистику и орфоэпические нормы Ивана. Так, в серии посвященной Нью-Йорку, Ургант в нью-йоркском ресторане перечисляет имена знаменитостей, чьи фотопортреты висят на стене: «Шэрон Стоун, Сандра Баллок, Джеймс Карлинг, Аманда Санта, Синди Крауфорд, модель...»

*- Не Крауфорд, а Кроуфорд. Все-таки надо правильно говорить, - смеется Познер.*

- Кроуфорд, хорошо. Извините (на камеру), я все переговорю. Джеймс Карлинг, Синди Кроуфорд, Мэтт Диллон, Дэнни Айелло, - говорит Ургант, утрируя американское произношение.

- Молодец! - хвалит Познер.

- Правильно говорю? - озабоченно спрашивает Ургант.

Познер кивает.

- Владимир Познер! – радостно выкрикивает Ургант.

Познер смеется и поднимает вверх большой палец.

Такая атмосфера дружелюбного подтрунивания сохраняется в каждой поездке соавторов (Приложение 3). Познер, как и Ургант, обладает отличным чувством юмора. В серии, посвященной Нью-Йорку, мы слышим за кадром голос Познера «Когда Иван Ургант возник в качестве моего возможного партнера, я насторожился. «Остряк-самоучка. Не сработаемся», - подумал я. И ошибся. У Ивана множество достоинств. Но самое главное - с ним совершенно невозможно поссориться». Во второй серии о Нью-Йорке мы наблюдаем диалог, где ярко продемонстрированы толерантность и дружелюбие Урганта.

Так, Ургант, рассуждая о патриотизме нью-йоркцев, замечает:

- Мы видели Вупи Голдберг, которая...

- Ну, не ее мы видели все-таки, - поправляет собеседника Познер.

- Владимир Владимирович, ну зачем Вы? - с укоризной замечает

Ургант.

- Ну как? Я, знаете ли, люблю точность, - парирует Познер.

- Хорошо, мы видели фотографию... - соглашается Ургант.

- Огромный плакат на стене дома... - уточняет Познер.

- На стене дома. На котором было написано: Я жительница Америки. И мне не все равно, - невозмутимо говорит Ургант.

Ургант не обижается на Познера даже тогда, когда тот уличает его в невежестве, что происходит довольно часто на протяжении всей

«Одноэтажной Америки». Так, в серии, посвященной Калифорнии (Приложение 4), Ургант, сидя на берегу Тихого океана, говорит:

*- Ну что, Владимир Владимирович, все, закончилась Америка...*

*- Ничего она не закончилась, - отвечает Познер*

*- Ну как же, там дальше Гавайские острова, - говорит Ургант, показывая рукой куда-то в сторону горизонта.*

*- Это тоже Америка, между прочим...*

В серии, посвященной Детройту, Познер в ответ на какое-то не слишком лестное замечание Урганта о школе говорит ему «Потому что Вы – неуч». Ургант в ответ только смеется.

Роль исполнителя, который гораздо моложе своих коллег, хуже знает английский язык и Америку, Урганта полностью устраивает. Поэтому зритель только улыбается, когда Ургант на камеру на автозаправке в Аризоне (серия, посвященная Санта-Роза, штат Нью-Мексико) говорит о Познере и Кане, которые дожидаются его в машине: *«Я хочу вам сказать не для фильма. Это нелегко. Два человека, говорящие на иностранном языке... Я, когда они и по-русски говорят, не сильно понимаю, что они имеют в виду. А если еще и на иностранном языке... Через каждое слово – смех, хитрые такие в мой адрес, в мою сторону взглядики. Ну и опять же, часто уходят из машины и не открывают, приходится по несколько часов сидеть на заднем сиденье, ждать, когда вернутся. Как собаку, знаете, оставляют на заднем сиденье. А я же ведь человек! Я же, может быть, стихи про Америку пишу! Пойду к ним. Видите, зовут меня. «Оооо», – это мое имя такое у них. Иду, иду!».*

В свою очередь Познер никогда не обижается на молодого соавтора. Так, во время прогулки по Бродвею Ургант замечает:

*- Что голуби здесь делают? Я понимаю, что голуби делают в Риме и в Париже. Даже в Москве. Но что они делают здесь, среди всего этого (показывает рукой на небоскребы)?*

*- Голуби во всем мире делают одно и то же, - отвечает Познер.*

*- Владимир Владимирович, поэтому я прошу Вас, отойдите,- просит Ургант.*

Тем не менее, несмотря на дружелюбную атмосферу на съемках, конфликты у соавторов все-таки случаются. На наш взгляд, чаще всего мы наблюдаем когнитивный конфликт - конфликт взглядов, точек зрения, знаний. В таком конфликте целью каждого субъекта является убедить оппонента, доказать правильность своей точки зрения, своей позиции. Такие конфликты проходят по линии «Познер - Ургант», «Познер - Кан», «Ургант - Кан».

Когнитивный конфликт между Познером и Ургантом в серии, посвященной Сан-Франциско, показал нам разные музыкальные взгляды соавторов. Так как тележурналист Владимир Познер прекрасно ориентируется в Сан-Франциско и многократно бывал в этом городе, то именно он предложил Ивану Урганту места, которые лучше посмотреть в этом городе, с какими людьми встретиться и даже где лучше пообедать. В начале передачи ведущие посетили ярмарку старинных автомобилей (Приложение 7). Владимир Познер и Иван Ургант поспорили о современной музыке и автомобилях, о том, что раньше и музыка, и автомобили были неповторимы, различимы, у них была своя особенность, а современные машины и песни одинаковые (позиция Познера) и разные (позиция Урганта). На наш взгляд, соавторы, хотя и не выглядели единомышленниками, но неплохо дополняли друг друга. Явного лидера в споре не было, дискуссия шла с переменным успехом. Приводя примеры музыки, которая ему не нравится, Познер с особым отвращением говорил о рэпе. Название этого музыкального стиля он вспомнить не мог: «Ну, это там, где рифмуют». Точку в когнитивном конфликте поставил Ургант, заявив: «Владимир Владимирович, Вы просто не любите современную музыку».

Один из когнитивных конфликтов между Познером и Каном мы наблюдаем в серии, посвященной Вашингтону. Ургант в этой серии отсутствует. Мы видим серию мини-интервью Познера и Кана на тему «Что

значит быть американцем и что такое демократия?». Соавторы посещают Национальный архив США, где хранится Декларация независимости США, провозгласившая свободу слова. Познер берет интервью у американских журналистов. В том числе - у Фила Донахью, программа которого на NBC была закрыта за то, что ведущий резко выступал против войны в Ираке. Основная тема интервью: «Есть ли на самом деле в США свобода слова?»

Кроме того, соавторы беседуют о взаимоотношениях белых и черных, о скрытой дискриминации черных. В ходе интервью выясняется, что средняя зарплата черного - две трети зарплаты белого. Продолжительность жизни меньше, детская смертность выше. «Расизм изменился, но его еще очень много в этой стране», - говорит журналист-афроамериканец в интервью Познеру.

*- Америка по-прежнему в значительной мере - расистская страна, - говорит Познер, подводя итоги.*

*- Когда вы это говорите, меня слегка передергивает», - отвечает Кан.*

*- Да, я знаю. Но это правда, - парирует Познер*

*- Вы, конечно, можете говорить, что это правда. Но что вы имеете в виду, говоря, что Америка расистская страна? - не сдается Кан.*

*- Под этим я имею в виду, что в этой стране черные подвергаются дискриминации, их считают хуже, с ними обращаются не как с равными. И это всех черных касается, вне зависимости от образования. Это и есть расизм, - заявляет Познер.*

*- Возможно, это правда. Но все равно это серьезное заявление.*

Затем соавторы освещают тему войны во Вьетнаме. Познер и Кан берут интервью у ветеранов. Кан на этот раз не спорит с Познером, когда тот говорит, что 58 тысяч американцев погибли во Вьетнаме ни за что.

Второй когнитивный конфликт между Познером и Каном мы наблюдаем в серии, посвященной штату Вирджиния. Там соавторы посетили вербовочный пункт армии США и военно-морскую базу в Норфолке.



После посещения корабля ВМФ США, где ход беседы с моряками контролировала женщина в форме офицера ВМФ, прерывавшая Познера на «неудобных» вопросах, Познер спросил Кана:

*- А у ваших солдат есть право думать? Ну если я не могу им задать вопрос без того, чтобы кто-то боялся, что этим вопросом я их, ну не знаю, шокирую что ли, тогда это довольно интересно с точки зрения того, что... А вообще вы доверяете собственным людям в форме?»*

*- В первую очередь, быть демократическим государством не означает, что когда идет война, что любой журналист из любой страны может задавать кому угодно из военных любые вопросы, которые он хочет. Это не имеет никакого отношения к демократии. Это вооруженные силы! - ответил на это Кан.*

*- Тогда зачем вообще пускать меня на корабль? – возмутился Познер.*

Познер выразил недоумение тем, почему военные, с которыми он беседовал, а также их начальство так напуганы, если они делают в Ираке правое дело: «США ведь никто войну не объявлял. Усама бен Ладен – это же не государство».

Третий когнитивный конфликт между Познером и Каном произошел в Иллинойсе, где соавторы достаточно бурно дискутировали о том, насколько Соединенные Штаты виноваты в случившемся с индейцами (Приложение 5). Точка зрения Кана заключалась в том, что, как бы там ни было, индейцы, за счет господдержки живут неплохо: *«Сотни миллионов долларов выплачиваются на нужды образования, здравоохранения, поддержание дорог, инфраструктуры, на строительство домов. Это оплачивают американские налогоплательщики. Поэтому я думаю, что не очень корректно говорить о том, что никому нет до этого дела и что ничего не делается в этой области».*

Но, на взгляд Познера, для восстановления исторической справедливости в отношении индейцев этого совершенно недостаточно: *«Никто не говорит, что у них был такой же холокост, никто им не*

*построил мемориал, никто не заботился об этом. А они выдержали ничуть не меньше, чем евреи во Время второй мировой, да только мир об этом вообще не думает. Подумаешь, индейцы!».*

На протяжении всего путешествия Ургант и Кан подтрунивали друг над другом. Например, Кан, показывая Урганту на стиральную машину в мотеле, заметил:

*- Здесь вы можете принять душ. Залезайте, включайте и вылезайте абсолютно чистым...*

*- Как это смешно, Брайан! Очень смешно,* - стал издеваться над американским чувством юмора Ургант, сгибаясь от хохота.

Рассуждая в машине об американцах и их открытости (Приложение б) Ургант заметил:

*- Будут ли они разделять не только мой интерес к ним, но и еще какие-то мои проблемы? Это вопрос. Пока у меня на него ответа нет, потому что я, к сожалению, знаю только одного американского гражданина, с которым мы имеем общение больше трех дней нашей поездки. Это Брайан. Совсем скоро, завтра-послезавтра, я собираюсь попросить у него в долг деньги. И таким образом проверить уже, насколько мы близки.*

Кан с заднего сиденья машины парирует:

*- Я могу сказать, где провожу черту в отношении Ивана. Я знаю его всего несколько дней, но уже понял, что в этой ситуации мой ответ будет: «Ни за что на свете! Ни за что!»*

В штате Нью-Мексико соавторы побывали в городке Геллапе - столице вестерна. Журналисты исследовали жизнь индейцев и взаимоотношения коренного населения с остальными американцами и проводили съемки в резервации. Одному из индейцев Кан пожаловался на Урганта, который решил помочь одной из обитательниц резервации растопить печь:

*- Мы путешествуем уже две недели, и я ни разу не видел, чтобы он работал.*

*- Брайан, тебе нужно очки носить, - возмутился Ургант.*

За дружескими перепалками соавторов наблюдал Познер, который шутливо заметил: *«Иван и Брайан постоянно задирали друг друга в течение всего путешествия. К счастью, дело не дошло до драки. Брайан был обладателем «золотых перчаток», а потом – тренером по боксу».*

Тем не менее, у Урганта и Кана встречаются и когнитивные конфликты. Наиболее сильный из них мы наблюдаем в серии, посвященной «Анголе» - самой большой тюрьме США для людей, получивших пожизненное или ожидающих смертной казни. На тюремной радиостанции Ургант беседует с заключенным-ведущим радиостанции, приговоренным к пожизненному сроку за убийство. Параллельно проходит интервью Познера с приговоренным к смертной казни в другой тюрьме, техасской. 23-летний афроамериканец утверждает, что невиновен.

*- Быть может, я наивен. Быть может, Кристофер – великий актер, но я ему поверил. И как был против смертной казни, так и остаюсь ее противником, - говорит Познер.*

Уже в машине о смертной казни высказывается Кан:

*- Я считаю, что некоторые военные преступления, связанные с геноцидом, заслуживают смертной казни. Я считаю, что некоторые виды насильственных, особо жестоких преступлений требуют того, чтобы была возможность убить того, кто отнял чужую жизнь.*

Ургант говорит о том, что бедные и богатые в США, предстая перед судом по обвинению в преступлении, заведомо неравны перед законом, так как первым государство предоставляет плохого бесплатного адвоката, а вторые могут оплатить услуги хорошего:

*- Получается, рычаг во всей этой истории – деньги.*

*- У нас в большинстве штатов есть отлаженная система государственных защитников. Мы прошли долгий путь, чтобы защитить права от нарушений, - парирует Кан.*

После некоторой паузы Ургант спрашивает Кана:

*- Брайан, предусмотрено ли в штате Монтана (где живет Кан) какое-нибудь наказание для людей, которые убивают более 60 оленей (столько оленей, по его собственным словам, за свою жизнь убил Кан)?»*

*- Нет. На самом деле, они получают за это награды. Но люди, которые задают подобные вопросы, получают от пяти до десяти лет тюрьмы. Но если ты меня наймешь в качестве адвоката, то я постараюсь сделать срок заключения короче. Если заплатишь достаточно», - отвечает Кан.*

*- Это навязчивое стремление заработать деньги везде и на всем уже переходит всякие границы, - выносит вердикт Ургант.*

*- Это свободный рынок, - остается при своем Кан.*

Характерно, что аргументацию в пользу значимости своей позиции соавторы строят на основе фактологической модели, которая, по мнению А.А. Тертычного, заключается в том, что аргументация осуществляется «в пользу существования какого-либо явления (события, действия, причинно-следственной связи и пр.). При этом используются факты, документы, свидетельства способные помочь автору добиться максимальной достоверности выводов» [56, 84].

### **2.3. Анализ речевой стилистики соавторов**

Главная задача человека публичной профессии, особенно тележурналиста - доносить информацию до аудитории. Его речь слышат миллионы людей, поэтому он несет большую ответственность как за обоснованность переданной им информации, так и за грамотность, доходчивость, логичность, убедительность и образность. Это важно еще и

потому, что телевидение не только один из главных источников информации, но заодно и пример для подражания того, как именно надо говорить. В. Колесниченко в книге «Практическая журналистика: 15 мастер-классов» отмечает, что «журналистские материалы должны быть легко понимаемыми, позволяющими быстро вникнуть в их содержание даже человеку уставшему и не разбирающемуся в теме» [19, 273]. Именно такими, во многом благодаря речевой стилистике соавторов цикла, получились все очерки «Одноэтажной Америки».

Публицистический стиль Ивана Урганта иногда имеет вкрапления художественного стиля. Когда Владимир Познер начинает говорить о печальном настоящем и неопределенном будущем Детройта, проводя параллели с Питсбургом, который «списали», а он воскрес, Ургант, видимо, почувствовав, что рассуждение затянулось, добавляет метафористичности. Когда Познер, на правах знатока США, прожившего в этой стране много лет, говорит: «Но я бы не взялся сказать, что будет с городом через десять лет» Ургант так прогнозирует будущее Детройта:

*«Если автомобильная промышленность прекратит свое существование, это будет самый большой город Соединенных Штатов Америки, который населяют художники. Потому что вот эта стена за вашей стеной (разрисованная граффити) говорит о том, что когда дома, гигантские дома, заколачиваются досками, эти доски можно использовать и в качестве холстов».* Такая метафора представляет собой троп, описывающий один предмет при помощи признаков другого, схожего. В данном случае доски дома, которыми заколачиваются окна, Ургант сравнивает с холстами. Употребление такой метафоры, на наш взгляд, объясняется тем, что Ивану Урганту свойственен аналитический склад ума.

Образное сравнение присутствует и в серии, посвященной Нью-Йорку (Приложение 2), где Ургант на смотровой площадке «Эмпайр Стейт Билдинга» восторженно восклицает: «*Чувствуешь себя на капитанском мостике Нью-Йорка. Такое сравнение, потому что остров как корабль*

плывет». В данном случае Ургант использует сравнение - троп, в котором происходит уподобление одного предмета или явления другому по какому - либо общему для них признаку. Смотровую площадку «Эмпайр Стейт Билдинга» Ургант сравнивает с капитанским мостиком потому, что ему кажется, что остров и корабль уподобляются по признаку плавучести. Познер, который на этой смотровой площадке впервые побывал задолго до рождения Урганта, лишь снисходительно посмеивается.

Иноstileвые элементы, тропы и речевые фигуры использует и Познер. Говоря об Артёме Шейнине, креативном продюсере проекта, он замечает: *«Бывший афганец (жаргон), он здоров как черт (сравнение). На всех остановках отжимается, подкладывая под ладошки (разговорное слово) куски газет, и всеми командует. Его кличка – Сержант (аллюзия)».*

Жаргон - социальный диалект, который отличается от общеразговорного языка специфической лексикой и фразеологией, а также экспрессивностью оборотов и особым использованием словообразовательных средств. Жаргон «афганец» Познер использует для придания речи экспрессивности и выразительности. Этим же целям служит сравнение «здоров как черт».

Разговорный стиль - функциональный стиль речи, который служит для неформального общения, когда автор делится с другими своей информацией в неофициальной обстановке. Разговорное слово «ладошки» говорит о стремлении Познера неофициально рассказать об Артёме Шейнине, а уменьшительно-ласкательная форма существительного «ладони», характеризует стремление журналиста поиронизировать над внешностью Шейнина, который отнюдь не слабый и хрупкий человек.

Аллюзия - стилистическая фигура, содержащая указание, аналогию или намёк на некий литературный, исторический или политический факт. Выражение Познера «Его кличка - Сержант» содержит аллюзию на тот исторический факт, что сержант в американской армии - образец

дисциплины, выдержки, а также требовательности по отношению к подчиненным.

В Сан - Франциско Познер замечает об Урганте: *«Все-таки Ургант – ужасный пройдоха (разговорное слово) И если возмутиться и сказать: «Что это вы такое говорите?», значит, ты принял его слова всерьез. А это значит, что ты идиот (просторечье). А если промолчать – значит, ты принял его слова как само собой разумеющееся. А значит ты – надутый индюк (просторечье). И с этим человеком мне ехать еще с тихоокеанского побережья до атлантического!»*.

Просторечие - слова и выражения, употребляемые в литературном языке обычно в целях сниженной характеристики предмета, а также простая непринуждённая речь с этими словами, формами и оборотами. Просторечье «идиот», «надутый индюк», а также и разговорное слово «пройдоха» как иноязычные элементы лексики в речи Владимира Познера, на наш взгляд, объясняются стремлением говорить непринужденно, а также чувством юмора и прекрасным знанием фразеологизмов.

В последней серии, когда соавторы снова возвращаются в Нью-Йорк, Познер пытается доказать, что бейсбол – игра стратегическая. Познер на правах старшего товарища, детство которого прошло в Америке, учит стратегии Урганта, но у того ничего не получается. Познер рассказывает об этой ситуации, используя образное сравнение. *«Я уже в который раз убедился в том, что объяснить правила моей любимой игры иностранцу – это все равно, что объяснить правила хоккея бедуину»*.

В этом сравнении происходит уподобление правил игры в бейсбол и хоккей по общему для них признаку - незнанию этих правил иностранцами. Такая оценочная лексика, на наш взгляд, объясняется философским складом ума Владимира Познера.

В развернувшейся на ярмарке старинных автомобилей дискуссии Познера с Ургантом о музыке, который стал чем-то вроде спора двух поколений, Познер, войдя в образ «старика», использует метафору: *«В*

музыке, которую Вы так любите, вот эту современную музыку, в ней мало очень радости. В ней есть другое. В ней, для меня, по крайней мере, есть отчаяние. Но радости никакой». В этой же серии в системе аргументации Познера мы наблюдаем и сравнение «А почему? Я смотрю – она (современная музыка) такая же, как машины (современные, а не те, что на ярмарке, в которых, по мнению Познера, много радости). Во-первых, ее не отличить. Она похожа, как нынешние машины. Тогда можно было отличить каждого. У него был только свой почерк, не похожий ни на кого. Сегодня они все друг другу подражают». Такие яркие метафоры, на наш взгляд, объясняется огромным жизненным опытом Владимира Познера. Современная музыка у него имеет признаки отчаяния и безликости современных машин, с чем не соглашается Ургант. Этот пример говорит о четком выполнении ролей в соавторстве. Генератор идей Познер готов до конца отстаивать свою точку зрения. Он требует уважения к своему мнению. Исполнитель Ургант, хотя и спорит с соавтором, внутренне готов ему уступить.

Обилие метафор мы наблюдаем и в закадровом тексте Познера, речевые особенности которого не требуют никакого иного подтверждения того факта, что автором этого текста является сам Познер. Если попытаться произвести «сегментацию» метафор Позера, то одна из интереснейших сфер его метафор - бытовая («Мы держали путь из Оклахомы через «ручку кастрюли» Техаса»). «Ручкой кастрюли» Техаса» называют торчащий в северном направлении прямоугольник этого штата. Таким образом, рельеф, дорога описывается при помощи признаков другого, схожего, бытового предмета - ручки кастрюли.

Метафоры Познера акцентируют внимание телезрителя на особенностях культурной и общественной жизни Америки: экономики (американский автомобиль стал локомотивом всей американской экономики), политики (доллар бьет патриотизм с такой же неумолимой логикой, с какой мифологический ковбой отправлял на тот свет «плохого



парня»), культуры (если главную улицу Нью-Йорка, Бродвей, называют «Великим Белым Путем», то главная улица Вегаса, так называемый Стрип, – это великий белый путь в квадрате. Если говорят о Нью-Йорке, что это город, который никогда не спит, то Вегас – это город, который никогда не спит в кубе. Это мировая столица игорного бизнеса, мировая столица китча, мировая столица шоу-бизнеса, магнит, притягивающий ежегодно вчетверо больше туристов, чем Гранд Каньон). Такие метафоры, на наш взгляд, объясняется тем, что Владимиру Познеру свойственен не только аналитический склад ума, но и образное мышление.

Владимир Познер может использовать в речи калькирование, заимствование иноязычных слов, выражений, фраз буквальным переводом соответствующей языковой единицы.

Говоря о борьбе с курением в Америке Познер замечает: *«Рассматривая американскую толпу, легко было убедиться в том, что ныне курить в Америке - не «кул», не круто»*. Калькирование в речи, на наш взгляд, объясняется тем, что Владимир Познер долго жил в Америке, и английский – его второй родной язык.

Характерной особенностью речи Познера является сочетание разных стилей. *Даже на воздухе, где, в отличие от любых публичных помещений, курение не запрещено, почти не видно дымка, не слышно запаха горящего табака (художественный стиль). В этом Америка преуспела. Как же добились этого? Понятно, не тем, что сумели довести до сознания всех вред курения (официально-деловой стиль) — об этом знают даже аборигены в Австралии (художественный стиль), но мир меньше курить не стал. Сочетание разных стилей в речи вызвано стремлением соавтора сделать свою речь более привлекательной и запоминающейся.*

В своей речи соавторы активно используют иронию, сатирический приём, в котором истинный смысл скрыт или противоречит явному смыслу. Ирония должна создавать ощущение, что предмет обсуждения не таков, каким он кажется. *«Ну, наконец-то Иван, который сам несколько лет был*

*ведущим на популярном музыкальном канале, попал в свою стихию. Он тут же забросал профессиональными вопросами своего, так сказать, коллегу», - говорит Познер, комментируя интервью, которое Ургант берет у ведущего тюремной радиостанции, приговоренного к пожизненному заключению за убийство. Ирония Познера, как и положено этому тропу, создает ощущение, что предмет обсуждения (российский телеведущий Ургант) не совсем таков, каким он кажется, его можно принять за ди-джея в американской тюрьме.*

Соавторы также используют в своей речи различные аллюзии. По мнению О.Е. Кохановой, культурно-исторические аллюзии, т.е. знаки, напоминающие телезрителям произведения искусства – один из «эффективных приемов воздействия на аудиторию» [20]. Познер, журналист с огромным опытом, владеет этим приемом, как мы уже отмечали, виртуозно. Ургант старается не отставать от старшего и более опытного коллеги.

И Познер, и Ургант постоянно проводят исторические, культурные и даже философские параллели между современной Америкой и Америкой времен Ильфа и Петрова, которая для одного из соавторов была частью его жизни, а второму известна главным образом по книгам, музыке и кинофильмам.

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II.**

«Одноэтажная Америка» - документальный 16-серийный фильм-путешествие по США, созданный съемочной группой Владимира Познера, которая проехала США на автомобилях сначала с восточного побережья до западного, а затем с западного до восточного, повторив маршрут Ильи Ильфа и Евгения Петрова. В 2008 года «Одноэтажная Америка» вышла на российском «Первом канале».

Этот цикл передач получился крайне интересным и познавательным. Владимир Познер, Иван Ургант и Брайан Кан взяли более сотни интервью у известных политиков, актеров, общественных деятелей. Соавторы беседовали и с простыми американцами - рабочими, фермерами, полицейскими, военными, пенсионерами, музыкантами, преступниками, отбывающими наказание в тюрьме.

Владимир Познер очень точно, на наш взгляд, распределил роли в соавторстве. Сам Познер взял на себя роль генератора идей. Ургант получил роль исполнителя. Кан для Познера и Урганта был профессиональным консультантом и эрудированным гидом, своего рода камертоном, с помощью которого соавторы проверяли, насколько точны их впечатления от увиденного и услышанного.

На наш взгляд, журналисты составили довольно удачное трио соавторов, обстоятельно рассказав о том, как изменилась Америка со времен путешествия по ней Ильфа и Петрова. Речь Познера и Урганта была стилистически яркой, метафористичной. Соавторы активно использовали тропы, стилистические фигуры, удачно тонировали свои высказывания иноязычными элементами.

Несмотря на высокую психологическую совместимость и хороший микроклимат в профессиональной группе, у соавторов иногда происходили когнитивные конфликты по линиям «Познер - Кан», «Ургант - Кан», «Познер - Ургант». Тем не менее, в целом документальный фильм-путешествие «Одноэтажная Америка» является наглядным примером того, как следует организовывать работу журналистов в соавторстве. Особенно - в сложных условиях, когда соавторы работают в другой стране, не очень хорошо знакомы друг с другом и имеют, в силу разных причин, мало точек соприкосновения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашем выпускной квалификационной работе бакалавра исследовании мы рассмотрели понятие «соавторство», систематизировали и обобщили типы соавторства и их характерные черты, выявили действия журналиста внутри формальной структуры редакции, проанализировали соавторство журналистов в цикле передач (документальном фильме-путешествии) «Одноэтажная Америка». В результате нашего исследования мы пришли к следующим выводам. Любому журналисту в той или иной степени рано или поздно приходится работать в соавторстве, так как он является частью редакционного коллектива. Работая в команде, он вступает в совершенно определенные отношения с соавторами – коллегой или коллегами, привлеченными к работе в соавторстве специалистами или экспертами. И здесь очень важно уметь правильно распределять и фиксировать роли в соавторстве. От этого во многом зависит не только качество журналистского произведения, но и психологический климат в редакции.

Разделение профессиональных обязанностей между двумя соавторами имеет различные модификации. Один журналист может выполнять функции генератора идей, второй - организатора - исполнителя.

Один становится исследователем, другой возлагает на себя обязанности специалиста-консультанта. Также соавторы могут предстать как разработчик темы и критик. Разделить профессиональных обязанности, правильно зафиксировать роли в соавторстве важно еще и потому, что в судебной практике зафиксированы случаи, когда у соавторов после создания информационного продукта возникают правовые споры, которые связаны с

претензиями на авторство конкретного фрагмента итогового продукта журналистской деятельности.

В российском законодательстве закреплены виды договоров об интеллектуальной собственности, к продукту которого относится совместная деятельность журналистов. В законе РФ «Об авторском праве и смежных правах» совместное творчество двух журналистов или авторского коллектива регулируют договор авторского заказа на создание литературного произведения и договор об отчуждении исключительного права на объект смежных прав.

Формы и методы совместной работы журналистов могут быть самыми разными. Но отличительная черта такого взаимодействия сочетание различных видов труда. Актуальной продолжает оставаться проблема гармоничного сочетания профессиональной специализации с универсализмом. Каждый журналист решает ее, основываясь на своем опыте, знаниях, умениях и навыках. Пытаются продумывать различные варианты решения этой проблемы и редакционные коллективы. На современном этапе журналисты часто обходятся без соавторства с техническим работником, активно осваивая видеокамеру или фотоаппарат.

В нашем дипломном исследовании мы проанализировали работу в соавторстве Владимира Познера, Ивана Урганта и Брайана Кана в цикле передач «Одноэтажная Америка». Идея повторить маршрут, пройденный в 1935 - начале 1936 года Ильей Ильфом и Евгением Петровым, которые по заданию газеты «Правда» проехали США на «Форде» с восточного побережья до западного, а затем с западного до восточного, написав в результате серию очерков «Одноэтажная Америка», родилась у Познера, еще в 70-х годах. Однако тогда мечту осуществить не удалось – Познер был невыездным.

Возможность осуществить задуманное, повторить опыт двух самых ярких соавторов в истории отечественной литературы, снять фильм и написать книгу об этом путешествии представилась лишь в 2006 году. Но

Познеру пришлось работать в других условиях. Ильф и Петров к тому моменту, когда их отправили в командировку в США, уже давно были соавторами и понимали друг друга с полуслова. С Иваном Ургантом Познер был едва знаком. С Брайаном Каном, которому предстояло стать гидом, Владимира Познера, связывало хоть и давнее, но достаточно поверхностное знакомство. Один из трех соавторов был гражданином США и, что называется, «стопроцентным американцем». У второго в этой стране прошла часть детства, третий знал ее главным образом благодаря американской музыке. К этому добавлялась большая разница в возрасте: Урганту в 2006 году было 28 лет, а Познеру – 72. Возраст Кана представлял собой среднеарифметическое. Таким образом, за работу над проектом взялись трое совершенно разных по убеждениям, образу жизни, возрасту, жизненному и профессиональному опыту людей. А ведь любое соавторство предполагает высокую степень согласованности действий, общие интересы и определенную идейную близость.

Тем не менее, цикл передач получился крайне интересным и познавательным. Познер, Кан и Ургант взяли более сотни интервью у известных политиков, актеров, общественных деятелей. Соавторы не обошли вниманием и простых американцев - рабочих, фермеров, полицейских, военных, пенсионеров, музыкантов и даже преступников, отбывающих наказание в тюрьме. Эти интервью и стали основой фильма. Видеорядом стало видео, снятое съемочной группой, а также кинохроника 30-х годов времен Америки Ильфа и Петрова.

Несмотря на высокую психологическую совместимость и хороший микроклимат в профессиональной группе, конфликты у соавторов, конечно, случались. И чаще всего мы фиксировали когнитивный конфликт - конфликт взглядов, точек зрения, знаний. В таком конфликте цель каждого субъекта - убедить оппонента, доказать правильность своей точки зрения, своей позиции. Такие конфликты между соавторами «Одноэтажной Америки» происходили по линиям «Познер - Кан», «Ургант - Кан», «Познер - Ургант».

Но эти конфликты, как правило, гасились до того, как начинали представлять угрозу творческому процессу. Во многом отсутствие серьезных конфликтов между людьми, которые провели вместе два месяца, конечно, объясняется самой личностью Владимира Познера, «живого классика» отечественной тележурналистики, который был непререкаемым авторитетом для всех 12 членов съемочной группы.

Кроме того, Познер очень точно, на наш взгляд, распределил роли в соавторстве. Роль Кана была predeterminedена книгой Ильфа и Петрова. Для Познера и Урганта он был профессиональным консультантом и эрудированным гидом. Но Кан показал себя также опытным интервьюером, человеком, умеющим располагать людей с полуслова. А это для съемочной группы, работающей в стране, у которой с Россией и тогда, и сейчас непростые отношения, было едва ли не самым главным.

Сам Познер взял на себя роль генератора идей. Ургант получил от него роль исполнителя. Он, в отличие от Познера, не интересуется у собеседников, что собой представляет Америка – «салат» или все-таки «плавильный котел» (выяснение этого было одной из главных задач съемочной группы). Он просто общался с людьми и его интервью были такими же интересными, как «стратегические» интервью Познера. Например, в Голливуде Познеру достались «звезды» - Мила Йовович, Мира Сорвино и Майкл Йорк. Ургант интервьюирует предпринимателя, разбогатевшего на производстве надувных кукол, которые используются Голливудом в массовых сценах, и мексиканца, полирующего звезды на «Аллее славы».

Кроме того, Ургант был своего рода «психотерапевтом» группы и гасил конфликты уже в зародыше. Владимир Познер неоднократно отмечал дружелюбный характер и толерантность Урганта. При работе соавторы соблюдали этические и коммуникативные нормы как по отношению друг к другу, так и по отношению к своим респондентам. Речь Познера и Урганта была стилистически яркой, метафористичной. Соавторы активно

использовали тропы, стилистические фигуры, удачно тозировали свои высказывания иностилевыми элементами.

Документальный фильм-путешествие «Одноэтажная Америка» является наглядным примером того, как следует организовывать работу журналистов в соавторстве. Особенно - в сложных условиях, когда соавторы работают в другой стране, не очень хорошо знакомы друг с другом и имеют, в силу разных причин, мало точек соприкосновения. На наш взгляд, Владимир Познер, Иван Ургант и Брайан Кан составили довольно удачное трио соавторов, удачно раскрыв тему, за которую они взялись, и представив разные точки зрения на проблему. Считаем, что приемы, использованные в процессе работы над проектом, могут быть использованы другими журналистами, работающими в соавторстве. Тем не менее, мы выработали несколько рекомендаций для этих соавторов для погашения когнитивных конфликтов, которые заключаются в следующем.

1. Высказывать собеседнику не готовые оценки и мнения, а свои чувства, состояния, вызываемые его словами. Таким образом, соавтор будет отвечать более развёрнуто, мотивированно, с пояснением своей позиции.

2. Дать собеседнику полностью выговориться, внимательно выслушать его. Использовать технику прямого повтора, интерпретации или обобщения услышанного - тем самым соавтору даётся понять, что он услышан и понят.

3. Активно использовать принцип «авторитетного третьего», когда примиряющее, доброе мнение одного из оппонентов о другом, переданное через третье лицо, может побудить обиженного соавтора к поиску компромисса.



## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахмадулин, Е. В. Основы теории журналистики [Текст] / Е.В.Ахмадулин. - М.: Юрайт, 2016. - 358 с.
2. Баранова, Е.А. Конвергентная журналистика. Теория и практика [Текст].- Люберцы: Юрайт, 2016. - 269 с.
3. Бирюков, А.А. Авторское право в схемах [Текст] : учеб. пособие / А.А. Бирюков. - М.: Проспект, 2014. - 80 с.
4. Близнац, И.А., Леонтьев, К.Б. Авторское право и смежные права [Текст] / И.А. Близнац, К.Б. Леонтьев. - М.: Проспект, 2010. - 416 с.
5. Вартанов, А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках [Текст]: учеб. пособие / А.С. Вартанов, - М.: КДУ; Высшая школа, 2003. - 320 с.
6. Васильева, Т.В., Осинский, В. Г., Петров, Г. Н. Курс радиотелевизионной журналистики [Текст] / Т. В. Васильева, В.Г., Осинский, Г.Н. Петров, - М.: Специальная литература, 2004. - 320 с.
7. Ворошилов, В.В. Журналистика [Текст] / В.В. Ворошилов.- СПб.: изд-во Михайлова В.А. 2001. - 447 с.
8. Вулф, Т. Новая журналистика и Антология новой журналистике [Текст] / Т.Вулф.- Амфора, 2008. - 574 с.
9. Выровцева, Е.В. Этическая зрелость журналиста в контексте деонтологического подхода [Текст] / Е.В. Выровцева // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
10. Горохов, В.М. Методы журналистского творчества [Текст] / В.М. Горохов. - М.: Изд - во Моск. ун-та, 1982. - 149 с.

11. Грабельников, А.А. Работа журналиста в прессе [Текст] / А.А. Грабельников. - М.: РИП-Холдинг, 2007. - 274 с.
12. Ермилов, А. Единого звука ради [Текст] / А.Ермилов // Broadcasting. 2004. №5. - С.84
13. Ермилов, А. Живой репортаж: Профессиональные советы тележурналисту [Текст] / А.Ермилов. М.: Аспект-Пресс, 2010. - 112 с.
14. Засорина, Т., Федосова, Н. Профессия-журналист [Текст] / Т.Засорина, Н.Федосова. - Ростов н/Д.: Изд-во «Феникс», 2001.-320 с.
15. Зверева, Н.В. Школа тележурналиста [Текст] / Н.В. Зверева. - Нижний Новгород.: Издательский дом Минакова, 2009. - 272 с.
16. Караванова Е.Е., Матвеева. Л.В. Особенности образов партнеров по общению в телевизионной коммуникации [Текст] / Е.Е. Караванова, Л.В. Матвеева.// Вопросы психологии. – 2001. №4. – С.115-127.
17. Ким, М.Н. Журналистика: Технология профессионального творчества [Текст] / М.Н. Ким. - СПб.: Изд-во Михайлова, 2004.- 496 с.
18. Кирилова, А.А. Психология общения журналиста [Текст] / А.А. Кирилова. - Чебоксары, 1999. - С.106
19. Колесниченко, А.В. Практическая журналистика: 15 мастер-классов [Текст]: учеб. пособие / А.В. Колесниченко. - М.: Аспект-Пресс, 2016. - 112 с.
20. Коханая, О.Е. Использование культурно-исторических аллюзий как приём эстетизации медиаречи на ТВ [Текст] / О.Е. Коханая // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно - практической конференции. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
21. Кривошеев, В.М. В творческой лаборатории журналиста [Текст] / В.М.. Кривошеев. - М.: Университетская книга, 2010. - 192 с.
22. Кузнецов, Г.В. Так работают журналисты ТВ [Текст] / Г.В. Кузнецов. - М.: Изд-во МГУ, 2004.- 143 с.

23. Кузьминова, А.Ю. Критерии классификации телевизионных жанров в отечественной и мировой практике [Текст] / А.Ю. Кузьминова // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
24. Лазутина, Г.В. Основы творческой деятельности журналиста [Текст] / Г. В. Лазутина. - М.: Аспект Пресс, 2010. - 240 с.
25. Лазутина, Г. В. Профессиональная этика журналиста [Текст] / Г. В. Лазутина. - М.: Аспект Пресс, 2017. - 224 с.
26. Лазутина, Г. В., Распопова, С.С. Жанры журналистского творчества [Текст] / Г. В. Лазутина, С.С. Распопова. - М.: Аспект Пресс, 2011. - 320 с.
27. Ламбет, Э.Б. Приверженность журналистскому долгу [Текст] / Э.Б. Ламбет. - М., 1998. - 319 с.
28. Лапин, Н.М. Регулирование договора авторского заказа в законодательстве России [Текст] / Н.М. Лапин // Интеллектуальная собственность. Авторское право и смежные права. - 2011. - № 3. - С. 56-60.
29. Ляшенко, Б.П. Радио без тайн: Рассказ неизвестного диктора [Текст] / Б.П. Ляшенко. - М.: Искусство, 1990. - 223 с.
30. Мельник, Г.С., Ким, М.Н. Методы журналистики [Текст] / Г.С. Мельник, М.Н. Ким. - М.: Издательство Михайлова В. А., 2008. - 272 с.
31. Мельник, Г.С. Общение в журналистике: секреты мастерства [Текст] / Г.С. Мельник. - СПб.: Питер, 2008. - 235 с.
32. Мерзликина, Р., Юмашев, А. Еще раз о творчестве как о признаке объектов авторского права [Текст] / Р. Мерзликина, А. Юмашев, // Интеллектуальная собственность. Авторское право и смежные права. 2008. - № 2. - С. 16-23.
33. Нарциссова, С.Ю. Психология и социология журналистики [Текст] / С.Ю. Нарциссова. - М.: Академия МНЭПУ, 2017. - 168 с.

34. Новосельцева, А.В. Психология журналистики. Курс лекций [Текст] / А.В. Новосельцева. - Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. - 50 с.
35. Одесский, М. П., Фельдман, Д. М. Миры И. А. Ильфа и Е. П. Петрова: Очерки вербализованной повседневности [Текст] / М. П. Одесский, Д. М. Фельдман. - М.: РГГУ, 2015. - 293 с.
36. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов. - М.: Мир и Образование, Оникс, 2011. - 736 с.
37. Панкеев, И.А. Авторское право для журналистов [Текст] / И.А. Панкеев. - М.: Икар, 2015. - 320 с.
38. Панкеев, И.А. Депрофессионализация журналиста как один из факторов маргинализации профессии [Текст] / И.А. Панкеев // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
39. Панкеев, И.А. Интеллектуальные права в СМИ: проблема регулирования [Текст] / И.А. Панкеев // Медиаскоп. - М. - 2010. - №3 – Режим доступа: <http://www.old.mediascope.ru/node/581>.
40. Панкеев, И.А. Интеллектуальные права в сфере масс-медиа [Текст] / И.А. Панкеев // Медиаскоп, - 2008 - №1. – Режим доступа: <http://mediascope.ru/node/43014>- 320 с.
41. Познер, В.В. «Одноэтажная Америка» [Текст] / В.В. Познер. - М.: АСТ, 2014. - 320 с.
42. Поляков, В. Наши звёздные пассажиры [Текст] / В.Поляков // Гудок. - 6.07.2015.
43. Пронина, Е.Е. Профессиональные стандарты и социальный контракт журналистики [Текст] / Е.Е. Пронина // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.

44. Прохоров, Е.П. Введение в теорию журналистики [Текст] / Е.П. Прохоров. - М.: Аспект Пресс, 2011. - 351 с.
45. Рихтер, А.Г. Комментарий к Постановлению Пленума Верховного Суда РФ «О практике применения судами закона Российской Федерации «О средствах массовой информации» [Текст] / А.Г. Рихтер. - М.: Икар, 2010. - 120 с.
46. Рихтер, А.Г. Международные стандарты и зарубежная практика регулирования журналистики [Текст] / А.Г. Рихтер. - М.: Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2011. - 360 с.
47. Рихтер, А.Г. Правовые основы журналистики [Текст] / А.Г. Рихтер. - М.: ВК, 2009. - 352 с.
48. Рубан, А.А. Идентичность журналиста и защита нравственной парадигмы человека и общества [Текст] / А.А. Рубан // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
49. Рузакова, О.А. Комментарий к части четвёртой Гражданского кодекса Российской Федерации [Текст] / О.А. Рузакова. - М.: Экзамен, 2007. - 766 с.
50. Рэндалл, Д. Универсальный журналист [Текст] / Д. Рэндалл. - М.: Международный центр журналистики, 1996. - 120 с.
51. Свечникова, И.В. Авторское право [Текст] / И.В. Свечникова, - М.: Дашков и К, 2009. - 208 с.
52. Свитич, Л.Г. Профессия: журналист [Текст] / Л.Г. Свитич. - М.: Аспект Пресс, 2007. - 254 с.
53. Семенова, О., Николаева, Е., Спорные вопросы соавторства [Текст] / О. Семенова, Е. Николаева // Интеллектуальная собственность. Авторское право и смежные права. - 2007. - № 9. - С. 12 - 21
54. Телицына, Т.В. Дуэтное комментирование в спортивном репортаже // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции [Текст] /

- Т.В. Телицына.- М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
- 55.Тертычный, А. А. Методы профессиональной деятельности журналиста [Текст] / А.А.Тертычный. - М.: ВК, 2011. - 560 с.
- 56.Тертычный, А. А. Особенности аргументации в современных журналистских текстах [Текст] / А. А. Тертычный // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
- 57.Третьякова, О.В. Защита авторского права - дело самих журналистов. // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции [Текст] / О.В. Третьякова. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
- 58.Трифонов, О.И. Туристическая журналистика как новое направление в формировании современной медиасреды // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции [Текст] / Трифонов О.И. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
- 59.Хруль, В.М. Между должным и сущим: нормы и нравы в этосе столичных журналистов [Текст] / В.М. Хруль // Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник материалов международной научно-практической конференции. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.
- 60.Черникова, Е.В. Основы творческой деятельности журналиста: учеб. пособие [Текст] / Е.В. Черникова. - М.: Школа издательского и медиа бизнеса, 2012. - 414 с.
- 61.Чулюкина, М.Г. Дневниковая публицистика: творческий опыт// Журналистика в 2016 году. Творчество, профессия, индустрия. Сборник

материалов международной научно-практической конференции [Текст] / М.Г. Чулюкина. - М.: МедиаМир; Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, 2017. - 520 с.

62. Шестеркина, Л.П., Николаева, Т.Д. Методика телевизионной журналистики. Учебное пособие для студентов вузов [Текст] / Л.П. Шестеркина, Т.Д. Николаева. - М.: Аспект Пресс, 2012. - 224 с.

### **Законодательные, нормативные акты и иные документы**

63. Гражданский кодекс Российской Федерации.

64. Договор ВОИС по авторскому праву.

65. Закон Российской Федерации «Об авторском праве и смежных правах».

66. Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации».

### **Интернет - источники**

67. Интернет-сайт «Экономическая литература». – Режим доступа: [http://bookatruck.net/book\\_127\\_glava\\_6\\_5.\\_ZHdem-s%E2%80%A6.html](http://bookatruck.net/book_127_glava_6_5._ZHdem-s%E2%80%A6.html).

68. <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=105364> Интернет-сайт «База данных Российской судебной практики по информационному праву». – Режим доступа: <http://media-pravo.info/>

69. Интернет-сайт «Центр Защиты Прав СМИ». – Режим доступа: <http://www.mmdc.ru/mediapravo/>

70. Интернет-сайт «Литературной газеты» – Режим доступа: <http://lgz.ru/>

71. Цикл передач «Одноэтажная Америка» на Первом канале: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.1tv.ru/shows/puteshestviya-urganta-i-poznera/odnoetazhnaya-amerika>.

### **Эмпирическая база исследования**

1. Внутренний регламент МБУ «Редакция газеты «Калужская неделя».

2. Устав газеты Калужской области «Знамя».
3. Устав государственного учреждения Калужской области «Редакция газеты Калужской области «Весть».
4. Устав редакции «Российской газеты».
5. Цикл передач «Одноэтажная Америка»:
  - 1) «Одноэтажная Америка». 1 серия. Нью-Йорк.
  - 2) «Одноэтажная Америка». 2 серия. Бикон и Кливленд.
  - 3) «Одноэтажная Америка». 3 серия. Детройт.
  - 4) «Одноэтажная Америка». 4 серия. Чикаго.
  - 5) «Одноэтажная Америка». 5 серия. Пеория и Оклахома-Сити.
  - 6) «Одноэтажная Америка». 6 серия. Гэллап.
  - 7) «Одноэтажная Америка». 7 серия. Санта Фе и Гранд-Каньон.
  - 8) «Одноэтажная Америка». 8 серия. Лас-Вегас.
  - 9) «Одноэтажная Америка». 9 серия. Сан-Франциско.
  - 10) «Одноэтажная Америка». 10 серия. Лос-Анджелес.
  - 11) «Одноэтажная Америка». 11 серия. Сан-сити и Эль-Пасо.
  - 12) «Одноэтажная Америка». 12 серия. Новый Орлеан, штат Луизиана.
  - 13) «Одноэтажная Америка». 13 серия. Ангола (тюрьма).
  - 14) «Одноэтажная Америка». 14 серия. Мемфис, Теннесси, Виргиния.
  - 15) «Одноэтажная Америка». 15 серия. Вашингтон.
  - 16) «Одноэтажная Америка». 16 серия. Нью-Йорк.



## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

**ВЫПИСКА****ИЗ ВНУТРЕННЕГО РЕГЛАМЕНТА МБУ «РЕДАКЦИЯ ГАЗЕТЫ  
«КАЛУЖСКАЯ НЕДЕЛЯ»**

- авторское право на произведение, созданное совместным творческим трудом двух или более журналистов (соавторство), принадлежит соавторам - журналистам совместно независимо от того, образует ли такое произведение одно неразрывное целое или состоит из частей, каждая из которых имеет самостоятельное значение. Часть журналистского произведения признается имеющей самостоятельное значение, если она может быть использована независимо от других частей этого произведения;
- каждый из соавторов - журналистов вправе использовать созданную им часть произведения, имеющую самостоятельное значение, по своему усмотрению, если иное не предусмотрено соглашением между ними. Право на использование произведения в целом принадлежит соавторам – журналистам совместно;
- взаимоотношения соавторов могут определяться соглашением между ними. Если произведение соавторов-журналистов образует одно неразрывное целое, то ни один из соавторов не вправе без достаточных к тому оснований запретить использование произведения. Соавтором - журналистам в равной

степени принадлежит авторское право на расположение материалов, представляющие результат совместного творческого труда.

### **Права и обязанности сторон-участниц работы в соавторстве**

*а) соавторы-журналисты обязаны:*

- в равной степени обеспечить высокий содержательный, научный, художественный и профессиональный уровень публикаций;
- в равной степени осуществлять оформление материалов для печати в соответствии с требованиями стандартов, технических условий, других нормативных документов и договоров с полиграфическим предприятием, органами распространения печати и другими организациями;
- в равной степени соблюдать утвержденных графиков производства;

*б) соавторы - журналистам вправе:*

- каждый из соавторов - журналистов вправе использовать созданную им часть произведения, имеющую самостоятельное значение, по своему усмотрению, если иное не предусмотрено соглашением между ними;
- каждый из соавторов - журналистов вправе использовать созданную им часть произведения, имеющую самостоятельное значение, по своему усмотрению, если иное не предусмотрено соглашением между ними.

*Приложение 2*













