



Сергій СЕРБІН
кандидат економічних наук,
доцент кафедри телебачення і радіомовлення
Інституту журналістики
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

УДК 007(082)

ПАРАМЕТРИ МАНІПУЛЯЦІЇ ІНТЕРВ'Ю В КІНО– І ТЕЛЕМИСТЕЦТВІ

В статті досліджуються головні критерії маніпуляції ролями в різних за жанрами кінофільмах (включно із застосуванням інтерв'ю для творення діалогових епізодів) Виокремлено рольові параметри маніпулятора (час, енергетика, гроші, емоції), визначено принципи маніпулювання ролями, типізацію ролей за їх емотивністю.

Ключові слова: поняття «розтину потреб», рольові відмінності інтерв'юерів «човнярів» і «садівників», індекси позитивної і негативної експансивності ролей, емоційний маятник фільму.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення впливів сучасного кіно- і телемістецтва на мислення і поведінку глядацької аудиторії. Вивчення параметрів маніпуляцій у кіно- і телемістецтві відбувається в руслі системи формування діалогів у просторових межах епізоду. Ці межі найперше враховують, яким чином інтерв'ю структурує композиційні елементи сценарного і режисерського планів різножанрових фільмів.

Інтерв'ю – це не стільки обмін інформацією, скільки вплив на співрозмовника, контроль за поточною ситуацією, зміна системи уявлень інтерв'юованого про варіанти відповідей, набуття нових думок і почуттів щодо користі оприлюдненої інформації. Аналіз мови має кілька правил, які сформувалися в 60-70 роки минулого сторіччя на стику логіки, лінгвістики, психоаналізу та філософії мови. Хоча ще з часів Платона й Аристотеля вчені задумувалися над аналізом мови, його формалізація і перелік об'єктів дослідження сталися навколо політичних, ідеологічних, етносоціальних та соціокультурних аспектів обміну інформацією. Процеси каузальної атрибуції підпорядковуються закономірностям, що впливають на порозуміння між учасниками інтерв'ю, як-от:

- ролі, найчастіше повторювані інтерв'юером або інтерв'ююваним, розглядаються з точки зору упередженого споглядання за можливими причинами їх поведінки і досягнення точки реалізації;

- якщо інтерв'юер бажає пояснити вибір своєї ролі, обумовлений якоюсь унікальною подією, яка передувала цьому вибору, то слухач може вважати її основною причиною проведення інтерв'ю;

- неправильне пояснення ролей учасників інтерв'ю трапляється тоді, коли існує багато однаково ймовірних можливостей для їх інтерпретації; пояснення вибору однієї з них влаштовує вільний вибір рольового варіанта;

- фундаментальна помилка атрибуції виявляється в спостережній тенденції учасників інтерв'ю недооцінювати ситуаційний і переоцінювати диспозиційний вплив на свою поведінку.

Мета статті – розгляд прийомів і методів маніпуляції на основі існуючих підходів до підготовки і проведення інтерв'ю та застосування їх принципів для створення діалогів у різножанрових фільмах.

Матеріалом дослідження слугують рольові ситуації, коли інтерв'юер схильний пояснювати поведінку інтерв'юваного диспозиціями й індивідуальними особливостями його характеру, а свою – залежно від ситуації (на зразок: «я не винен, так склалася ситуація»). Хоча вважають, що інтерв'юований несе відповідальність за свою поведінку. Дихотомія стала найпоширенішою помилкою інтерв'юерів в оцінці всіх учасників інтерв'ю, окрім власної персони. Гасло «Інтерв'юер унікальний – світ типовий» стало сюжетною лінією голлівудського фільму «Інтерв'ю». В ньому показано, як інтерв'юер спочатку шукає «слабкі» місця інтерв'юваного, який має імідж невідступного для розмови диктатора країни, а потім починає їх «розробляти»: для отримання інформації враховує захоплення інтерв'юваного талантом улюбленої співачки, амбіціями гри в баскетбол, прихильністю до собак відповідної породи тощо. У контексті фільму розглядається, як можна маніпулювати слабкостями персонажу з метою отримати відповіді на питання, що цікавлять аудиторію.

Аналіз основних досліджень і публікацій. В оглядах сучасної кінокритики для оцінки режисури фільму з точки зору втілення творчого задуму застосовуються два критерії маніпуляції: режисери є тямущими і культурними. В професії режисера працюють сильні і розумні люди, які вміють змусити всіх учасників кіногрупи не лише слухатися на знімальному майданчику, а й іноді боятися поза його межами. Будь-який режисер за десять років роботи в кіновиробництві стає майстерним маніпулятором. Найпоширеніші маніпуляції ґрунтуються на діагностиці параметрів слабких місць у розробці задуму, синопсису, сізлу для прокату, рекламного трейлера, розкадровки сценарного плану, композиції, постановочного проекту, проведення зйомок, акторської гри, монтажу та подальшому впливі на учасників виробничого процесу. Детальний аналіз стану кіновиробництва дозволяє режисерові віднайти в ньому слабкі місця, а далі психіка маніпулятора все зробить автоматично. Ефективною протидією маніпуляціям є усунення слабких місць, після чого маніпулятор буде змушений відмовитися від прихованих впливів. Незалежно від якості і точності знання про маніпуляції, переважно режисери-початківці передають у кінокритику сигнали про слабкі місця створення кіно, ґрунтуючись на припущеннях про реакції можливих майбутніх «жертв». Як наслідок, усі режисери-початківці маніпулюють. Кожен режисер щодня робить безліч маніпуляцій, передаючи у кінокритику стимули й отримуючи потрібні реакції.

Головне питання для режисера-початківця полягає у виборі персонажа для здійснення рольових маніпуляцій: хто і коли буде виконувати роль «агресора», а хто «жертви» [1, с. 32–42]. Зрозуміло, що роль «жертви» для провідного героя фільму не підходить апіорі, самі ж режисери не хочуть бути в цій ролі. При написанні сценарію та епізодника сценарист використовує інтерв'ю із експертами, свідками, фахівцями, маніпулюючи ним для формування діалогів між героями. Наприклад, перший етап інтерв'ю – вітання – складається з трьох частин: представлення (ідентифікація); підтвердження інтерв'юваного; створення доброзичливої обстановки.

Процедура написання кожного наступного епізоду відбувається аналогічно. Сценарист і режисер фільму починають з елементарних речей спілкування між людьми, щоб зафіксувати всі можливі відповіді на питання «що добре, що погано». Подальше інтерв'ювання проходить шляхом «розтину потреб»: герої фільму повинні бути цікавими, тому для отримання інформаційного матеріалу до них застосовують різні прийоми маніпуляції (вербальні і невербальні). На етапі «роботи з запереченнями» включаються механізми ведення дискусії (розуміння аргументів «за» і «проти»). Діалоги до кожного

епізоду сценарного плану формуються на основі уявного інтерв'ю про життєвий фактаж у межах коридору реальності, досліджень й експертних даних, а також завдяки вдалому застосуванню словесної дієвості в емоційних сценах, що зберігають головний інформаційний контент. На етапі закриття одного епізоду відпрацьовуються правила переходу до наступного і т. д. Маніпуляція в інтерв'ю виступає адаптивним механізмом пристосування інформаційної бази життєвого матеріалу до міжособистісної комунікації між героями, розглядається в якості ритуалу, що враховує специфіку реакцій на стимули; завжди підбирає найбільш ефективну стратегию драматичної ситуації, що дозволяє гнучко і точно «налаштуватися» на індивідуальність співрозмовника, дізнатись про його ідеальні і типові характеристики.

Вважається, що найкраща маніпуляція – її відсутність. Ця технологія може бути настільки доведена до досконалості, що її не зауважать навіть учасники інтерв'ю. Їм треба вміти так поводитися, щоби ніхто зі співрозмовників не відчув себе маніпульованим. Кожен учасник інтерв'ю в особистих відповідях по-справжньому доростає до ролі свого героя. Трапляється, що досвідчений інтерв'юер стає спекулянттом, застосовуючи свою досконалу ораторську майстерність. Методи реалізації творчих задумів Альфреда Хічкока, Стівена Спілберга, Стенлі Кубрика дозволили зрушити галузь світової режисури на основі вдалого використання прийомів маніпуляції, розширити впливи масової культури на глядача.

Кіномистецтво – конкурентне середовище, де різні культури кіновиробництва постійно змагаються за захоплення вигірної позиції. Якщо відбувається заміна однієї культури іншою, то це свідчить про існування причин, з яких відбувся такий вибір людей. Політкоректність у кінокритиці не сприяє широкій публікації результатів аналізу стану розвитку різних культур з причини констатації їх різних рівнів розвитку. Так, у США змагання між такими культурами, як «мульти-культі» та «мелтін пот», призвело до перемоги останньої, чому сприяла сильна підтримка державного регулятора з метою дотримання єдиного законодавства.

Кіномистецтво не може відображати все, як є в реальності. Можна сидіти в автобусі і знімати місто через вікно, але при цьому глядач не побачить нічого важливого. Можна дослівно екранізувати будь-який твір і не передати ідеї і творчого задуму автора. Наприклад, у фільмі за мотивами вірша Тараса Шевченка «У тієї Катерини хата на помості...» (режисер Михайло Ілленко, 2015) глядач очікує, що мова йтиме про жінку, яка пообіцяла свою прихильність тому, хто визволить із турецької неволі її брата, а насправді, коханого. За цю брехню шевченківській Катерині відрубують голову, а ілленківська – народжує дочку і живе до старості, чим забезпечує продовження історії протягом майже 400 років і до наших часів. Режисер виходить за межі поезії і розширює біографії дійових осіб до масштабів історичних узагальнень: від часів козаччини до сьогодення. Кіномистецтво надає режисерові право вибору відповідних поглядів, умов і випадковостей, які повинні прагнути до старих грецьких ідеалів правди, краси і добра, або відображення смутку за втраченими ідеалами. В екранізації творів Тараса Шевченка знаходить своє повне відображення прагнення до ідеалу, а бруд, який він показав у своїй поезії, наповнює глядача прагненням до створення кращого, ідеального світу. Переглядаючи фільм, який не є прямою екранізацією Шевченкового вірша «У тієї Катерини хата на помості...», глядач усвідомлює свою духовну здатність здійснити надзвичайні досягнення.

Іноколи інтерв'юеру відводиться роль «човняра», який «перевозить інтерв'юваного на інший берег», в нові місця, просуває ідею, розуміючись у будь-якій конкретній галузі, ділячись своїми компетенціями. Конкуренція між масовою і елітарною культурами в кіно стає інструментом підняття сили духу людини, яка приймає різні

рішення для власної інспірації. Фільми американського режисера Квентіна Тарантіно базуються на філософії постмодернізму, в яких він робить спробу зруйнувати світ сталих цінностей. Його творчість релятивізму має глибокий вплив на публіку завдяки тому, що він не проводив у своїх фільмах будь-яких порівнянь, не застосовував нарацій і підводок, а духовне життя вважав ілюзією, що зводилось до маніпуляцій. Польський кінорежисер Кшиштоф Зануссі у кінокартині «Серце на долоні» різко розкритикував лозунги постмодернізму, сповідувані у фільмах Тарантіно. Він познущався над постмодернізмом, провівши аналогію цієї філософії з лозунгами марксистів. Прихильник постмодернізму, Френсіс Фукуяма через ідейну заангажованість змушений був відмовитись від свого вислову про «кінець історії» як форми відображення кризи сучасного суспільства, його трактування в контексті глобальних проблем [3].

Існують інтерв'юери-«садівники», які «виросчують» собі інтерв'ююваних, що служать їм перманентно. Сучасне кіно адресоване не масовому, а елітному глядачеві, прагнучи залишити слід в його душі, викликати емоції. Хоч фільм російського режисера Андрія Звягільцева «Левіофан» (2014) був адресований елітарному глядачу, проте така орієнтація на цільову аудиторію не завадила йому стати об'єктом масового перегляду. Цей фільм бентежить намірами автора у відображенні безсилля богослов'я. Наприклад, в епізоді звернення до злочинців єпископ виголошує емоційну проповідь, але не досягає результативного впливу на них. Вербальна маніпуляція не дала можливості священику попередити скоєння злочину тільки тому, що самі слова не перемагають. Перемогу отримують рішення, які приймає людина. Проте режисер вселяє глядачеві надію на духовне відродження через персонаж молодого священика, який служить в бараку і віднаходить нові методи впливу на спосіб мислення ув'язнених.

Потреба в обміні ролями спонукає учасників інтерв'ю іти на взаємні поступки, підключати емоції і розум, що робить їх вразливими до маніпуляцій. Проте не має більш вразливої позиції для інтерв'юера, як необхідність змінити свою роль під час проведення інтерв'ю. Хоча, щоби підвищити рівень привабливості інформаційно-аналітичного продукту, досвідчений інтерв'юер розширюватиме застосування різноманітних ролей під час інтерв'ю. Упереджене приписування собі ідеальності не завжди призводить до досягнення точки функціональної реалізації обраної учасником інтерв'ю ролі (див. схему).

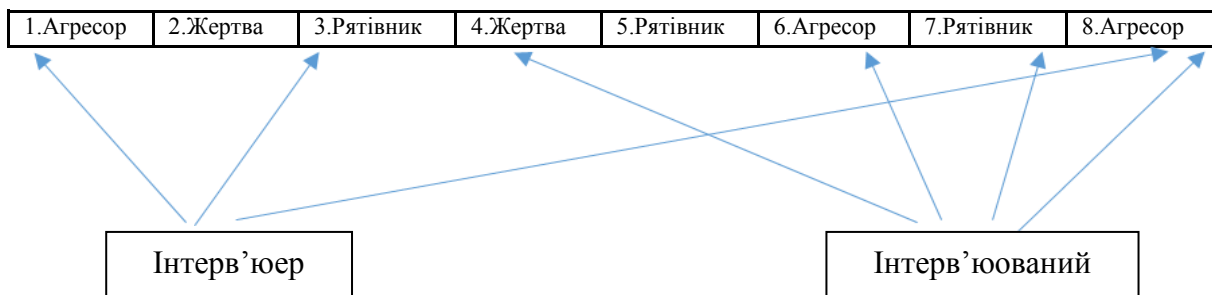


Рис. 1. Ролі учасників інтерв'ю.

Виконуючи певні ролі під час інтерв'ю, кожен учасник виявляє емоції і почуття для вживання у відповідну роль, які можуть бути сприйняті / не сприйняті опонентом. Наприклад, у наведеній схемі для інтерв'юера недосяжними виявилися спроби 2 і 4 взяти на себе роль жертви, аналогічна ситуація виникла в інтерв'юованого у спробі 5 ввійти у роль рятівника. Через відсутність відповідних здібностей (наприклад, голосових, візуальних) і знань в інтерв'юера не вийшло виконати роль жертви. Відсутність повноти інформації і контакту між учасниками інтерв'ю не дозволила інтерв'юерові бути визнаним як жертва. Відповідно до концепції «зонду» Аристотеля, межа визнання між

вибраною роллю і самим інтерв'юером зміщується з формуванням невизначеного середовища інтерв'ю та очікувань інтерв'ююваного. Невдало вибрана роль, яка відокремлена від характерних рис інтерв'юера і починає функціонувати самостійно, незалежно від його бажань, будується за лінією підконтрольності і невідконтрольності. Там, де з'являється супротив у сприйнятті вибраній ролі, починається несприйняття дій інтерв'юера, який починає діяти непередбачувано і непрогнозовано. Незручність у використанні інтерв'юером певної ролі звертає увагу на дивну і неочікувану поведінку опонента. Однак докладені зусилля можуть бути використані при досягненні емоційної точки вживання в інші ролі.

Потребу в зміні ролей можна описати за допомогою конкретних математичних функцій і формул відповідно до певних параметрів (чотирифазний алгоритм вирішення рольових проблем). Перший параметр – час на підготовку і проведення інтерв'ю та його тривалість в ефірі (t). Чим більше часу учасники інтерв'ю витрачають на його підготовку і проведення, на взаємодію між собою, тим більша залежність виникає між ними. Чим менше часу залишається для проведення інтерв'ю, тим вразливішими до маніпуляцій стають його учасники. Обмеження часу для висвітлення складної проблеми призводить до поступок інтерв'юера на не вигідні для нього умови зі зміни темпу її обговорення. Наприклад, коли після жорстких і невдалих дискусій інтерв'юер потрапляє у так звану «пастку вкладів»: він не припиняє інтерв'ю (бо шкода часу, затраченого на його підготовку і проведення) і погоджується на ефірне заповнення програми.

Другий параметр, що впливає на потребу у зміні ролей учасників інтерв'ю, – це вимір їх енергії та енергії поля, в якому воно проходить (E – обсяг зусиль, докладених учасниками інтерв'ю для того, щоби щось зробити в цій ситуації). Чим більше зусиль докладає інтерв'юер до досягнення своєї мети, тим більше шкода їх марнотратного використання. Мова йде не лише про час, а й про кількість дій та заходів, застосовуваних інтерв'юером для формування бази даних інтерв'ю за моделлю RACE (аббревіатура – С. С.). Така ситуація виникає тоді, коли інтерв'юер затратив більше зусиль на етапах дослідження (research) та дій (action), ніж на етапі безпосередньої комунікації (communication) та оцінки (evaluation). Наприклад, інтерв'ююваний не дає конкретних відповідей на поставлені питання.

Третій параметр, що впливає на інтерв'ю, – гроші (отримані й витрачені), що є конкретним виразником еквівалента вартості праці інтерв'ююваного та інтерв'юера ($\$$). Класичним прикладом такої маніпуляції є запрошення у програми за умови, що перше інтерв'ю не буде оплачено (покриється майбутніми дивідендами), або редакція заплатить гонорар лише у випадку, якщо гість розповість певну історію.

Четвертий параметр, що впливає на потребу в зміні ролей, є емоції – позитивні та негативні. Перший контакт між співбесідниками базується на емоційних стосунках і не покладається на логіку. Інтерв'юера перед початком роботи «вставляють» у так званий «емоційний маятник»: для «розхитування» його позитивних і негативних емоцій. «Емоційний маятник» інтерв'ю фіксується в соціометричній анкеті і дає відповідь на питання, чи зможе інтерв'ююваний дати відповіді для висвітлення проблеми в прямому ефірі. Отримуючи відповіді на питання, інтерв'юер вивчає стан взаємодії зі співрозмовником, фіксує свої передбачення в соціограмі, розраховує за допомогою комп'ютерних програм індекси позитивної і негативної експансивності ролей в інтерв'ю:

$$E_i^+ = \frac{Rb_i^+}{N-1} \times t_i^+ ; E_i^- = \frac{Rb_i^-}{N-1} \times (t_i^-) (1),$$

де: E_i^+ (E_i^-) – позитивний (негативний) індекс емоційної експансивності;

Rb_i^+ – кількість позитивних відповідей інтерв'юера на запитання інтерв'ююваного при входженні в i -ту роль;

Rb_i^- – кількість негативних відповідей інтерв'юера на запитання інтерв'ююваного при входженні в i -ту роль;

N – кількість питань, що прозвучали в прямоефірному інтерв'ю;

t_i^+ (t_i^-) – тривалість часу інтерв'ю в позитивному (негативному) полі при використанні в i -тої ролі.

За кожним із представлених параметрів потреби в зміні ролей учасники інтерв'ю можуть передбачити застосування різних прийомів для послаблення позицій опонента і вартісної оцінки ефективності певної ролі в інтерв'ю (або зворотнім до нього показником ємкості).

$$Ke = \frac{E_i^+}{s}$$

Обчислення параметрів потреби у зміні ролей на прикладі вітчизняного і зарубіжного кіно-, телемистецтва дозволяють визначили чотири типи відображення негативних емоцій, пов'язаних із вираженням почуттів болю, туги, стресу, розпачу, недовіри. Професор Ейтан Домані, керівник кафедри фізики складних систем Інституту Вейцмана (Ізраїль) розробив новий алгоритм, який аналізує дані, обчислює ступінь подібності між їх складовими і вибирає власні критерії для розбивки даних емотивності кіно на групи за відомими героями казок Ганса Крістіана Андерсена. Ефективність алгоритму вже продемонстрована при вирішенні цілого ряду завдань із типізації емотивності фільмів.

Тип перший – «принцеса на горошині», представники якого мають найнижчий поріг чутливості і найнижчий інтервал больової витривалості. Такі учасники інтерв'ю загострено сприймають біль – як фізичний, так і душевний. Це вразливі натури, схильні до меланхолії і самотності. В іспанській романтичній драмі «Три метри над небом» (режисер Фернандо Моліна, 2010) здатний на ризик, бунтівний хлопець завдає болю добре вихованій дівчині в пізнанні першого кохання. Режисер фільму, застосовуючи синдром «літніх таборів», показує наслідки маніпуляцій закоханих: прагнення до ризикованих зустрічей і дій на противагу дотриманню старих, встановлених правил життя. Х'юго успішно маніпулює Бабі, яка зі свідка (в судовому розгляді побиття хлопцем її знайомого) перетворюється у захисника. Але виявлені маніпуляції стали на заваді у формуванні реальних стосунків пари. Тому заклики взяти себе в руки (після втрати свого партнера) безглузді, оскільки суперечать фізіології, з якою не може впоратися героїня фільму. Таким людям треба берегти себе від душевних травм, пов'язаних із фатальною втратою рідних і близьких. У мелодраматичній комедії «Щоденники принцеси» (режисер Гері Маршалл, 2001) маніпуляції дядька принцеси Мії, щоби завадити її коронації, закінчуються шоком: його син оприлюднює свої почуття закоханості до дівчини, яка не має бажання приміряти корону. З коронацією на неї чекають непрості випробування, серед яких вибір нареченого та іспит на уміння мудро правити державою. Типізація ролей проводиться за домінуючими матеріальними і духовними цінностями людини, за бажанням реалізації цих цінностей, тобто обміну на інші доступні цінності. Мова йде саме про домінуючу, про основний спосіб обміну інформацією, на якому сконцентрований конкретний маніпулятор. Перший тип «ММ»: матеріальне – матеріальне.

Тип другий – «русалочка». У таких людей низький поріг чутливості, але при цьому високий інтервал больової витривалості, що дозволяє мужньо переносити страждання. Таким людям властиво переживати глибокі почуття, виявляти відданість, співчуття. В американській комедії «Trading Places» (режисер Джон Лендіс, 1983) відображено, як два зазнайкуваті інвестори Wall Street втратили свої ролі черствих мільйонерів через двох шахраїв (один із яких відстояв свою попередню менеджерську позицію, закладаючись на спір). У фільмі простежується перетворення жертв у агресивних переслідувачів. У драмі «Принцеса на бобах» (режисер Віллен Новак, 1997) бізнесмен із «нових росіян» Діма Пупков належить до розглядуваного типу емотивності: він переживає глибокі почуття, має дар відданості, співпереживання. Через фіктивний шлюб він вирішує змінити своє немилозвучне прізвище на престижне – знаменитого роду Шереметьєвих. Поступово почуття до непідкупної обраниці стають важливішими від задуманої угоди. Другий тип «МД»: матеріальне – духовне.

Тип третій – «спляча красуня». Представники цього типу емотивності мають високий поріг чутливості і низький інтервал больової витривалості. Вони спочатку можуть здатися бездушними: слабкий біль не помічають, але варто йому посилитися, як з'являється бурхлива реакція. У вітчизняному телевізійному серіалі «Клан ювелірів» (режисер Дмитро Гольдман, 2015) мова йде про стосунки чоловіка і жінки, які належать до ворожих кримінальних кланів: закохані Зоя і Тимур осучаснюють історію Ромео і Джульєтти. Резервів терпіння у Зої людини, яка їй не довіряє практично немає. Під маскою зовнішнього спокою вона приховує напружене внутрішнє життя, відгомони якої зрідка вириваються назовні спалахами сильних емоцій – радості, гніву, печалі. Ролі цього типу змінюють матеріальні цінності на духовні, і цим живуть. Цьому типу ролей найбільш притаманні манії та фобії. Третій тип «ДМ»: духовне – матеріальне.

Тип четвертий – «стійкий олов'яний солдатик». Для героїв цього типу характерний високий поріг чутливості й інтервал больової витривалості. Вони не відчувають страху перед болем, навіть хизуються своєю байдужістю до фізичних страждань. Найкращих представників цієї категорії ролей можна віднайти у пригодницьких фільмах, у жанрах акшен, наукової фантастики, жахів і детективах. Головні герої фільмів «Робокоп-1,2,3» (режисер Фред Діккер), «Термінатор» (режисер Арнольд Шварценгер, 2015) не відчувають болю. Сценаристи використовують цей емотивний тип, щоби показати героя, який ставить собі за мету стати кращим: в духовному й особистісному зростанні, у сім'ї, в професії, в соціальному, релігійному, культурному, політичному середовищах. Важливим стає процес становлення людини, її шлях від новачка до експерта, що дозволяє в якийсь момент обмінювати свої духовні багатства на матеріальні блага. Четвертий тип «ДД»: духовне – духовне. На шляху вдосконалення героїв цього типу починають змінювати духовне на духовне. Це можуть бути світлі й чисті люди, як-от Далай Лама, чи жахливі – на зразок Осамі бен Ладена. Представникам цього емотивного типу не потрібні гроші і вони нічим особливим матеріальним не користуються, а хочуть допомогти всім стражденним, поліпшити світ або знищити його. Коли режисер і сценарист відпрацьовують схему обміну ролями між головними персонажами фільму, то стає зрозуміло, який тип характеру героя взаємодіє зі зовнішнім світом.

Результативність зміни ролей залежить від використання відповідних принципів маніпуляції, соціальних програм автоматичної рефлексії, закладених у кожному зі співрозмовників. Знаючи про такі рефлексивні програми, інтерв'юер відпрацьовує свою риторичну й аргументаційну питань, відштовхуючись від них на основі шести принципів.

Формування першооснов взаємного обміну інформацією за правилом «дати, щоб взяти». Це стосується проведення інтерв'ю в умовах пріоритетності довіри і зручності («не зручно не довіряти людині, яка довірилась мені»).

Покрокова послідовність («step by step») в привчанні давати відповіді на легкі чи незручні запитання аж до критичних і гарячих (маршрут питань).

Правило «соціального доказу» із гаслом «так роблять усі». Інтерв'юер може спонукати свого співрозмовника до відповідної поведінки, посилаючись на вимоги інструкцій радіокомпанії, еталони інтерв'ю, вироблені іншими компаніями, на власне розумінням стандартів жанру. Імплікація доказовості такої маніпуляції може виражатись так: «якщо ми не зробимо таке інтерв'ю, то нас вважатимуть недолугими (лузерами) з точки зору медіакритики».

Принцип авторитету: для інтерв'ю запрошують осіб, які мають відповідну фахову цінність, належать до елітарної групи експертів, світил наукової галузі, зірок культури, спорту тому він широко використовується як у експертних, так і в органічних інтерв'ю.

Принцип «прихильності» ґрунтується на правилі «хорошій людині відмовити складно». Подібна маніпуляція супроводжується надлишковою люб'язністю, доброзичливістю, компліментарністю.

Принцип «дефіциту» діє за правилом створення обмежень у часі, цензурування інформації і ресурсів. Головне завдання маніпулювання за цим принципом – не дати можливості «опрацювати» інформацію.

Таким чином, маніпуляція будується на припущенні досягнення неочікуваної реакції, яку може викликати той чи інший подразник. З одного боку, якщо подібне припущення помилкове (наприклад, рекламіст застосував складну сугестивну психотехнологію, яка чомусь не спрацювала), то ця дія все одно залишається маніпулятивною. З іншого боку, якщо один із учасників інтерв'ю використовує мотивацію, не припускаючи (або не знаючи), яку реакцію вона викличе, то ця дія не є маніпуляцією.

Маніпуляція завжди ґрунтується на припущеннях реакцій на певні стимули, які можуть бути результатом як соціального узагальнення, так й індивідуального знання про місце і роль журналіста в «трикутнику рефлексії» [2]. Цілеспрямований стимул будь-якого характеру: звуки, слова, жести, міміка, пози, картинки в журналі і рекламне оголошення в газеті. Цілью є спонукання до дії – реакції, і використовує стимули до задалегідь визначеної реакції. Наприклад, маніпуляція з іменами учасників інтерв'ю: впродовж одного запитання інтерв'юер кілька разів звертається до співрозмовника на ім'я, і той, реагуючи, відволікається від думки. Звернення на ім'я формують позитивні емоції, але помилка в ідентифікації інтерв'ююваного може призвести до обурення. Отже, чим точніші знання про рефлексію, тим ефективнішою буде маніпуляція в ідентифікації учасників інтерв'ю, подачі їх точок зору того.

Щоби успішно захищатися від методів впливу інтерв'юера, інтерв'ююваному необхідно вміти виявляти маніпуляції в усіх сферах суспільного життя: духовній, матеріальній, соціальній, особливо політичній. Знання прийомів маніпуляції допоможе інтерв'ююваному гідно триматися при обговоренні будь-яких питань у різних галузях знань. Найбільш практичною та ефективною протидією маніпуляціям є усунення слабких місць у власному образі. Однак протистояти маніпуляціям або намагатися оборонятися від них – малокорисне і вкрай непродуктивне заняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сербін С. Рольові функції маніпулятора в прямоефірних інтерв'ю / С. Сербін // Медіапростір : зб. наук. статей із соціальних комунікацій / ред. кол.: Н. Поплавська та ін. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. – Спецвипуск 7.

2. Сербін С. М. Елементи рефлексивності картини єдиного світу в радіомовленні / С. Сербін // Наукові записки Інституту журналістики : матеріали II Міжнародної інтернет-

конференції з соціальних комунікацій «Медіакартини світу: структура, семіотика, канали трансляції». – К., 2013. – Т. 53. – С. 38–44. – Режим доступу : file:///C:/Users/Sergei%20Serbin/Downloads/Nzizh_2013_53_8.pdf

3. Фукуяма Ф.. Конец истории и последний человек / пер. с англ. М. Б. Левина / Фрэнсис Фукуяма – М. : АСТ, 2007. – 588 с.

Сергей Сербин

Параметры манипуляции интервью в кино-, телеискусстве

В статье исследуются главные критерии манипуляции ролями в различных по жанрам кинофильмах (включая применение интервью к созданию диалоговых эпизодов), выделены ролевые параметры манипулятора (время, энергетика, деньги, эмоции), определены принципы манипулирования ролями, типизация ролей за эмотивностью.

Ключевые слова: понятие «вскрытия нужд», ролевые различия интервьюеров «лодочников» и «садоводов», индексы положительной и отрицательной экспансивности ролей, эмоциональный маятник фильма.

Sergei Serbin

Criteria of Manipulation Interview in the Film and TV Arts

The article examines the main criteria manipulations roles in different genres of the movies (including the use of interviews for creation dialogs in episodes) allocated role of the manipulator parameters (time, energy, money and emotions), defines the principles of the roles manipulation, roles defined by their typing emotional.

Keywords: concepts «section needs», role differences between interviewers as a «boaters» from the «gardeners», indexes positive and negative expanses of the roles, emotional pendulum film.