

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Воронежский государственный университет»

На правах рукописи

Оганесова Юлия Артуровна

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ТЕЛЕВИЗИОННЫХ
ПРОГРАММ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ
ТЕМАТИКИ**

Специальность 10.01.10 – Журналистика

Диссертация

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

Шестерина Алла Михайловна

Воронеж – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава I. Особенности современного медийного поля в социокультурном аспек- те	16
1.1. Теоретико-философские аспекты социодинамики культуры.....	18
1.2. Аудиовизуальные СМИ в контексте массовой культуры.....	44
1.3. Телевидение как феномен популяризации культурных ценностей	64
Выводы к главе I	72
Глава II. Вербальные и невербальные выразительные средства телевизионного повествования в программах культурно-просветительской направленности.....	74
2.1. Проблема качества телевизионного контента в области культуры	76
2.2. Жанровая палитра программ культурно-просветительской направленности	103
2.3. Вербальные средства художественной выразительнос- ти.....	112
2.4. Техничко-технологический прорыв в работе тележурналиста	121
2.5. Трансформация профессиональных компетенций тележурналистов	132
Выводы к главе II.....	144
Заключение.....	145
Список использованной литературы	150

ВВЕДЕНИЕ

«Зачем нам нужно искусство... Тут хлеба нет, а мы с вами стишки пишем. Но если мы не будем писать стихов, то хлеба никогда не будет, – писал Ю. М. Лотман. – Только потому он, может, и будет, что мы не хлебом единым живем»¹. В век глобального потребления, научных и технических открытий в палитре семантических оттенков становится труднее различать подлинные смыслы и ценности. Телевидение как одно из ведущих средств массовой информации играет ключевую культуроформирующую роль, помогающую зрителю сделать выбор в пространстве предлагаемых ценностей окружающего мира посредством сформированной отраженной реальности. По данным социологического исследования, осуществленного TNS Gallup Media в январе 2012 года, среднее время телепросмотра (в городах с населением более ста тысяч человек) растет и составляет 5,2 часа (около шести часов зимой и почти пять часов летом). В более крупных городах, таких как Воронеж, время телепросмотра также увеличивается. В сельской местности, где Интернет еще не получил широкого распространения, зависимость от ТВ порой тотальна². Кроме того, в контексте процессов визуализации, свойственных вектору развития современной культуры, именно телевидение с его специфическим набором выразительных средств становится основным каналом трансляции обществу социокультурных ценностей.

Переход к рыночной экономике и рынку в целом предполагает переход к иной системе отношений, к новым компонентам взаимодействия, определяет формирование особой культуры коммуникации. Специфические законы рыночной экономики вовсе неприемлемы для некоторых сфер. Все, что связано с духовным развитием человека, с огромным трудом может приспособиться к

¹Лотман. Ю.М. На пороге непредсказуемого// Человек. – 1993. – № 6. – URL :http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/na_porog.php (дата обращения 10.12.2013).

²Шестерина А.М. Медиа // Воронежский пульс. Культурная среда и культурная политика. – Воронеж, 2013. – С. 181.

рыночному способу существования. Между тем, современные произведения телевизионной культуры всё чаще облекают в оболочку товара.

Сохранять образность, метафоричность и многомерность телевизионным культурно-просветительским программам необходимо даже в жестких условиях медиарынка, поскольку процесс трансформации социокультурных феноменов и медиа протекает в условиях теснейшей взаимообусловленности. Глобальные изменения в подаче экранной продукции, в ее форме, способах создания оказывают обратное воздействие на отражаемые экраном культурные феномены и требуют внимательного изучения.

Актуальность настоящего диссертационного исследования диктуется необходимостью дать подробный, обстоятельный анализ современного подхода к использованию средств художественной выразительности в телевизионном эфире. Активная трансформация аудиовизуальных СМИ, отмечаемая многими исследователями³, остро нуждается в системной оценке. Изучение процесса преобразования формы и формата телепрограмм в связи с изменением социокультурной, технико-технологической, экономической ситуации нашего времени важно не только для сохранения творческого потенциала журналистики, но и для развития общества в целом. С одной стороны, трансформация экранного языка отражает общие процессы развития цивилизации, своевременное понимание которых чрезвычайно важно в аспекте научной рефлексии. С другой стороны, эти изменения в сфере медиа оказывают значительное влияние на сам социокультурный процесс, а потому они остро нуждаются в объективной и оперативной научной оценке. Сегодня, когда телевидение часто упрекают в обилии некачественных программ, когда исследования подтверждают силу

³Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Ч. 1. Пластическая выразительность кадра. – М., 2000.;

Дондурей Д.Б. Медиа – взаимодействие и репрезентативность // INOP.RU: институт общественного проектирования, 2013. URL: <http://www.inop.ru/files/Chapter14.pdf> (дата обращения 15.12.2013). – С. 13;

Качкаева А.Г. Гламурный тоталитаризм: телевизионная индустрия в эпоху стабильности (2004-2007) // Телерадиоэфир: история и современность. – М.: Элиткомстар, 2008. – С. 46-67.

влияния экранного контента на формирование базовых ценностей и потребностей аудитории, особенно важно выявить ключевые тенденции развития телевизионного языка.

Степень изученности проблемы применения средств выразительности экрана в аспекте влияния на культуруформирующие процессы в обществе невелика. По справедливому замечанию Д. Б. Дондурей, формируемые телевидением экранные смыслы практически не рефлексированы ни на научном, ни на профессиональном уровне. Вместе с тем, на уровне обыденного сознания они обретают все большую значимость: «Невозможно отказаться от эфира как предмета первой необходимости. По законам современной культуры такой шаг в психологическом плане будет означать, что человек, по сути, выключился из жизни. Можно сказать, в каком-то смысле покончил с собой! В 57 случаях из каждых 100, входя с улицы в свое жилье, человек первым делом включает телевизор. Практически как свет, тепло и воду. Этот жест обычно не зависит от того, усаживается ли он в этот момент перед телеэкраном или занимается другими делами.

Невероятно опасно эту сферу нашей виртуальной, а нас самом деле универсальной – человеческой – жизни недооценивать»⁴. Тем не менее, комплексной оценки современного выразительного телевизионного языка в рамках филологической науки не производилось.

Однако отдельные аспекты исследуемой нами проблемы подвергались анализу, и результаты такой работы формируют надежную базу для изучения проблемы. Так, вопросы создания визуального образа изучались Э. М. Ефимовым, К. Э. Разлоговым, М. И. Стюфляевой, Г. В. Кузнецовым, В. Л. Цвиком, А. Я. Юровским⁵. Проблема участия телевидения в сохранении и

⁴Дондурей Д.Б. Медиа – взаимодействие и репрезентативность // INOP.RU : институт общественного проектирования, 2013. URL: <http://www.inop.ru/files/Chapter14.pdf> (дата обращения 15.12.2013) – С. 13.

⁵Ефимов Э.М. Замысел, фильм, зритель. – М.: Искусство, 1987.;
Разлогов К.Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М.: Искусство. - 1982.;
Стюфляева М.И. Человек в публицистике. – Воронеж, 1989.
Кузнецов Г.В. Методика телевизионной журналистики // Учеб.-метод. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 1979.

формировании культурных норм составила основу трудов таких ученых, как А. С. Вартанов, В. М. Вильчек, С. А. Муратов, Н. Т. Фрольцова⁶. О характере влияния медиа на культуру в целом рассуждали такие исследователи, как В. В. Егоров, Б. М. Сапунов, Е. В. Козлов, В. Л. Саппак, Е. С. Сабашникова⁷. Процессы современной трансформации СМИ изучали Н. Л. Горюнова, Д. Б. Дондурей, А. Г. Качкаева, Т. В. Лебедева, А. М. Шестерина⁸. Однако до сих пор выразительные средства экрана не рассматривались комплексно с позиций их участия в формировании культурно-просветительской сферы как трансляторы и создатели смыслов в контексте современных социокультурных процессов.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринимается попытка системного изучения выразительных средств

Цвик В.Л., Борецкий Р.А. Жанры телевизионной публицистики // Телевизионная журналистика: учебник. – 3-е изд., перераб. – М.: Аспект Пресс, 2001.

Юровский А.Я. Телевидение – поиски и решения. Очерки истории и теории советской телевизионной журналистики. – М.: Искусство, 1983.

⁶Вартанов А.С. Три этапа телевизионной режиссуры / сост. Л. И. Польская // Режиссер на ТВ : сборник статей. – М.: Искусство, 1978 – С. 25-35.;

Вильчек В.М. Под знаком ТВ. – М., 1987.;

Муратов С.А. Встречная исповедь: Размышления о культуре телевизионного диалога. – М., 1988;

Фрольцова А.Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. – Минск: БГУ, 2003.

⁷Егоров В.В. Большая культура и малый экран. – М.: ИПК РТР, 1998. ;

Сапунов Б.М. Культурология телевидения: Основы истории мировой и российской культуры. – М. 2001;

Козлов Е.В. Серийность в паралитературе интертекстуальные образования и издательские серии // Массовая культура на рубеже XX-XXI веков: Человек и его дискурс // Сб. науч. трудов. – М., 2003. – С. 201-211;

Саппак В.С. Телевидение и мы : Четыре беседы. – М., 1988.;

Сабашникова Е.С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах. – М.: Искусство, 1987.

⁸Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Ч. 1. Пластическая выразительность кадра. – М., 2000.;

Дондурей Д.Б. Медиа – взаимодействие и репрезентативность // INOP.RU : институт общественного проектирования, 2013. URL: <http://www.inop.ru/files/Chapter14.pdf> (дата обращения 15.12.2013). – С. 13;

Качкаева А.Г. Гламурный тоталитаризм: телевизионная индустрия в эпоху стабильности (2004-2007) // Телерадиоэфир: история и современность. – М.: Элиткомстар, 2008. – С. 46-67.;

Лебедева Т.В. Тележурналистика: темы, жанры, персоны // Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. – Воронеж, 2008.;

Шестерина А.М. Интерактивная журналистика. – Воронеж, 2007.

телепублицистики в контексте текущих социокультурных процессов как с позиции их участия в формировании культурного фона жизни общества, так и с позиции влияния последнего на трансформацию экранного языка. Аудиовизуальный контент изучается как потенциальный канал распространения смыслов и как поле их формирования в условиях динамических изменений различных сфер культуры и искусства – с позиций современности и в ретроспективе. Трансформация выразительных средств создания экранного образа исследуется без отрыва от характера творческого процесса журналиста, что позволяет выявить необходимые компетенции создателя телевизионных программ, повышающих общий культурный уровень аудитории. В данной работе проведен сравнительный анализ выразительных средств, применяемых в различные периоды телевизионной эволюции.

Цель настоящей диссертационной работы заключается в комплексном изучении современного подхода к использованию художественно-выразительных средств в программах культурно-просветительской направленности.

Цель диссертации определяет **исследовательские задачи**, решаемые в ходе данной научной работы:

1. Исследовать тенденции социодинамики культуры в аспекте их влияния на масскоммуникационные процессы;
2. Конкретизировать роль средств массовой информации в целом и телевидения в частности в процессе формирования и трансформации культурных ценностей;
3. Охарактеризовать современные модели и новые подходы телекоммуникации с позиции участия медиа в социокультурных процессах;
4. Выявить потенциал культурно-просветительских программ в аспекте использования вербальных и невербальных выразительных средств экрана;

5. Конкретизировать жанровые возможности участия аудиовизуальных медиа в социокультурном процессе;
6. Определить наиболее эффективные в просветительском аспекте выразительные средства информирования аудитории;
7. Рассмотреть вопрос трансформации профессиональных компетенций современного журналиста – участника социокультурного процесса.

Объект исследования – система современных выразительных средств тележурналистики.

Предмет исследования – комплекс эффективных средств выразительности в телепрограммах культурно-просветительской направленности.

Теоретико-методологическую базу исследования сформировали труды ученых в области теории журналистики в целом (Я.Н. Засурского, Е.П. Прохорова, Е.Е. Пронина, Л.Г. Свитич, М.И. Стюфляевой, В. В. Тулупова, А.М. Шестериной, М.В. Шкондина⁹) и теории телевидения в частности (Г.В. Кузнецова, С.А. Муратова, В.Л. Цвика, А.Я. Юровского). Особо выделим труды выдающихся деятелей кино С. М. Эйзенштейна, В. Шкловского, а также работы Н. И. Утиловой¹⁰ и других. В аспекте изучения вопросов постмодернистской культуры мы опирались на работы таких ученых, как Жан Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Ричард Рорти, Джозеф Марголис, Мишель

⁹Засурский Я.Н. Журналистика в буржуазном обществе. – М.: Мысль, 1976.

Пронин Е.И. Выразительные средства журналистики. – М.: МГУ, 1980.

Прохоров Е.П. Журналистика. Государство. Общество. – М., 1996.

Свитич Л.Г. Феномен журнализма Монография. – М.: ИКАР, 2000.

Стюфляева М.И. Человек в публицистике. – Воронеж:Изд-воВоронежскогоун-та,1989.

Шестерина А. М. Парадоксы современного телевидения: проблемы практики в зеркале образования. – Воронеж, 2007.

Шкондин М.В. Средства массовой информации: системные характеристики. – М.:УПЛ ф-та журн. МГУ, 1995.

¹⁰Утилова Н. И. Монтаж // Учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Аспект Пресс, 2004.

Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино / В. Шкловский – М.: Искусство, 1985.

Эйзенштейн С. Монтаж // Собр. соч. в 6 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 2.

Фуко¹¹. В формировании собственных представлений о системе выразительных средств аудиовизуального произведения мы исходили из концепций Жана Бодрийера, Герберта Маркузе и других¹².

В методологическом аспекте работа основана на системном анализе телевизионного контента в контексте текущих социокультурных процессов с позиций современности и в ретроспективе. Исследование тенденций трансформации медиаязыка в контексте культурных и социальных изменений, определение характера влияния медиапродуктов на общий вектор развития культуры потребовало обращения к историко-функциональному методу. В выявлении особенностей функционирования выразительных средств в разных типах медиатекстов мы обращались к сравнительно-типологическому методу, а в конкретизации ключевых проблем качества телевизионного контента в области культуры – к текстологическому и индуктивному методам.

Эмпирическую базу исследования составили, в первую очередь, документальные фильмы и культурно-просветительские программы российского телевидения, выходившие в эфир с 2000 года по настоящее время на телеканалах «Культура», «Россия», «Первый канал», интернет-канале «Дождь» и некоторых других. В ретроспективном ключе исследование опиралось на наиболее значимые достижения документалистики советского и постсоветского периода.

Гипотеза исследования базируется на представлении о том, что современные социокультурные процессы требуют новых форм выразительности. Телевидение претерпевает не только эволюционные, но и революционные изменения. От всеобщей цензуры и стремления к свободе оно

¹¹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н.А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии. – СПб.: Алетейя, 1998. – С.12.

Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000.

Философия Ричарда Рорти и постмодернизм конца XX века // Материалы межвуз. науч. конф., 28-29 окт., Санкт-Петербург / Сост. и отв. ред. д-р филос. наук, проф. А.С. Колесников – СПб., 1997.

Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 281.

¹² Бодрийер Ж. Симулякры и симуляция. / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Рудомино, 1996.

Маркузе Г. Критическая теория общества. – М.: АСТ: Астрель, 2011.

переходит к погоне за рейтингом, от стандартизированной работы оператора – к использованию непрофессиональных записей, от новостей и инфотейменту, от строгого монтажа – к клиповости. «Перемонтированная» реальность все чаще становится кривым искажением действительности, а не ее цитатой. Современный экранный мир – новая обособленная реальность, «сконструированная» по законам человеческих потребностей. Эра доминирования идеи о телевидении, отражающем жизнь как зеркало (пусть кривое), закончилась. Но, несмотря на революционные изменения в технико-технологической парадигме создания телевизионного контента, по-прежнему актуальными и незаменимыми остаются приемы и методы классического подхода к подаче документальных программ о культуре и искусстве.

Тезисы (положения) выносимые на защиту:

1. Взаимодействие телевизионного сообщения в программах культурно-просветительского сектора с современной аудиторией сейчас имеет более камерный характер. Влияние публики на характер сообщения и его формат можно представить в виде схемы:



Медиа как основной ресурс распространения информации играет **ведущую** роль в формировании культурного сообщества. В зависимости от избранных выразительных средств и от их комбинации автор определяет не

только формат телевизионного повествования, но и общее чувство вкуса публики, и образное мышление зрителя. Можно говорить и об обратном влиянии, когда социокультурные практики определяют, что будет интересно увидеть, что захочется узнать зрителю и в каком формате ему будет удобнее воспринимать эту информацию «здесь и сейчас».

2. Расширение технических возможностей и разножанровый синтез произведений как в рамках культуры, так и на телевидении, усложняют деление культуры: общепринятое условное деление произведений на элитарные и массовые сегодня приобретает промежуточные вариации. Появляется более широкий спектр «зрелищ» во всех сферах художественной культуры – в том числе экранной. Телевизионная культура утрачивает экранные границы.

3. Основные выразительные средства современного эфира можно представить в качестве схемы, компоненты которой находятся в теснейшем взаимодействии:



4. Современные телепрограммы культурно-просветительской направленности, рассчитанные на разные каналы трансляции, становятся сложнее по форме, но проще по содержанию. Визуальный компонент телепрограмм (кадр, план, ракурс, цвет, свет, перспектива) занимает главенствующее положение. Основная причина – техническое «усложнение» программы, воплощенное в возможностях нелинейного монтажа, которое обеспечивает развитие новых экспериментальных форм как в эфире, так и на сетевых ресурсах. Отмечается ярко выраженный процесс форматирования программ культурно-просветительского сектора ТВ.

5. Одна из наиболее ярких тенденций форматирования телевизионных проектов сегодня – игрореализация как основа формирования экранного языка. Игра предполагает приближение телепрограммы к публике, что в свою очередь рождает не пассивное созерцание, а вовлечение зрителя в процесс.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что его результаты могут быть использованы в научной и преподавательской деятельности в области культуры и медиа. Полученные выводы могут применяться для прогнозирования дальнейшего развития телевизионных программ культурно-просветительской направленности, а также для оценки участия СМИ в социокультурном процессе. Результаты исследования дают возможность использовать его выводы для анализа современного подхода к журналистской практике региональных и центральных телеканалов.

Практическая значимость работы заключается в том, что она дает возможность применить полученные результаты как в преподавательской деятельности в ходе проведения занятий по дисциплинам телевизионного цикла и шире – теории публицистики, – так и в практической деятельности журналиста, освещающего вопросы культуры и оценивающего свою работу с позиций значимого вклада в развитие общества. Предлагаемая в работе система выразительных средств современного экрана позволяет с учетом конкретных

условий производства формировать аудиовизуальный контент, наиболее приближенный к задачам культурно-просветительского сектора телевидения.

Реализация результатов работы. Результаты данной работы используются в научных трудах и учебном процессе Воронежского государственного университета. На факультете журналистики ВГУ разработаны учебные программы «Методика и технология телевидения», «Сценарий на телевидении и радио», «Основы телережиссуры» по профилю «Теледокументалистика» на факультете журналистики ВГУ; учебный курс «Техника и технология видеорекламы» для СПО «Реклама» при факультете журналистики Воронежского государственного университета. Результаты исследования нашли активное применение в учебном процессе на факультете журналистики ВГУ.

Апробация работы. Основные положения диссертации доказывались на следующих конференциях: Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы массовой коммуникации» (Воронеж, октябрь, 2009-2013 гг.); Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы массовой коммуникации: новые подходы» (Воронеж, май, 2009-2013 гг.); Международной научно-практической конференции «Журналистика в коммуникативной культуре современности: новые журналисты для новых медиа» (Новосибирск, 2012 г.); Международном молодежном научном форуме «Ломоносов-2011» (Москва, 2011 г.); Международной научно-практической конференции «Журналистика в 2010 г.: СМИ в публичной сфере» (Москва, 7-9 февр. 2011 г.); Международной научно-практической конференции «Журналистика в 2011 году. Ценности современного общества и средства массовой информации» (Москва, 6-8 февраля 2012 г.); Международной научно-практической конференции «Журналистика в 2012 году: социальная миссия и профессия» (Москва, 9-11 февраля 2013 г.); Традиционной научно-практической конференции «Средства массовой информации в современном мире» (Санкт-Петербург, 2010 г.); конференции «СМИ в современном мире. Молодые исследователи» (Санкт-Петербург, март 2013); Международной

конференции «Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения» (Санкт-Петербург, 2011-2013гг).

По теме диссертационного исследования опубликовано 30 работ, из них 4 статьи опубликованы в изданиях, рекомендованных перечнем ВАК для кандидатских диссертаций, тезисов докладов – 28, 2 – в соавторстве с долей автора 50%, научных статей в других российских сборниках – 3.

Многие положения исследования применялись в практической деятельности при создании телевизионного контента для телеканалов г. Воронежа и Воронежской области.

Необходимость достижения цели исследования и решения поставленных задач обусловила **структурное построение** работы. Она состоит из введения, двух основных разделов, включающих девять параграфов, заключения и списка использованной литературы.

Во **Введении** обоснованы актуальность, степень изученности темы, ее теоретическая и практическая значимость, новизна, изложены цели и задачи исследования, конкретизирован объект и предмет, эмпирическая и теоретико-методологическая база, изложены положения, выносимые на защиту, а также характер апробации результатов исследования.

Первая глава работы **«Особенности современного медийного поля в социокультурном аспекте»** посвящена теоретическим исследованиям в области современной культуры и влиянию телевидения на трансформацию и формирование культурных ценностей. В первом разделе **«Теоретико-философские аспекты социодинамики культуры»** отмечены характеристики нынешней эпохи, ключевые векторы ее развития, отразившиеся в содержании современных телепрограмм. Во втором разделе **«Аудиовизуальные СМИ в контексте массовой культуры»** отмечается возрастающее значение экранных искусств как трансляторов культурных смыслов. В третьем разделе **«Телевидение как феномен популяризации культурных ценностей»** анализируются особенности современного медиаконтента, место телевидения в общем культурном процессе, изучается трансформация, изменение социальных

стереотипов вследствие воздействия телекоммуникации, а также смещение аксиологических аспектов в программах культурно-просветительского характера.

Тема современного языка телевизионного повествования в программах культурно-просветительского направления нашла свое отражение во второй главе данной работы **«Вербальные и невербальные выразительные средства телевизионного повествования в программах культурно-просветительской направленности»**. В этой главе проанализированы средства художественной выразительности, являющиеся сегодня наиболее востребованными на экране. Особое внимание уделено их влиянию на культуруформирующие задачи телепрограммы. В первом разделе главы **«Проблема качества телевизионного контента в области культуры»** рассматривается вопрос востребованности программ культурно-просветительской тематики, изучаются аспекты зрительского интереса. Во втором разделе **«Жанровая палитра программ культурно-просветительской направленности»** мы отмечаем изменения в подходе к формированию авторского экранного произведения, связанные с общим вектором развития культуры. В третьей части второй главы **«Вербальные средства художественной выразительности»** исследован вопрос о том, какие вербальные средства применяют авторы в современном телеэфире программ культурно-просветительской направленности, каким образом с помощью этих средств авторы создают целостный документально-художественный образ. В четвертой части **«Технико-технологический прорыв в работе тележурналиста»** конкретизируется влияние современных тенденций производства аудиовизуальных СМИ на содержание и форму телеконтента.

В заключении подводятся итоги исследования.

Список использованной литературы содержит 268 монографий, статей, тезисов научных конференций и интернет источников.

ГЛАВА I

**ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО МЕДИЙНОГО ПОЛЯ В
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ**

Исследование современного состояния тележурналистики, ее особенностей и тенденций развития немислимо вне контекста медиаполя в частности и культурной ситуации в целом. Медийный пласт является элементом культурной среды, занимает ее значимую часть. Существование медийного пласта обособленно от общего культурного контента невозможно. Сошлемся на суждение Владимира Вернадского: «Исторический процесс на наших глазах коренным образом меняется. Впервые в истории человечества интересы народных масс – всех и каждого – и свободной мысли личности определяют жизнь человечества, являются мерилем его представлений о справедливости. Человечество, взятое в целом, становится мощной геологической силой. И перед ним, перед его мыслью и трудом, становится вопрос о перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого. Это новое состояние биосферы, к которому мы, не замечая этого, приближаемся, и есть «ноосфера». В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом по сравнению с тем, что было раньше. Перед ним открываются все более и более широкие творческие возможности»¹³. На фоне точного понимания характера участия медиа в формировании культурного слоя жизни общества в последнее время все чаще обсуждается вопрос о том, какую культуру рождает современный медиаконтент. В сфере взаимодействия медиасредств и культурной среды мы можем наблюдать множество противоречивых процессов, провоцирующих различного рода конфликты. Медиа в целом и аудиовизуальные СМИ в частности нередко выступают в роли катализатора процессов деградации культурных и эстетических норм жизни общества.

¹³ Вернадский В.И. Химическое строение биосферы Земли как планеты и ее окружения // Научная мысль как планетное явление / Отв. ред. А.Л. Яншин. М.: Наука, 1991. – С. 104.

Практика формирования повестки дня, сдвига фокуса зрения, акцентирования или замалчивания важнейших с точки зрения культуры феноменов становится все более агрессивной.

В тоже время медийный пласт является лишь составной частью культурного процесса, но не представляет его полностью. Современные медиа являются не только трансляторами культурных ценностей и тенденций, но и выполняют задачи иного, околокультурного характера (идеологическая, организаторская, утилитарная, коммуникативная, рекреативная и другие функции). Графически взаимодействие культурного и медийного пласта изображено на рис.1. Здесь отчетливо видно отсутствие соподчиненности, но имеется наличие широкого поля пересечения и взаимовлияния двух сфер.

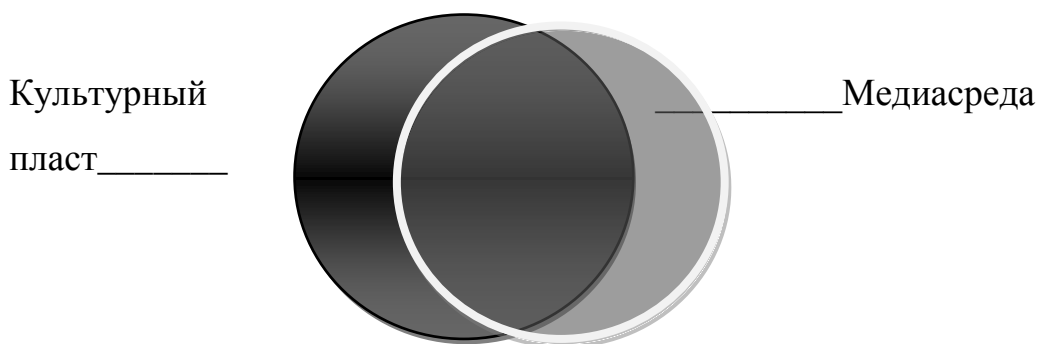


рис. 1. Взаимодействие культурного и медийного пласта.

СМИ сегодня, несомненно, оказывают существенное влияние на течение культурных процессов, но и последние формируют подходы медиа к информированию. Именно поэтому в данной работе рассматриваются тенденции современных медиа неотделимо от развития культуры, а преломление культурных тенденций в современной медиасреде – на уровне использования вербальных и невербальных выразительных средств экрана.

В этой части исследования мы определим границы широкого понятия культуры, рассмотрим разные точки зрения на понятие «культуры постмодернизма» и обозначим некоторые основные направления в области телепрограмм культурно-просветительской направленности. Подробно

проанализируем круг изучаемого спектра телеконтента и рассмотрим природу эволюции культуры конца XX – начала XXI века в контексте мирового опыта.

1.1. ТЕОРЕТИКО-ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ СОЦИОДИНАМИКИ КУЛЬТУРЫ

Эволюция культуры и творчества – процесс естественный и неизбежный. Иногда он протекает планомерно и спокойно, чаще – это мутация, скачок, революция. Конечно, эти изменения детерминированы условиями бытия людей, системой их взаимоотношений друг с другом и с природой. Схематично такие взаимоотношения можно представить в виде цепочки «человек – общество – бытовая культура – природа». На развитие культуры влияет огромное число факторов, связанных с социологической, идеологической, политической, экономической ситуациями, с историческими традициями, национальным менталитетом и т.д. В то же время, искусство, находясь в прямой зависимости от всех перечисленных факторов, развивается по своим, достаточно консервативным и строгим канонам: изменения в культуре не возникают вдруг, из ниоткуда, а планомерно «актуализируются и реализуются те возможности творчества, которые в нем уже были, хотя и в неразвитом, потенциальном, «свернутом» состоянии»¹⁴.

Немецкий философ-идеалист Освальд Шпенглер в работе «Закат Европы» сказал, что «культуры – суть организмов. История культуры – их биография»¹⁵. Взгляд на характер современной культуры до сих пор остается неоднозначным.

Культура и бытие в наше время относятся к числу близких, а порой и неразрывных понятий. Поэтому данные категории, с одной стороны, наиболее привычны, а с другой – все более субъективны в своем понимании. Стремительные изменения в развитии общества, приводят к переменам в

¹⁴ Вильчек В.М. Под знаком ТВ. – М.: Искусство, 1987. – С. 8.

¹⁵ Шпенглер О. Закат Европы // Соч. в 2 т. – Минск : Попурри, 1998. – С. 113.

характере творчества, изменениям в условиях контакта автора и аудитории, влияют на характер телевизионной культуры в целом.

Общепринято полагать, что термин «культура» происходит от латинского слова *cultura* – возделывание, воспитание, развитие¹⁶. Первоначально он был связан с процессом возделывания почвы, ее культивированием, т. е. изменением ее человеком с целью получения хорошего урожая. Сегодня термин «культура» определяет сферу, в которой протекает человеческая жизнь. О. Шпенглер понимание культуры аллегорически сблизил с ее первоначальным понятием: «Культура зарождается в тот момент, когда из первобытно-душевного состояния вечно-детского человечества пробуждается и выделяется великая душа... Она расцветает на почве строго ограниченной местности, к которой она и остается привязанной, наподобие растения. Культура умирает после того, как эта душа осуществит полную сумму своих возможностей в виде народов, языков, вероучений, искусств, государств и наук и таким образом вновь возвратится в первичную душевную стихию»¹⁷.

Российские исследователи В. С. Жидков и К. Б. Соколов в одном из своих трудов утверждали, что культура «состоит из нескольких подсистем, генерирующих собственную информацию: религии, науки и искусства, а также каналов их распространения, ставших сегодня вполне самостоятельными и даже наиболее влиятельными факторами культурного развития – образования и средств массовой информации»¹⁸. Эти сферы могут взаимно проникать друг в друга, но в то же время каждая из них имеет свою неповторимую сущностную основу. Все уровни существуют самостоятельно в равной степени в медиaprостранстве, представляя тем самым особую модель функционирования и взаимодействия с публикой. Здесь телевидение не только выступает как средство трансляции культурных традиций, но и становится в некоторой

¹⁶ Лавриненко В.Н. Философия: культура и цивилизация. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юристъ, 2004. – С. 23.

¹⁷ Шпенглер О. Закат Европы // Соч. в 2 т. – Минск: Попурри, 1998. – С. 113.

¹⁸ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. – СПб : Алетейя, 2003. – С. 44.

степени движущим фактором эволюции стиля художественных произведений, его языка и средств выразительности.

Для того чтобы проанализировать взаимодействие телевидения и современной культурной среды, а также проследить изменения в нынешней эпохе, ее характеры и нравы, нам необходимо обратиться к современному периоду, в котором, по мнению многих исследователей, отчетливо прослеживается доминанта концепций постмодернизма. В этой части исследования мы проследим состояние развития культуры конца XX – начала XXI века.

Современные ученые по-разному относятся к вопросу о периодизации развития культуры и общества в зависимости от предмета. Наиболее близкой нам стала точка зрения русско-американского социолога и культуролога Питирима Сорокина, который рассматривал историческую действительность как иерархию в разной мере интегрированных культурных и социальных систем. В своих работах он анализирует развитие культур народов и разрабатывает теорию ценностей. В труде «Социальная и культурная динамика»¹⁹ Питирим Сорокин анализирует изменения и флуктуацию идеациональной, идеалистической и чувственной культур. Автор подчеркивает, что в течение последних пяти веков западная культура и общество демонстрировали «все великолепие своих созидательных возможностей и вписали одну из самых ярких страниц в историю мировой культуры»²⁰. В то же время их созидательные силы не бесконечны. Сейчас же культура, связанная с материальными ценностями, находится в кризисе, где выходом может стать ориентация на религиозную, «идеалистическую» культуру. «...Кризис затрагивает одновременно почти всю западную культуру и общество, все их главные институты»²¹. Кризис искусства, религии, науки, нравственности,

¹⁹ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / пер. с англ. В.В. Сапова. – М.: Астрель, 2006.

²⁰ Грицанов А.А., Можейко М.А., Абушенко В.Л. Модернизм // Новейший философский словарь под ред. А.А. Грицанова. – 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – С. 433.

²¹ Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. – М.: Политиздат, 1992. – С. 429.

образа жизни затронул все сферы жизни общества. За кризисом переходного периода, по мнению автора, должно последовать новое возрождение культуры и социума в целом. «Замена одной фундаментальной формы культуры другой – идеациональной на чувственную и наоборот»²². Этот вывод подтверждает теорию исторического круговорота, которую развивал П. Сорокин. Правда, в отличие от Шпенглера и его сторонников, Сорокин говорил не о полном «закате Европы» как культурного очага, а о естественном продолжении – рождении «новой великой идеациональной культуры, приветствующей новое поколение – людей будущего»²³. В основе идеалистической концепции Сорокина – идея о приоритете сверхорганической системы ценностей, значений, «чистых культурных систем», носителями которых являются сами индивиды и институты. На основе общечеловеческих ценностей возможно, а порой и необходимо, международное сотрудничество. П. Сорокин выступил с идеей конвергенции, благодаря которой капиталистический и коммунистический типы общества сольются в некое третье интегральное общество. Оно «объединит большинство позитивных ценностей и освободится от серьезных дефектов каждого типа»²⁴. Такая тенденция уже проявила себя в контексте мирового медиапространства, где главный вектор развития направлен на объединение СМИ в холдинги, создание конвергентных редакций и транснациональных агентств (например, холдинг ВГТРК). Интеграция помогает не только расширить возможности контакта с аудиторией, но и добиться максимальной оперативности в передаче информации, что является первостепенной задачей журналистов и работников СМИ.

Современные СМИ в целом, а телевидение в особенности, впитали в себя многие традиции постмодернизма и отразили их как на уровне формы, так и на уровне содержания. Невозможно в достаточной степени глубоко понять феномены современного телеэкрана, если не рассмотреть их в контексте

²² Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. – М.: Политиздат, 1992. – С. 435.

²³ Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. – М.: Политиздат, 1992. – С. 23.

²⁴ Сорокин П. Человек, цивилизация, общество. – М.: Политиздат, 1992. – С. 16.

постмодернизма. Обратимся к основным концептам постмодернизма и проследим их отражение в тележурналистике.

В 1930-е годы возник термин «постмодернизм». Впервые этот термин употребил историк А. Тойнби²⁵ в 1947 году для обозначения нового периода в развитии западной цивилизации. Именно понятием постмодернизма можно обозначить «общий культурный знаменатель второй половины XX века».

Одним из первых философов постмодернизма является французский философ Жан Франсуа Лиотар. В работе «Постмодернистское состояние: доклад о знании» он объясняет феномен постмодерна не только с философской, но и с культурологической стороны. Лиотар рассматривает постмодернизм как своего рода реакцию на универалистское видение мира в модернистской философии, религиоведении, социологии, искусстве и др. Ж. Ф. Лиотар видит отличие постмодернистской философии от марксистской в том, что в постмодерне возможен выбор из нескольких альтернатив. В модернизме же происходил процесс легитимации, «посредством которого законодатель наделяется правом оглашать данный закон в качестве нормы». Человек в данной ситуации оказывается в полной зависимости от стереотипов, ценностей, провозглашенных приоритетными в данном обществе. Согласно данной трактовке, социальная реальность оказывается искусственно сконструированной в результате взаимодействия различных дискурсивных практик, где **метатексты служат средством легитимации знания**, социальных институтов эпохи в целом²⁶.

Сегодня средства массовой информации являются трансляторами актуальных практик и утверждают тем самым «социальные нормы» или отклонения от них. В телепрограммах герой выступает либо как образец общественных стандартов, либо как нарушитель таковых. Антагонистами и протагонистами выступали в разные времена разные люди, в зависимости от идеологического посыла программы и телеканала в целом. Так, во все времена

²⁵ Тойнби А. Постигание истории // Собр. соч. в 12 т. – М.: Рольф, 2001.

²⁶ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н.А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии. – СПб : Алетей, 1998. – С. 12.

на телеканале появлялись люди, воплощающие собой «эстетический идеал» или предоставляющие зрителю возможность ощутить себя на месте «успешной личности» и «пожить» другой, небудничной жизнью. Иллюстрацией этому тезису могут служить фильмы документалиста Леонида Гуревича «Тропа проселочная, отчая», «Спешите делать добро», «Линия судьбы». Автор, рассказывая о своем герое, на первый план ставит лучшие в нем качества – любовь, добро, труд. На телеканале «Культура» есть цикл передач «Гении и злодеи». Сам выбор героев – неслучаен. Альфред Нобель, Редьярд Киплинг, Имре Кальман, Адам Мицкевич, Матильда Кшесинская, Владимир Дуров, Владимир Обручев... Все они признаны выдающимися учеными и деятелями культуры. Эти герои показаны в ситуации конфликта гения и «антигероя», в роли которого могут выступать недоброжелатели, завистники, обстоятельства, время. Программа обладает постмодернистскими чертами: **интертекстуальностью, ретрансляционностью, разностилевым визуальным повествованием** (монтаж современного видеоряда, стилизация его «под старину», сочетание со старыми снимками).

«Другое искусство» стало ключевым направлением в развитии философской мысли XXI века. Западные философы обозначили путь различных моделей развития культуры. Но многие исследователи настаивают на самобытном культурном и духовном развитии России.

Русский философ Иван Ильин говорил о том, что менталитет русского народа зависит от климата, флоры и фауны: Россия одарила нас бескрайними просторами, ширью уходящих равнин, вольно пронизываемых взором да ветром, зовущих в легкий, далекий путь. И просторы эти раскрыли наши души и дали им ширину, вольность и легкость, каких нет у других народов. Русскому духу присуща духовная свобода, внутренняя ширь, осязание неизведанных, небывалых возможностей.»²⁷. Такая особенность нашла отражение в **выборе форматов повествования**. По-разному раскрываются черты героев программ в

²⁷ Ильин И.А. Сущность и своеобразие русской культуры // Собр. соч. в 10 т. – М., 1996. – Т. 6. – Кн. 2. – С. 54.

документальных телефильмах, чаще в «крупных» жанрах – портретном очерке, зарисовке, эссе. Попав в телевизионное пространство, эти жанры постоянно меняются под воздействием как технических, так и идеологических факторов. От малых жанровых форм современные авторы все чаще тянутся к эпическим, организуя временные периоды в циклы или серии программ. **Фрагментарность телеповествования и принцип клипового монтажа** при этом также можно охарактеризовать как приметы постмодернизма. Сегодня на экране появляются разные лица, но немногие из них могут стать подлинным эстетическим идеалом. **Демонстрация потребительской эстетики и деконструкция эстетического субъекта** – к сожалению, еще одно свойство нынешней эпохи.

Немало оригинальных произведений документального цикла посвящено героям современности на телеканале «Культура». В 2012 году на телеканале «Культура» вышел цикл документальных программ «Отражения Юрия Роста». Герой фильма – российский фотограф, журналист, писатель и актер Юрий Рост – рассказывает об «отражении» в своей судьбе историй людей, с которыми его сводила жизнь. Сериал состоит из четырех частей, каждая из них, дополняя предыдущую, становится самостоятельным законченным рассказом. Герой выступает носителем главных жизненных ценностей: семья, любовь, память, друзья, творчество и др. Все компоненты фильма построены в классическом драматургическом ключе: путешествия в места детства и юности, люди, встречи с которыми повлияли на его судьбу, страны, куда хочется возвращаться снова и снова, и взгляд в будущее. Герои снимков Юрия Роста по-новому раскрывались в фильме. Великую балерину Майю Плисецкую Юрий Рост увидел по-своему: он сделал нетипичную фотографию балерины, где не было видно ее ног. Пытаясь уловить след от движения, он стремился крупнее показать колоссальный труд, благодаря которому Майя Плисецкая стала примой русского балета. Духовное наполнение героев фильма здесь представлено в разных аспектах: моральном, ментальном и трансцендентном. Высокий нравственно-духовный уровень героя повествования основан на

конкретных фактах, в которых проявляются лучшие качества героя. В фильме звучит рассказ Юрия Роста о том, как он на лошади по кличке Синтаксис ездил в гости к Белле Ахмадулиной – женщине, с которой они были дружны долгие годы, вместе ценили «изящество в сюрпризах» и «наивность душевной чистоты». Помимо знаменитых людей, которые «отразились» и в наших сердцах, Рост знакомит зрителей с удивительными людьми, ставшими его друзьями. Необычайно трогательно в фильме показана встреча с Чабуа Амирэджиби – патриархом грузинской литературы, философом; священником Давидом – человеком, который, по словам Роста, всегда был в поисках собственного пути, простой и достойной жизни.

Ментальный уровень духовности представлен мыслями и действиями героев. Менталитет и характер современного героя телевидения транслируется через конкретные жизненные факты его общественный и бытовой уклад. В передаче, о которой мы вели речь, все эти качества в той или иной мере проявляются в характерах «отражений» Юрия Роста. В эпизоде, повествующем о встрече с «питерским интеллигентом», писателем-фронтовиком Даниилом Граниным, Ю. Рост долго и много фотографировал. Но лишь одна работа удовлетворила мастера – снимок, на котором он передал настроение Гранина, человека, давно понявшего, что «спасется тот, кто спасает других».

Трансцендентальный уровень духовности в документальном фильме проявляется в категориях «пространства», «времени», «памяти», «дружбы», «добра», «искренности» и др. Первая и третья серии фильма посвящены возвращению Юрия Роста в дорогие ему места: в Киев, где он провел свое детство (категория времени – возвращение), в Грузию – страну, которая особенно дорога герою (категория пространства), поэтому его рассказы – это своего рода исповедь и признание в любви. Юрий Рост рассказывает историю о том, как однажды в «Литературной газете» вместо слова «воспоминание» написал «вспоминание», имея в виду яркие мгновения, которые перевернули обыденность и стали незабываемыми. Рост говорил о том, что особенно ему дороги именно «вспоминания». В этом цикле категория «Память» является

ключевой на протяжении всего цикла. В данном документальном фильме автор создает единый конкретно-чувственный образ главного героя и дополняет наши представления о великих людях, которые стали предметом восхищения Роста. Постмодернистские веяния отразились в данном материале, но целиком не преобладают. Автор использует цитатность как метод художественного повествования, фрагментарность, интертекстуальность. Стиль телеповествования, применяемые эстетические принципы, стройную, структурированную концепцию данного фильма можно отнести к классической модернистской форме.

Другой исследователь постмодернизма, французский философ Ж. Деррида, ярчайший представитель современного постструктурализма, ставит вопрос об исчерпанности ресурсов разума в тех формах, в которых они использовались ведущими направлениями философской мысли. Это связано со специфическим взглядом на время и его периодичность. Ж. Деррида выступает с критикой понимания бытия как присутствия, заявляя, что «живого настоящего» как такового не существует: оно распадается на прошлое и будущее. Настоящее не равно самому себе: оно связано с «различием» и «движением ситуаций». В связи с этой точкой зрения встает диалектическая проблема «присутствия» и «отсутствия», проблема понимания «настоящего» сквозь категории «прошлого» и возможных прогнозов. Важно использовать границы «наличия присутствия» и здесь может помочь герменевтика. Ж. Деррида ввел понятие **деконструкции**, которой должна быть подвергнута рациональная западная культурно-философская традиция для лучшего ее осмысления. Принцип деконструкции активно работает и в произведениях культуры, где поиски новых смыслов, независимо от их привычных представлений, открывают новые возможности как автору, так и зрителю и дарят произведениям иное прочтение и новую жизнь. Феномен деконструкции, основанный на провокации и игре с публикой, сегодня стал одним из главных в технологии построения отдельных программ и медиаконтента ряда каналов в целом. Программы, обращающиеся к современному переосмыслению

произведений культуры, предметов быта, историй и характеров прошлого, создаются посредством работы со стереотипами или включением в новый контекст. «Личное время», «Культурная революция» (телеканал «Культура»); «Кто такой этот Кустурица?» (Первый канал); «Байки страны советов» (РенТВ) и др. Грамотное использование приемов деконструкции на телевидении позволяет «адаптировать» произведение под современную аудиторию, а невнимательное отношение к фактам влечет к дезинформации и обману зрителей. Элементы деконструкции помогают привлечь дополнительный сегмент аудитории к темам, которые сложно освещать в телеформате (например, вопросы развития искусства, языка, истории). В программе «Важные вещи» (телеканал «Культура») из рассказа журналиста мы узнаем об исторических событиях и мифах, связанных с этими событиями. В данном проекте продемонстрированы именно «вещи», которые сыграли «важную» роль в жизни героя. Это треуголка Петра, пробитая шведской пулей – вещественное свидетельство личного мужества Петра Великого в Полтавской битве. Это духовный регламент 1720 года – документ, связанный с церковной реформой Петра и другие факты. Документальный фильм «Все, что вы хотели узнать о классической музыке, но боялись спросить» посвящен музыкантам-виртуозам Ричарду Джу (фортепиано) и Алексею Игудесману (скрипка). Артисты знамениты своими комичными номерами и нестандартным подходом к исполнению классических произведений. Сам фильм выполнен в подобном, юмористическом настроении, с использованием концертных архивных записей дуэта и интервью с не менее знаменитыми коллегами. Авторам полностью удалось сохранить атмосферу, которая окружает артистов как на публике, так и в закулисной жизни. Здесь через пародию, юмор и иронию режиссеры фильма Даниэль Финкернагель и Александр Люк обращаются к стереотипу «о классической музыке можно говорить только с серьезным лицом».

Приемы деконструкции в ее неагрессивной форме проявляются также и на уровне авторского стиля, где с помощью погружения произведения в новый контекст, оно приобретает новые смыслы и «дополнительное звучание».

Примером удачного использования подобных элементов можно считать программу «Сати. Нескучная классика...» (Телеканал «Культура»), в которой истории всемирно известных деятелей культуры рассматриваются по-новому, ярко и интересно.

Но в связи с этим возникает проблема современной трактовки произведений культуры на телевидении. Незрелый и поверхностный анализ лишает объект необходимой сакральности, образности и многомерности, присущим произведениям искусства. В конце 1980-х годов, во время идеологического переосмысления и «творческого освобождения», в программе Владимира Молчанова «До и после полуночи» (1988 г.) было включено интервью с Игорем Дедковым, литературным критиком. Поднимались вопросы о современном состоянии культуры и неоднозначной позиции критика на появившуюся возможность творить в условиях «свободы». Уже здесь намечаются тенденции к трансформации самовыражения в культуре и искусстве и уход от привычных форм трансляции произведений культуры. В структуре самой передачи появляются зарубежные исполнители и разнообразные «ремейки» на классические произведения, например, музыкальная композиция венгерской группы «Эдда», которая исполняла произведения Ференца Листа в рок-обработке. Здесь приемы деконструкции радикально меняют отношение зрителей к привычным формам в области художественного языка и восприятия произведений культуры. В проекте Л. Парфенова «Птица-Гоголь» автор рассказывает о фактах биографии писателя так, что на современном языке жизненные истории звучат по-новому и дают неожиданную оценку как самому автору, так и его произведениям. Например, не достаточно ясна уместность акцента на сумасшествии писателя, выраженная визуально в «путешествии» автора по местам лечения писателя и графическое изображение силуэта Гоголя, якобы следующего вслед за повествованием автора.

Американский философ Ричард Рорти, профессор университета штата Вирджиния, при анализе современной философии применил понятие

«деструкции». По его мнению, существовавшая философия искажала личностное бытие человека, так как лишала его творчества. Рорти в своем учении соединяет прагматизм с аналитической философией, утверждая, что предметом философского анализа должны быть социум и формы человеческого опыта, толкуя философию как «голос в разговоре человечества», картину всеобщей связи, посредника во взаимопонимании людей. Социум для него – это, прежде всего, коммуникация. Образование любого общества, по Рорти, обусловлено случайным стечением обстоятельств и индивидов. В работе «Случайность, ирония и солидарность» Рорти показывает свой идеал социума, где главным становятся интересы отдельной личности, «справедливое и честное общество, которое позволит своим гражданам быть частными, иррациональными и эстетичными, насколько это им нравится»²⁸. На медийном уровне такой принцип проявляется в разных аспектах, в том числе и в вопросе отношения автора и аудитории. Следуя правилам, в соответствии с которыми публика и ее интересы ставятся выше принципов элитарной журналистики, появляется обширный сегмент массовой культуры. В медиасреде, согласно принципу «деструкции», рейтинговая система может выступать универсальной моделью программирования канала, где наиболее популярные передачи «заслуживают» прайм-тайма, независимо от качества продукта. Следуя классической традиции прагматизма, Рорти заявляет, что правда может существовать только в рамках конкретного словаря, принятого в определенных обстоятельствах определенными людьми. Создать метасловарь, который вобрал бы в себя все другие словари, невозможно, то есть правда создается, а не находится, она – обстоятельство языка. Оправданием того или иного института может служить практичность, работоспособность, благополучность, успешность и полезность, – без учета средств, исторических и социальных последствий. Рорти в прагматических традициях формулирует функции и задачи этой системы и ее индивидов, к которым жестко привязана либерально-

²⁸ Рорти, Р. Случайность, ирония и солидарность / Пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – С. 36.

рыночная идеология. В условиях постмодернистской дифференциации решающую роль продолжает играть интенциональная гомогенизация общественных структур, в том числе – средств массовой коммуникации.

Прагматическое направление в постмодернистских исследованиях встречается и в работах французского социолога и публициста Жана Бодрийера. В своих трудах он отмечает, что «правда» современного объекта предназначена не для использования, но для означивания, для манипуляции не в качестве инструмента, а в качестве знака»²⁹. Бодрийер поддерживает неомарксистов в том, что капитализм, находясь на грани краха, выработал концепцию индивида как потребителя и создал общество, где потребление стало механизмом власти. В отличие от большинства постмодернистов, положительно оценивших разнообразие новых средств массовой коммуникации, Бодрийер в работе «В тени молчаливого большинства»³⁰ высказывается пессимистически по поводу коммуникационного прогресса. В вопросе о роли телевидения Бодрийер развивает идеи Маклюэна и утверждает, что **игра имиджей и спектаклей** на телеэкране имеет, по крайней мере, не меньшее значение, чем реальность. Телевидение как средство реструктуризирует человеческие отношения. Погружаясь в пространство телепроизведения, зритель проигрывает разные модели коммуникации, которые впоследствии закрепляются в его поведении. Ярким примером этого процесса является воздействие телевизионной рекламы на общество и активное распространение словесных конструкций из рекламных слоганов в разговорной речи. В 2012 году в сети появилась телевизионная предвыборная реклама Ивана Охлобыстина, где по похожей концепции Вадима Демчова были применены основные законы «Игры»: посредством шоу противопоставления разных цельностей, через освобождение фантазии аудитории приходят к построению новой театрареальности, в которой

²⁹ Бодрийер Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция, Республика, 2006.

³⁰ Бодрийер Ж. В Тени молчаливого большинства, или конец социального / Пер. с фр. Н.В. Сулова. – Екатеринбург, Изд.-во уральского университета, 2000.

комфортно находиться зрителю. Эта «жизнь» создана на его глазах и не ограничена объективной реальностью³¹. На вербальном уровне иногда телевизионные единицы, в том числе рекламные слоганы, становятся устойчивыми оборотами разговорной речи. Кроме того, на телевидении нередко появляются неологизмы и окказионализмы, которые активно включаются в процесс распространения словесных конструкций: «Гаджеотаж» – программа телеканала «Дождь» о современной технике, посредством слияния двух понятий: «гаджет» и «ажитотаж»; «Партитуры не горят» (телеканал «Культура») – от устойчивого словосочетания «рукописи не горят»; «Искусственный отбор» (телеканал «Дождь») – от словосочетания «естественный отбор». Производство значений, по мнению Бодрийяра, уступило место спросу на значение. Поэтому политики больше не спорят о значимых вещах, они говорят людям то, что последние хотят услышать. Состояние масс Бодрийяр оценивает как «гиперконформизм»³², однако возлагает ответственность за это состояние не на манипуляторов, а на саму публику. Таким образом, с каждым годом у самих зрителей уменьшается потребность в качественном телепродукте.

Многие постмодернисты выдвигают новый тип философствования – **философствование без субъекта**. На примере телевидения мы можем обратиться к явлению объективации информации на экране, где в центре повествования не конкретный герой, а ситуация или явление. Кроме того, происходит некое «обезличивание» автора – размывание его позиции и неяркое представление собственного стиля, калькированное повествование и шаблонный подход к подготовке материала. Такой тип подачи информации часто используют в провокационных программах криминального и скандального содержания. К объективации информации стремятся и многие документальные проекты. Документальный жанр предполагает высокую

³¹ Демчог В. Самоосвобождающаяся игра, или Алхимия Артистического Мастерства. – М.: АСТ, 2004.

³² Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. – Екатеринбург, 2000.

степень объективности, поэтому авторам иногда вовсе приходится отказаться от субъекта: «Perfetto! Секреты итальянского кофе с Леонидом Парфеновым» (телеканал «Дождь»), где автор выступает в роли «гида» в сложном искусстве приготовления итальянского напитка, а в центре повествования – различные сорта, история приготовления и необычные рецепты варки кофе; «Глаз Божий» (Первый телеканал), «Исторические хроники с Николаем Сванидзе» (Россия 1) и др.

Можно сказать, что постмодернизм представляет собой реакцию на изменение места культуры в обществе: на сдвиги, происходящие в искусстве, религии, морали в связи с новейшей техникой постиндустриального общества. Постмодернизм настаивает на антропологизации знания. Новый тип философии помогает понять и оценить современные творческие процессы, происходящие в медиасреде. Они ориентированы на материалистическое понимание истории, обращенное к личности, на решение проблем материального и духовного, природного и общественного, индивидуального и социального, объективного и субъективного, личностного и коллективного. Информация, ориентированная на распространение знаний о произведениях культуры и искусства, не может существовать в телеэфире вне программы и вне ее материальных носителей, хотя имеет в содержательном ключе все возможности автономного существования, в том числе вне эфирного контекста. Когда-то именно об этом свойстве материи говорил Джозеф Марголис, американский философ. Он утверждал, что «культурные атрибуты (сущности) не сводимы к их материальным носителям, хотя и не существуют вне их носителей»³³. Отдельные телепроекты находят свое отражение в повседневной жизни, как бы продолжаясь вне телевизионного пространства. Носителями идей становятся либо зрители, либо сами авторы, подобрав новую форму их существования (фестивали, конкурсы, флеш-мобы и др.). В области телеакций на Первом канале – программа «Жди меня», помогающая найти нужных и дорогих людей,

³³ Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С.281.

«Под знаменем Победы» (военно-патриотическая акция накануне праздничного Парада войск), «Призвание» (ежегодная премия лучшим врачам России) и другие. Тем самым, телевидение выходит за пределы эфирного пространства, где телепрограммы и телефильмы приобретают новые коммуникативные формы.

Еще один исследователь, немецко-американский философ и социолог Герберт Маркузе, развивает идеи о виновности культуры за страдания людей, подавление их стремлений к счастью как к наслаждению жизнью. Он истолковывает исторический процесс как «постоянно возобновляющуюся борьбу между репрессивной цивилизацией и стремлением человека к наслаждению»³⁴. Г. Маркузе выдвинул идею «третьего пути» развития общества (некапиталистического и несоциалистического), призванного привести к созданию «нерепрессивной цивилизации», при которой деятельность и поведение людей будут управляться «жизненной энергией любви». Сами потребности и влечения людей как глубинные истоки их социальной активности со временем претерпят существенные изменения, станут более благородными. В этом плане Маркузе говорит о революции потребностей и влечений, в результате которой появится новая культура, основанная полностью на принципах гуманизма, служащая благу и наслаждениям человека. Ее он называет контркультурой, т. е. открыто противостоящей современной, по его мнению, антигуманной культуре и исключаяющей какое-либо приспособление к последней. Эти явления мы можем наблюдать и в медиаэфире, где все чаще зрители обращаются к программам культурного и просветительского направления. Ощущается резкое недовольство со стороны аудитории качеством современного медиаконтента и высокая потребность в серьезной качественной журналистике и публицистике.

Вместе с тем имеет место достаточно критическое отношение россиян к телевидению. Признавая его аттрактивные качества, респонденты отмечали также и негативные моменты, связанные с присутствием телевидения в их

³⁴ Кельнер М. С., Тарасов К. Е. Фрейд-марксизм о человеке. М., 1989. – С. 78.

жизни. В частности, говорили о том, что телевидение затягивает, порождает зависимость от него и желание смотреть телевизор неограниченное количество времени. Но главным объектом критики является содержание современного телеэфира. В общественном мнении представлен широкий спектр негативных оценок современного телеэфира — от возмущения и раздражения до пренебрежения и иронии, а одно из самых распространенных «обвинений» — «нечего смотреть»³⁵.

В связи с этим сектор гедонистического телевидения сегодня развивается очень активно. На разных телеканалах программная сетка строится по собственным критериям. Так, на Первом телеканале и на канале «Россия-1» серьезной телепублицистике и документальному кино, в основном, выделяют вечернее и ночное время эфира. В прайм-тайм (с 19.00 до 23.00) обычно размещают сериалы, ток-шоу и другие развлекательные программы. Документальные передачи часто делают по заказу телеканала – как единичные целостные фильмы, так и разбитые на несколько серий, взаимосвязанных между собой стилем, тематикой и жанром (передачи рубрики «Мой серебряный шар» на телеканале «Культура», «Исторические хроники с Николаем Сванидзе» на телеканале «Россия»). Многие документальные фильмы составляют циклы передач: «Код жизни» Льва Николаева (Первый канал), «Одноэтажная Америка» с Владимиром Познером и Иваном Ургантом (Первый канал), «Письма из провинции» («Культура») и др.

Т.В. Лебедева, профессор Воронежского государственного университета, исследователь электронных СМИ, в статье «Тележурналистика: темы, жанры, персоны»³⁶ выделяет восемь основных направлений документальных телепередач в эфире 2008 года. Доля эфирного времени распределилась следующим образом:

1. Передачи, посвященные культурной тематике, – 17,6%;

³⁵ Полуэхтова И.А. Телевидение в общественном мнении и повседневной жизни россиян // Социология и жизнь. – 2012. – №2. – С. 169.

³⁶ Лебедева Т.В. Тележурналистика: темы, жанры, персоны // Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. – Воронеж, 2008. – С. 71-72.

2. Политика –14,4%;
3. Морально-этические проблемы –12,4%;
4. История XX века – 10,8%;
5. Законность в борьбе с «социальными болезнями» – 10%;
6. Наука и техника – 8%;
7. Социальная проблематика (адаптация простых людей к новым жизненным реалиям) – 8%;
8. Экономика страны – 6.8%;
9. Разное (экология, мода, спорт) – 4.7%.

Таким образом, по результатам исследования Т. Лебедевой, в 2008 году проблемы культуры становятся наиболее освещаемыми в телеэфире. По данным TNS³⁷, на телеканале «Культура» в 2013 году наиболее востребованные программы: «Романтика романа» – 4,4%, «Большая опера» – 2,2%, «Искатели» – 2,1%, «Гении и злодеи» – 2%. Конечно, документальный жанр позволяет наиболее объемно показать феномены культуры или искусства. Кроме того, документальная журналистика, находясь на стыке искусства и публицистики, пребывает в постоянном поиске творческого воплощения телепрограмм.

Традиционно по отношению к медиа используется подход, разделяющий СМИ на **массовые и элитарные**. Группу массовых аудиовизуальных работ представляют телепрограммы, ориентированные на широкий круг аудитории, и соответственно, яркие по стилю, иногда эпатажные и провоцирующие по характеру и более легкие по восприятию. Элитарные издания призывали к диалогу более «подготовленную» публику в тематическом, жанровом и стилевом плане. Это так называемые СМИ, ориентированные на «культурные» слои населения. Но телевидение – такое средство информации, которое способно объединить совершенно разнородную публику. Сегодня во многом именно благодаря СМИ производство культуры становится влиятельным фактором общественной жизни. Универсальность телевизионного языка

³⁷Tns-global.ru: Мировой лидер в предоставлении комплексной медиа- и маркетинговой информации. URL : <http://www.tns-global.ru> (26.02.09).

позволяет объединить перед экраном самого разного зрителя и по социальному статусу, и по роду его занятий и духовных предпочтений. С момента образования понятий стиля и моды в социальной жизни грань между культурами массовой и элитарной становится все менее заметной. Многие исследователи говорят не только о жанровой размытости журналистских произведений, но и о слиянии форм подачи «массовой» и «элитарной» информации. Здесь перед исследователями встают несколько важных концептуальных вопросов. Можно ли массовую культуру назвать искусством? Как сегодня относиться к массовой культуре – бороться или принять? Каков характер массовой культуры: постоянный набор свойств (сниженный стиль, упрощенная подача, яркость и броскость и т.д.) или изменчивость в соответствии с потребностями аудитории? Сегодня на эти вопросы разные исследователи отвечают по-разному. Не будем забывать и об «экономическом» факторе, который вносит свои коррективы в работу СМИ. Производство культуры, в том числе и журналистский текст, становясь товаром, приобретает особые, не свойственные искусству черты: из системы «человек – объект культуры – человек», оно (произведение) попадает в систему, где действуют исключительно экономические законы спроса и предложения, а соответственно это меняет и характер творчества современных авторов. Произведения «на потребу» испокон веков причислялись к «массовым», «сниженным» жанрам. Политика некоторых современных медиаканалов такова, что, говоря о главном, журналисты должны делать это просто и интересно, как бы «играючи» с аудиторией. Переход к рыночной экономике и коммерческой системе взаимоотношений подразумевают и особую культуру коммуникации. Продукты культуры, даже будучи бизнес-продуктами, признанными удовлетворять конкретные потребности конкретных людей, должны по-прежнему быть глубокими и многомерными, а значит, не снижать планку в качестве подачи.

С изменением культуры меняются средства и методы формирования и акцентирования внимания на подлинных жизненных ценностях. Оттого в медиаконтенте появляются новые формы и форматы, которые порой сложно

справляются с задачей внутреннего развития и обогащения духовного мира зрителя, а также с гносеологической и дидактической функцией. Акцент в подаче информации переносится на рекреативность и яркость. Но от «избыточной зрелищности» может пострадать содержательный компонент журналистских произведений. В связи с этим появляется более сложная система градаций журналистских произведений. Некоторые формы и технологии таковых выходят из общих тенденций постмодернизма.

Понятие культуры настолько широко, а постмодернизм проявлялся так многогранно, что за пределами «культурного» сегмента остался целый пласт неохваченных вниманием явлений и событий, не заметить которые было невозможно, так как они очень плотно вошли в повседневную жизнь. Поэтому на уровне философских и культурологических представлений относительно недавно началось теоретическое осмысление так называемой «культуры повседневности», хотя, конечно, эмпирическое представление об этом феномене сложилось намного раньше. Кроме того, значимые элементы материального и социального «тела» общества, обычно относимые к «цивилизации», заняли видное место в структуре «художественной культуры», не вступая при этом в противоречие с утвердившимся в отечественной науке представлением о саморазвитии и самосовершенствовании человека как функции культуры. Это открыло путь к новому этапу изучения обыденной культуры, культуры повседневности.

В гуманитарном знании утвердился новый тезаурусный подход, которым занимались и культурологи, и социологи (Т. Ф. Кузнецова, А. И. Ковалева³⁸), и литературоведы (В. А. Луков, Н. В. Соломатина³⁹, С. Н. Есин, Н. В. Захаров⁴⁰),

³⁸ Культурология: История мировой культуры // Учеб. пособие / под ред. Т.Ф. Кузнецовой. – 3-е изд. – М., 2007.

Ковалева А.И. Личность и общество. – М.: Социум, 2001.

³⁹ Луков В.А., Соломатина Н.В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: Научн. монография. – М.: МГУ, 2007.

⁴⁰ Казак В. Лексикон русской литературы XX века / пер. с нем. – М.: РИК «Культура», 1996. — XVIII.

и специалисты в области экранных искусств и дизайна (Богданов М. А.⁴¹). При изучении новейшей культуры более точным представляется дифференциация понятий «обыденная культура» и «культура повседневности».

В понятие «обыденной культуры» вкладывали представление о той сфере культурной жизни, которая связана с бытом и обыденным сознанием, а под «культурой повседневности» имели ввиду весь объем культуры, актуализированной в человеческой жизнедеятельности сегодняшнего дня, здесь и сейчас⁴².

Элементы жизнедеятельности, связанные с «обыденной культурой», потребовали от человека многочисленных специальных действий, слов, жестов, освоенных нередко до автоматизма и поэтому не замечаемых, но не перестающих от этого быть частью «культурного капитала» (пользуясь термином Пьера Бурдьё). Элементы не обыденной, а другой (научной, художественной) культуры обычно требуют определенной предварительной подготовки. Но и то и другое может сосуществовать в рамках одного дня, быть актуализировано, причем не в полном объеме, а только в актуальных аспектах.

Разграничение понятий «обыденной культуры» и «культуры повседневности» обусловлено разнородным телевизионным контентом. Эфирное телепространство занимают не только программы, решающие конкретные прагматические задачи («Среда обитания», «Контрольная закупка» – Первый канал) и реклама («обыденная культура»), но и кинофильмы, театральные спектакли («художественная культура»), документальные фильмы («национальная культура»). Заметим, попадая в пространство телеэфира, произведения культуры (театральные постановки, экранизация литературного произведения) приобретают особую форму, учитывающую процесс восприятия обыденного сознания. Слушать и смотреть доклады ученых об их исследованиях или политические доклады «в чистом виде» по телевидению

⁴¹ Богданов М.А. Воплощение замысла изобразительно-декорационного решения фильма. – М.: ВГИК, 1979.

⁴² Луков М.В. Обыденная культура и культура повседневности // Знание. Понимание. Умение. – М.: Институт фундаментальных и прикладных исследований. – 2005. – №3. – С. 199.

сегодня трудно, но если сделать передачу с элементами «обыденной культуры», то она вызовет большой интерес у публики. («Конституция» на телеканале «Дождь»).

«Обыденная культура» проявляется и на уровне формообразования программы и на ее содержательном компоненте. Это явление порой мешает теоретикам причислить некоторые телевизионные программы к самостоятельным культурным произведениям за счет «упрощенности». Даже на уровне понятий сама форма существования продукта культуры – всегда произведение, где главным остается созидательное авторское начало. Продукт на телевидении и сейчас называют отглагольным существительным «передача». Он рассматривается как средство донесения сообщения или мыслей автора-журналиста, а не как артефакт искусства.

Постепенно в мире намечается масштабный переход от господства «обыденной культуры» к господству культуры, включающей «культуры повседневности», и телевидение играет в этом процессе определяющую роль. Это хорошо заметно на «гибких» документально-художественных жанрах. В сфере документального телевидения мы можем отметить прямую апелляцию к зрителю как важную особенность, подчеркивающую диалогическую природу теледокументалистики, в которой предусмотрен коммуникативный эффект включенности в телепрограмму. Драматургия и поэтика конкретного документального фильма обусловлены его существованием в рамках программы, в потоке передач. «Документальный фильм – открытая система, куда включен и зритель – на правах одного из авторов. Он-то, зритель, в конце концов додумает, домонтирует фильм».⁴³

Конечно, процессы культуры протекают в неразрывной связи со всеми общественными явлениями, однако они имеют и свою специфику: вбирают в себя общечеловеческие ценности.

⁴³ Джулай Л. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия // Искусство Кино – М., 1998. – №5.

Творчество культуры не совпадает с творчеством истории. Для того чтобы эти процессы понять, необходимо разграничить, например, материальное производство от материальной культуры. Первое представляет сам процесс производства материальных благ и воспроизводства общественных отношений, а вторая представляет собой систему материальных ценностей, в том числе – включенных в производство. Конечно, культура и производство связаны друг с другом: в области производства культура характеризует достигнутый человеком технический и технологический уровень, степень внедрения достижений техники и науки в производство. В то время как собственно производство материальных благ – это процесс создания новых потребительских стоимостей.

Точно также неправомерно отождествлять духовное производство с духовной культурой. Духовное производство – это производство всевозможных идей, норм, духовных ценностей, а духовная культура – это и производство самих духовных ценностей, и их функционирование, и потребление, в том числе – в образовании, воспитании, различных формах человеческой жизнедеятельности и общения. И здесь между духовным производством и духовной культурой существует теснейшая связь и взаимодействие, но одно к другому при этом не сводится. Духовная культура включает в себя духовное производство и детерминирует его, а духовное производство содействует развитию духовной культуры.

Как видим, стремление выяснить проблему соотношения культуры и общества с необходимостью ведет к пониманию культуры как системы материальных и духовных ценностей, вовлеченных в социально-прогрессивную творческую деятельность человечества во всех сферах бытия и познания, его общественные отношения, общественное сознание, социальные институты и т. д. Система духовных ценностей – это система нравственных и других социальных норм, принципов, идеалов, установок, их функционирование в конкретно-исторических условиях. Необходимо отметить, что культура не сводится к ценностям как готовым результатам. Она вбирает в себя и степень

развития самого человека. Без человека нет культуры, как нет культуры в статичном состоянии. Культура неотделима от всей жизнедеятельности человека, который является ее носителем и творцом. Человеческие качества – результат усвоения им языка, ценностных ориентаций общества и той социальной или национальной общности, к которой он относится, а также опыта и навыков к труду, традиций, обычаев, духовных и материальных ценностей, доставшихся от предшествующих поколений и создаваемых им самим.

По мнению немецких философов Вильгельма Виндельбанда и Генрих Риккерта, ценности носят надисторический характер и образуют в своей совокупности идеальный, независимый от людей, вечный трансцендентный (потусторонний) мир⁴⁴. Из этого мира исходят соответствующие идеи и прежде всего – идея трансцендентного долженствования. Она указывает на безусловное, неограниченное время, абсолютное значение вышеназванных ценностей. По мере их осознания люди вырабатывают соответствующие ценностные установки и требования, которыми они руководствуются в жизни, поведении, повседневной и исторической деятельности⁴⁵. Как подчеркивал Риккерт, люди верят в объективный смысл указанных ценностей, ибо, по его словам, «без идеала над собой человек в духовном смысле слова не может правильно жить». Ценности же, составляющие этот идеал, все больше открываются человеку по мере прогресса культуры⁴⁶.

Как концепт постмодернизма телевидение выступает неоднозначно: оно может быть парадигмой, отражающей постмодернистские реалии, но также телевидение может выступать средством постмодерна. Телевидение является синтезирующим средством массовой коммуникации, сохраняющим единое информационное поле. Синтез, мозаичность, интертекстуальность – это черты идеологии постмодерна. Основные тенденции постмодернизма по-разному

⁴⁴ Лавриненко В.Н.. Философия: культура и цивилизация. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юристъ, 2004.

⁴⁵ Риккерт Г. Философия истории / Пер. с нем. – СПб., 1908. – С. 140–142.

⁴⁶ Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. – М., 1998. – С. 195.

находят свое преломление на телевизионном экране. Некоторые из них стали определяющими в формировании социально-культурного сегмента, иные повлияли на само развитие искусства в целом. Феномен массовой культуры, распространившийся так масштабно благодаря средствам массовой информации, распался на более узкие понятия – культуры «повседневной» и «обыденной» культуры. Культурная палитра стала богаче, порождая новую дифференциацию тележанров и стилистику художественных произведений.

Таким образом, **основные принципы постмодернизма нашли свое отражение на современном экране.** К их числу Л. Н. Горбунова относит следующие:

1. Плюралистическая эстетическая парадигма;
2. Антиформа, игра, случайность, анархия;
3. Доминирующий художественный стиль– гиперреализм;
4. Интертекстуальность;
5. Языковая игра, цитатность как метод художественного творчества;
6. Неопределенность, культ неясностей;
7. Фрагментарность, принцип монтажа;
8. Ирония, пародийность;
9. Деканонизация традиционных эстетических ценностей, аксиологический плюрализм;
10. Телесность, поверхностно-чувственное отношение к миру;
11. Гедонизм, вытесняющий категорию трагического из эстетической сферы;
12. Смещение жанров, высокого и низкого, высокой и массовой культуры, театрализация современной культуры;
13. Серийность и ретрансляционность, ориентированные на массовую культуру, потребительскую эстетику, новейшие технологические средства массовых коммуникаций⁴⁷.

⁴⁷ Горбунова Л.И. Постмодерн как тенденция развития культуры XX века // Вестник МГТУ. – М., 2011. – Т. 14. – №2. – С. 265-271.

Некоторые исследователи считают, что нынешнюю эпоху характеризуют не только свойства постмодернизма, но и более новые принципы: закономерным продолжением эпохи постмодерна стал результат деятельности представителей культуры – переход к веку информационному, где главной ценностью становятся знания. Современные средства массовой информации по-иному применяют новые технические возможности для просвещения публики. Сокращение дистанции между современным автором и его зрителем делает телевизионное повествование более диалогичным, позволяет журналисту акцентировать прямое высказывание от первого лица. Таким образом у зрителя появилась возможность критически взглянуть на телевизионный контент. Многие современные программы создаются в прямом смысле вместе с аудиторией, а иногда и практически самой публикой. Нынешние возможности позволяют публике напрямую участвовать в создании программ, выбирать самостоятельно из предложенных оператором различных планов (выступать в качестве режиссера передачи) и даже влиять на ход программы (задавать вопросы в студию и руководить ходом беседы, писать комментарии, голосовать и т.п.).

Тенденции постмодерна находят свое отражение в различных технологических аспектах применения средств выразительности, как на вербальном, так и на невербальном уровне. Телевидение проникает практически во все отрасли социальных практик. Где-то телевидение используется как средство коммуникации, в иных случаях аудиовизуальные СМИ сами становятся отдельной отраслью, формирующей определенную культуру массового или элитарного характера.

1.2. АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ СМИ В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Телевидение и медиаресурсы стали сегодня интегральным каналом, объединяющим в себе разные элементы духовной культуры (науки, художественного искусства, идеологии и др.). Чем больше возможностей у телевидения появляется в области интегральных моделей творчества, тем богаче становятся форма и жанр произведений телевизионной культуры. Современные телепрограммы культурно-просветительской направленности вследствие обилия стилей, форм, форматов и т.д. не дают возможности четкого разделения культуры на элитарную и массовую. Сегодня массовая культура представляет для зрителей более широкий спектр «зрелищ» во всех сферах художественной культуры. Под влиянием телевидения практически все виды искусств обрели новую, нетрадиционную форму воплощения как на публике, так и на экране, а в процессе репродуцирования произведений культуры (театральных постановок, концертов классической музыки) в телеэфире приобрели новые эстетические нормы и снизили уровень условности, метафоричности и образности. Отсюда появился и новый «язык» телеповествования о культуре. «Отражение» произведений культуры на экране уже является вторичным и «адаптированным» к телевизионному эфиру, и, следовательно, возникает вопрос: не все ли, показанное по телевидению, является «массовой культурой», но с разными уровнями повествования?

В этой части нашего исследования мы проследим, каким же именно образом соприкасается телевидение и сектор культуры, отвечающий за формирование массовых ценностей.

Термин «массовая культура», неоднозначен: с одной стороны, под массовой культурой понимают низкопробную, некачественную продукцию, с другой стороны – упрощенную или развлекательную информацию, рассчитанную на широкую аудиторию. **Массовая культура** (от латинского

massa – ком, кусок и cultura — воздействие, обработка, воспитание, развитие) – особый культурный феномен, автономное образование, в котором часто происходит разрыв формы и содержания. Можно обозначить некоторые **свойства** продуктов массовой культуры: они ориентированы на удовлетворение потребностей публики, часто обращаются к зрелищным формам и эпатажной манере подачи фактов.

Различные исследователи выделяют несколько **уровней** массовой культуры. Так, А. В. Пронькина в своей работе «Национальные модели массовой культуры США и России: культурологический анализ»⁴⁸ говорит о трехуровневой пирамиде, основание которой представляет слой кич-продукции (низкопробной, дешевой, безвкусной работы, рассчитанной на внешний эффект), далее – поп-культура (отражающая национальный характер). На самой вершине пирамиды – неоэлитарная культура (многомерная, глубокая по содержанию и непростая по смыслам).

В.И. Карп в книге «Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры»⁴⁹ также пишет о трехуровневой системе массовой культуры:

- кич-культура (низкопробная культура);
- мид-культура (повседневная / обыденная культура);
- арт-культура (массовая культура, с присутствием художественного содержания и эстетического выражения).

Кич-культура — массовая культура в ее самом низкопробном проявлении. Существует несколько версий происхождения слова кич: 1) от немецкого музыкального жаргона начала XX века: kitsch — по смыслу «халтура»; 2) от немецкого verkitschen — удешевлять; 3) от английского fortheKitchen — «для кухни», (т.е. предмет плохого вкуса, недостойный лучшего применения).

⁴⁸ Пронькина А.В. Национальные модели массовой культуры США и России: культурологический анализ // монография. – Рязань, Рязанский гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2009.

⁴⁹ Карп В.И. Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры. – М., 2003.

Первые проявления кича были широко распространены в прикладном искусстве, «бытовой культуре», но по мере своего развития область кича стала захватывать все виды искусства, в том числе литературу, театр, музыку, кино и телевидение. При этом специалисты отмечают, что в каждой стране можно четко определить специфические национальные черты кича: например, плоскую примитивность американского китча, чопорную манеру английского китча и др. Кич-продукты обычно строятся на известных стереотипах. К основным характеристикам кич-культуры можно отнести:

- сниженную, максимально упрощенную подачу проблематики;
- опору на стереотипные образы, идеи, сюжеты;
- ориентированность на массовую аудиторию

Кич строится на заранее заготовленных клише, не вызывает духовных исканий, психологического напряжения. Кич-культура получила особое распространение в желтой прессе и на телевидении. Кич как элемент массовой культуры — предложение максимального отхода от элементарных ценностей и одновременно — одно из наиболее агрессивных проявлений тенденций примитивизации. В настоящее время во многих странах наблюдается преобладание именно кич-культуры, проявляющейся в обилии юмористических программ, таких как «Comedy club» (ТНТ), псевдорепортажи из жизни звезд, например, программа «Ты не поверишь!» (НТВ) и др.

Мид-культура отличается своей двойственной содержанием: в ней присутствуют как характеристики традиционной, так и элементы массовой культуры. По отношению к кичу такая форма культуры оказывается более высокой. Можно сказать, что именно мид-культура задает тон, на ее стандарты ориентируется массовая культура в целом: «Снимите это немедленно!» (телеканал «Домашний»), программа «Голос» (Первый канал) и другие.

Наиболее высокий уровень массовой культуры — **арт-культура**, рассчитанная на самую образованную часть массовой публики. Главной задачей арт-культуры является максимальное приближение массовой культуры к нормам и стандартам традиционной культуры: программа

«Музы. Головойка» (телеканал «Дождь»), «Агентство спецрасследований» (Пятый канал), «Галилео» (СТС) и др.

Сегодня перед телевидением встает задача необходимости повышения культурного уровня зрителя. В данном случае потребителя нужно воспитывать путем приобщения к настоящей духовной культуре. Даниил Дондурей в одном из своих выступлений утверждал, что нынешний зритель не умеет считывать символы художественных произведений. Зрители способны лишь переводить произведения в квазиреальность. Лишь 2% зрителей способны понимать произведения искусства⁵⁰. Поэтому сегодня как никогда актуально не только развитие и обогащение духовной культуры общества, но и необходимость учить понимать образы и символы культуры.

Социальные явления, прежде всего явления культуры, всегда уникальны, изменчивы и во многом неопределенны. Здесь отсутствуют устойчивые закономерные связи. О многих можно говорить лишь применительно к естественным явлениям. В связи с этим возникает проблема: если отрицается закономерный характер развития общества и его культуры, то как определить социальную значимость тех или иных исторических явлений и их роль в развитии человеческой культуры? Если взглянуть на историю, неокантианцы, например, решали эту проблему путем обращения к проблеме ценностей. Ни в коем случае не законы, но всегда лишь ценности, – утверждал Риккерт, – должны применяться в качестве руководящего принципа объяснения общественных явлений⁵¹. Ценности истолковывались как своего рода идеалы – ориентиры социально-культурного развития общества.

Духовные ценности на телевидении существуют в структуре не каждого телематериала, в то время как на уровне культуры ценности заложены в содержании любого произведения. Принятие духовных ценностей есть естественная потребность большинства зрителя, но не всегда в телепередачу

⁵⁰ Дондурей Д.Б. Медиа – взаимодействие и репрезентативность // INOP.RU : институт общественного проектирования, 2013. URL: <http://www.inop.ru/files/Chapter14.pdf> (дата обращения 15.12.2013).

⁵¹ Риккерт Г. Границы естественно-научного образования понятий. – СПб, 1904.

закладываются автором истинные ценности, и тогда у неграмотного зрителя происходит замещение понятий. А если помнить, что телевидение выполняет и дидактическую функцию, «некачественная программа» становится настоящим дезинформатором и может нанести вред духовной жизни зрителя.

Духовные потребности имеют ту или иную социальную направленность, которая определяется характером существующих общественных отношений, в том числе нравственных, эстетических, религиозных и других: уровнем духовной культуры людей, их социальными идеалами, пониманием ими смысла собственной жизни. Помноженные на волю людей, духовные потребности выступают как мощные побудительные силы их социальной активности во всех сферах жизни общества.

Существенной стороной жизни любого общества является духовное потребление – потребление духовных ценностей. Произведения искусства, моральные, религиозные ценности и пр. формируют соответствующие потребности. Тем самым богатство предметов и явлений духовной культуры общества выступает как важная предпосылка формирования разнообразных духовных потребностей человека.

Теория постиндустриального общества позволяет многое понять в процессах их формирования и удовлетворения. Она является типичной технократической теорией, а совокупность таких теорий составляет направление технологического детерминизма. Другие теории данного направления мало чем отличаются от нее, представляют скорее ее различные вариации. Так, О. Тоффлер, говоря о сверхиндустриальном обществе, в своих работах «Футуро-шок» и «Третья волна» рисует будущее человечества, по сути дела, в плане развития того же постиндустриального общества, в котором, благодаря всеобщей автоматизации производства, существенно повышается уровень потребления и многократно расширяется сфера услуг, исчезают идеология и партии.

Духовное потребление может быть в какой-то мере стихийным, когда оно никем не направляется, и человек на свой вкус выбирает те или иные духовные

ценности. К ним он приобщается самостоятельно, хотя это происходит под влиянием всего уклада жизни данного общества. В других случаях потребление может навязываться людям рекламой, средствами массовой культуры и т. д. Это приводит к усреднению и стандартизации потребностей и вкусов людей.

Американский историк и политолог Збигнев Бжезинский предсказывает наступление технотронного общества, которое должно утвердиться в результате информационной или компьютерной революции, что приведет к господству новой интеллектуальной, политической и научной элиты⁵². Это общество будет характеризоваться, по его мнению, не только качественно новым уровнем производства, но и новой психологией и новой культурой.

Производство и потребление духовных ценностей опосредуется духовными отношениями. Они реально существуют как отношения человека непосредственно к тем или иным духовным ценностям (одобряет он их или отвергает), а также как его отношения к другим людям по поводу этих ценностей – их производства, распространения, потребления, защиты.

Любая духовная деятельность опосредуется духовными отношениями. Исходя из этого можно выделить такие виды духовных отношений, как познавательные, нравственные, эстетические, религиозные, а также духовные отношения, возникающие между учителем и учеником, воспитателем и тем, кого он воспитывает.

Духовные отношения – это, прежде всего, отношения интеллекта и чувств человека к тем или иным духовным ценностям, и в конечном счете, – ко всей действительности.

Современный научно-технический прогресс в целом преобразует общественное производство и оказывает серьезное влияние на все сферы развития общества. Однако он представляет собой лишь один из факторов общественной трансформации, хотя и весьма важный. Развитие и совершенствование современного общества происходит под влиянием многих

⁵² Бжезинский З. Между двух веков. Роль Америки в технотронную эру // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 53.

других условий – социальных, политических, духовных. Нужно учитывать значение каждого из них, а также то, что они действуют не изолированно, а в тесной связи друг с другом.

Установившиеся в обществе духовные отношения проявляются в повседневном межличностном общении людей, в том числе семейном, производственном, межнациональном и т. д. Они создают как бы интеллектуальный и эмоционально-психологический фон межличностного общения и во многом обуславливают его содержание. Духовные отношения пронизывают духовную жизнь общества от начала до конца.

Телевидение охватывает своей сферой большинство видов культурного выражения во всем их многообразии. Одна из главных функций телевидения – культууроформирующая. Сегодня ей, на наш взгляд, в целом уделяют недостаточно должное внимание в медиасреде. А ведь именно телепрограммы во многом помогают зрителю адаптироваться в пространстве окружающего мира посредством сформированной отраженной реальности, а также дают возможность наладить эффективную межличностную коммуникацию. Следуя за последними социальными тенденциями, в науке появилось направление, изучающее культуурологию телевидения. Б. М. Сапунов в одноименной работе «Культуурология телевидения» дает определение этого понятия. **Культуурология телевидения** – это прикладная наука о телевидении как о феномене культуры, специфике его функционирования, характере языка, образно-звуковой и информационно-коммуникативной системы, его роли в жизни общества и каждого человека⁵³. Процесс формирования культуры прямопропорционален процессу становления и развития цивилизации. От мифа – к фольклору, от веры – к религии, от первых технических открытий – к всеобщему техницизму. Многие исследователи настаивают на индивидуальном развитии культуры в нашей стране, связывая многие факторы с особым менталитетом, и национальными традициями русского народа. Исторически

⁵³ Сапунов Б.М. Культуурология телевидения: Основы истории мировой и российской культуры. – М.: Айыына, 2001.

вокруг России формировался определенный образ «Страны великой» (миф о «земле обетованной»), «Богоизбранной» (Россия – страна соборная), особом пути («Россия – Азия в Европе, Европа в Азии», «Москва – третий Рим, четвертого – не дано»). В национальном характере русского человека многие историки отмечают такие черты, как стойкость, трудолюбие, но в то же время – лень (сравнения с медведем), упорство, усердие, духовность. Ментальное поле российской культуры отличается особым национальным характером. Например, в музыке в России формируются такие жанры как бардовская песня, русский рок, русский шансон, городской романс и др. Подобные жанры не встречаются в других странах и оттого легко узнаваемы в музыкальной среде. Поэтому именно в России появилась и достаточно долгое время просуществовала программа «Играй, гармонь!», где отражаются многие национальные черты народа – широкая душа, дружелюбность, гостеприимность и т.д.

Национальный характер зачастую «разбавляется» и поддается влиянию извне. Западный стиль жизни, с присущим ему значительным ускорением информационного времени, потребительским и отчасти скептическим отношением к жизни, ориентацией на себя все больше становится ориентиром и для жителей российских мегаполисов. Восточный стиль жизни также копируется российским зрителем и находит применение в современной архитектуре, дизайне, в быту – кулинарии, музыке, танцах, – с условием неизбежной национальной адаптации. Этот процесс был запущен с началом географических открытий и до сих пор культивируется посредством телевизионных программ, посвященных, например, путешествиям или моде. «Межкультурные различия, фиксируемые на уровне повествовательных архетипов, оказываются нивелированы в контексте масскульта, что можно рассмотреть как один из эффектов культурной глобализации. Целые поколения вырастают на единых унифицируемых образцах поведения, предлагаемых развлекательной повествовательностью. Следовательно, происходит унификация художественного пространства и образности коллективного

воображаемого»⁵⁴. Примеры «вторжения» чужеродной культуры посредством телевидения активизировались возможностью «покупки» формата программы. На сегодняшний день существует множество форматов, заимствованных частично или полностью («Кто хочет стать миллионером», «Битва хоров» и т.д.). Формат «диалога» со зрителем и взаимодействие героев на экране и за его границей формирует особые отношения с публикой: динамика событий, темпоритм и другие компоненты телепередачи позволяют включить в телевизионное действие зрителей и принять его правила.

Современные ученые обращаются к еще более сложной схеме градаций сегодняшних телевизионных произведений. Деление произведений, как в театре Древней Греции, на «хорошее» и «плохое», происходит сейчас под воздействием трансформированной коммуникативной среды. Оценить современные произведения культуры и их отражение в телевизионном пространстве становится все труднее. Отчасти это происходит от того, что «синергетика медиа лежит в основе современной индустрии развлечений». Инфотеймент, разновидности интерактива, эпатаж в манере общения с публикой—часто используемые приемы, которые помогают создать подобие «геймерской атмосферы» телевизионного дискурса. Игра – основа публичного общения в целом и телевизионного в частности. «В журналистике доказательность и убедительность часто выходят за пределы логической обоснованности или мотивированности. Здесь для опровержения чужой точки зрения и утверждения своей иногда бывает достаточно лишь высокого пафоса. А потому общее стремление культуры к утверждению своего через отрицание чужого находит благоприятную нишу именно в массовой коммуникации»⁵⁵.

Все это ярко проявляется в развитии такой формы бытования современного эфира, как инфотеймент (infotainment). Явление инфотеймента

⁵⁴ Козлов Е.В. Развлекательная повествовательность в контексте массовой культуры // монография. – Волгоград : Изд-во Волгоградской акад. гос. службы, 2008.

⁵⁵ Шестерина А.М. Полемика как явление культуры: генезис и традиции // relga.ru : научно-культурологический журнал. 2004. – №6 [96]. URL : <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=216&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 04.05.07).

концептуально связано с общим снижением зрительского интереса к социальным явлениям и проблемам. Подобная примета сегодняшнего дня предполагает поиск журналистами иных форм подачи информации, когда даже при трансляции серьезной информации в телевизионных программах они все чаще прибегают к использованию игрового начала. Некоторые авторы с помощью особых элементов, телевизионных игровых средств выработали собственный стиль. Авторская передача легко узнается среди общего потока. К примеру, все работы Леонида Парфенова (программа «Намедни», фильмы «Птица Гоголь», «300 лет российской печати», «Глаз Божий») несложно узнать «по почерку автора», по его стилю телеповествования. Использование анимации, мультипликационных и графических элементов в сочетании с реальными съемками, образов актеров и исторических героев делают информацию наглядной, легковоспринимаемой, актуальной.

В аспекте телевизионных форматов инфотеймент применяется по-разному. Иногда искусственное упрощение содержательного компонента за счет увеличения визуальных эффектов приводит к информационной перегрузке аудитории. Таким приемом пользуются журналисты программы «Максимум» (телеканал НТВ). Заявляя в анонсе программы тему «расследования», обозначая проблему в максимально экспрессивных «оборотах», в содержании самого сюжета не только не прибегают к методу «расследования», но и в целом выбирают тему, которая расследования не предполагает. В программе авторы часто прибегают к повтору определенных эпизодов для «усложнения» совершенно непримечательного (в информационном плане) повествования.

При активном развитии медиаресурсов не только меняется технологический подход к созданию видеопроизведений, но и происходит содержательная адаптация программ к медиасреде. Даже поверхностный лингвистико-семантический анализ названий эфирных программ (культурной направленности в том числе) говорит о стремительном внедрении сетевых форм общения в современный телевизионный и радиальный эфир. Нередко в названиях программ используется принцип «каламбура» и «игры слов».

Учитывая то, что после трансляции проекты находятся в свободном доступе для пользователей всемирной паутины, они точно попадают в контекст данной логосферы («Карты@Mail.Ru: дорожные основы», «Эхонет» – радио «Эхо Москвы»; «LIVEнь», «Дядко³» – телеканал «Дождь» и др.)

Меняется и само понятие эфира. Мимолетность, одномоментность, единовременность – все эти характеристики стали менее актуальны с появлением сетевых подкастов. Возможность просмотреть и прослушать интересующие новости, любимые программы в любое удобное для потребителя время влечет за собой социальные изменения в самой культуре телепросмотра и организации досуга в целом. «Собирающее» всю семью на одном диване телевидение заменяет индивидуально-личностный просмотр необходимой информации в сети. Такая разобщенность аудитории порождает потребность в постоянном приумножении жанровой палитры телепродукта. От этого граница между культурой массовой и элитарной становится все более прозрачной, появляются пограничные произведения и, соответственно, необходимость более сложной схемы их анализа.

О роли телевидения в обыденной жизни еще в самом начале 1960-х годов говорил В. Саппак. Свое предчувствие о воздействии этого средства массовой информации на широкую аудиторию он отразил в книге «Телевидение и мы»: «Телевидение еще словно бы остерегается движения самой жизни, оно еще не научилось наблюдать ее процесс; а конкретно – не научилось наблюдать, подкарауливать, высматривать и – в конечном итоге – доверять движениям человеческой души. Непосредственным. Непроизвольным. Разным. Разгадать каждого человека, который попал в орбиту внимания передающих камер, в каждом увидеть личность, увидеть событие – нет, так еще не понимают операторы и режиссеры телевидения свою задачу»⁵⁶. Телевидение как один из транспортеров ценностей, смыслов, жизненных норм и правил вслед за реальностью стремительно меняет формат. Персонификация телеинформации, активное распространение узкоспециализированных каналов, инфотеймент –

⁵⁶ Саппак В.С. Телевидение и мы: четыре беседы. – М.: Искусство, 1988. – С. 174.

все эти тенденции связаны, главным образом, с социальными преобразованиями и с характером нашей повседневной реальности. К примеру, персонификация телевизионных сообщений помогает добиться адекватного и облегченного восприятия информации, «упрощает» процесс коммуникации. Персонифицированные сообщения способствуют конструированию нового знания, а также новых возможностей и способов трансляции функциональных знаний.

Следствием этих процессов становится возникновение и интеграция новой идентичности личности. В процессе персонификации заметно возрастает роль конкретной личности как представителя зрительской аудитории. На этом свойстве основана еще одна тенденция телевизионного эфира – дробление каналов по разным ориентациям, распространение узкоспециализированных каналов, где при определении целевой аудитории программные директора телеканалов учитывают не только социальные признаки, но и психологические особенности зрителей. Значение и роль экранных искусств (кино, телевидение, видео) возрастает в геометрической прогрессии. Сегодня экранные искусства – комплексные средства освоения человеком окружающего мира (в его социальных, моральных, психологических, художественных, интеллектуальных аспектах), его эстетического восприятия.

В нынешнем телевизионном и сетевом контексте современные тематические программы можно рассматривать как субъект сохранения существующих и формирования новых национальных традиций. Телевидение как одно из ведущих средств массовой информации современности способствует процессу социальной идентификации, а также формирует культуру отдельного зрителя посредством смонтированной реальности. Некоторые ученые справедливо называют нынешнюю ситуацию революционной с точки зрения нравственного самоопределения каждой конкретной личности и человеческого сообщества в целом. Узкая направленность информации породила множество тематических программ, которые стали одной из наиболее востребованных форм в теле- и медиаэфире.

Тематические музыкальные программы, такие как «Играй гармонь» (Первый канал), «LIVEнь» Михаила Козырева (телеканал «Дождь»), «Странствия музыканта» (телеканал «Культура») стали не только качественными телепродуктами, но и подлинными артефактами истории. Их формат позволяет существовать как в пространстве телеэфира, так и в сетевых ресурсах, тем самым продлевая «жизнь» передачи и изменяя ее коммуникативный характер.

Современные СМИ, и в частности телеканалы, рассчитанные на массовую аудиторию, играют не последнюю роль в процессе формирования как национальных традиций в целом, так и **социальных стереотипов** в частности. Если брать во внимание начальную стадию – процесс закрепления в сознании убеждений, «первичных знаний» людей относительно качеств и черт человека, явления или вещи, то следует подробнее рассмотреть модель создания и слома стереотипов в социуме. Мы должны помнить, что стереотипы являются двуличными по своей натуре. С одной стороны – это результат жизненного опыта, с другой – чрезвычайно обобщенные представления, которые могут даже противоречить здравому смыслу.

В формировании стереотипов происходит процесс типизации (применительно к имиджу). Создаются собирательные образы конкретных людей или литературных героев. Формирование стереотипов на современном телевидении носит неоднородный характер ввиду тотальной разобщенности аудитории по более узким, специализированным направлениям.

В области культуры теоретики выделяют несколько групп стереотипов. Рассмотрим примеры проявления стереотипов в потоковом телевидении:

Стереотипы поведения (регламентированное/относительно свободное поведение) – традиции, обычаи, мифы, ритуалы. Ежедневно потребление из телеэфира «удивительного», «необычного», «эксклюзивного» формирует у зрителя привыкание к подобным вещам и в ряде случаев отторжение. Так, истории, носящие криминальный характер, даже в утреннем эфире вызывают не только отторжение сюжетов (а порой и равнодушие), но и антипатию к программе и даже каналу в целом.

Программы, построенные по принципу демонстрации современных реалий через историю одного конкретного человека не только позволяют зрителям вызвать симпатию или антипатию к герою программы, но и могут стать сильным мотивирующим фактором в решении собственных проблем. Люди интуитивно ищут общества других, похожих на себя и ведущих себя так же, как они. Примером такого воздействия могут стать проекты телеканала «Первый документальный», программы «Великие романы двадцатого века» («Культура»), «Отечество и судьбы» («Культура»), «Больше, чем любовь» («Культура»), «Люди, которые изменили мир» («Дождь»).

Стереотипы восприятия (стереотипы – прецедентные феномены, важны фоновые знания). Этого рода стереотипы являются двуличными по своей натуре. С одной стороны – это результат жизненного опыта, с другой стороны – чрезвычайно обобщенные представления, которые зачастую противоречат здравому смыслу («чиновники – нечестные, неприятные люди», «власть и народ говорят на разных языках» и т.д.). Так, программы и фильмы, которые носят развлекательный характер, нередко пользуются уже сложившимися схемами стереотипного восприятия («6 кадров» – СТС).

Стереотипы понимания (чем ближе к интересам и потребностям какой-либо группы, тем более схожи варианты понимания). Чтобы быть ближе к зрителю, в эфире все чаще размещают многочисленные ремейки как на художественные фильмы («Ирония судьбы. Продолжение», «Шерлок Холмс», «Тихий Дон», «А зори здесь тихие»), так и передачи («Большая стирка» / «Пять вечеров» / «Пусть говорят» – Первый канал, «Окна» – ТНТ, «Судебные страсти» – ДТВ). Современный разговорный стиль общения ведущих все больше стирает грань между телевидением и он-лайн трансляцией, сценарием и импровизацией («Музы. Головоломка» – «Дождь»).

Стереотипы общения (фразеологизмы, образный уровень, переносные слова). Лингвистико-семантический анализ названий телепрограмм говорит о стремительном внедрении «сетевых» форм общения в современный телевизионный эфир и далее – в повседневную разговорную речь. Во многом,

конечно, ведущую роль внедрения словесных конструкций сыграла телевизионная реклама.

В целом можно сказать, что, способствуя распространению стереотипов и формируя некоторые, телевидение оказывает существенное воздействие на процесс массовизации социокультурных феноменов.

Массовизация телевизионной культуры отражается и в новостях. При пристальном внимании к новым подходам в создании информационных новостных сюжетов, выделим особенности режиссуры этих материалов. Подготовка обычного сюжета для новостей занимает гораздо меньше времени, информация становится доступнее, возрастает объем собираемой информации, широко распространяется прямая трансляция, которая породила новый вид новостей — не отчеты о событиях дня, а рассказы о том, что происходит в данный момент.

Исследователи и теоретики в области массовой коммуникации рассматривают новости как нарратив, характеризующийся наличием главных и второстепенных действующих лиц, «героев» и «злодеев», последовательно развивающегося действия, которое имеет начало, середину, конец, маркированные драматические повороты в сюжете и которое соответствует привычным для аудитории сценариям⁵⁷. Первостепенная функция новостей — информационная. В тексте новостей должна присутствовать презентация *авторского мнения* как достоверного, но не верифицируемого знания с дальнейшим внедрением в сферу *убеждений* реципиента. Однако Андрей Дерябин в работе «Телевизионные новости как коммуникативное событие»⁵⁸ говорит о проникновении анекдота, сказания и притчи в жанр телевизионных новостей. Такие тенденции мы можем наблюдать и в современных новостных сообщениях. Инфотеймент, различные виды интерактивности — часто используемые приемы создания «геймерской атмосферы» телевизионного

⁵⁷ McQuail D. Mass Communication Theory: An Introduction. — 3rd Edition. — London: Routledge. — 1994.

⁵⁸ Дерябин А. Телевизионные новости как коммуникативное событие // Новосибирский Государственный университет. — Новосибирск : Дискурс, 1998. — №7. — С. 60-63.

дискурса. Игра – основа публичного общения в целом и телевизионного в частности. «В журналистике доказательность и убедительность часто выходят за пределы логической обоснованности или мотивированности. Здесь для опровержения чужой точки зрения и утверждения своей иногда бывает достаточно лишь высокого пафоса. А потому общее стремление культуры к утверждению своего через отрицание чужого находит благоприятную нишу именно в массовой коммуникации»⁵⁹.

Важно всегда помнить то, что обязательным участником в коммуникационной цепочке является зритель. Именно от его восприятия зависит результат работы журналиста. Восприятие зрителем новостей происходит отнюдь не по принципу воспроизведения той версии реальности, которая выстраивается медиа. «Фильм, который мы видим на экране, таит в себе глубокое и, по сути, неразрешимое противоречие: он и рассказ о реальности, и сама эта реальность. Но рассказ и зримая реальность подчиняются не только разным, но и исключаящим друг друга структурным принципам. Зримая реальность знает только настоящее время – время "пока я вижу", – и реальные модальности»⁶⁰. Конструирование зрителем реальности зависит от его собственных дискурсивных ресурсов.

Подготовка и передача устного сообщения в эфир сводятся к отбору, редактированию и воспроизведению в кадре. Критерии отбора – общественная важность, значимость сообщаемого материала либо его познавательная ценность (наконец, учет такого фактора, как «интересность» – сообщаемый факт может и не обладать особой общественной значимостью, но по той или иной причине представлять определенный интерес для значительной части аудитории)⁶¹. По данным контент-анализа телевизионного эфира,⁶²

⁵⁹Шестерина А.М. Полемика как явление культуры: генезис и традиции // relga.ru : научно-культурологический журнал. 2004. – №6 [96]. URL : <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=216&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 04.05.07).

⁶⁰Лотман Ю.М. Природа киноповествования. – СПб, 1998. – С. 661-670.

⁶¹Цвик В.Л. Жанры телевизионной публицистики // в соавт. с Р.А. Борецким / Телевизионная журналистика / учебник. – Изд.3-е, перераб. – М, 2001.

тематическая структура общероссийского информационного телеэфира выглядит следующим образом: доминирует социальная тематика, на втором месте находятся политические сюжеты, затем – экономическая и культурная информация. По сравнению с 2004 годом произошли заметные тематические «сдвиги», поскольку тогда доминирующими были новости политики (52,2%), а экономической информации уделялось лишь 2,2%. Подобные изменения говорят об особенностях информационной политики российских телеканалов и определенных процессах, происходящих в обществе. Обилие политической информации на российских каналах в 2004 году можно объяснить и таким важным событием, как президентские выборы. То же самое мы могли наблюдать и в 2012 году: доля новостей из сферы политики заметно возросла, наряду с социальными сюжетами. По данным исследований «TNS» за неделю с 13 февраля по 19 февраля 2012 года наибольший рейтинг установила информационная программа «Время» от 15 февраля (Первый канал) – 8,1%, доля – 20,7%, где главными новостями стали сообщения о внесении президентом в Думу законопроекта о новых правилах формирования парламента, о том, что число исков против капитана и экипажа круизного лайнера "Коста Конкордия" выросло с 6 до 39, о престижной выставке собак в США и о том, что в Сирии 26 февраля пройдет референдум по проекту новой конституции. Эти новости были включены в новостные блоки и повторялись несколько раз в течение суток.

Способ подачи новостной информации позволяет контролировать уровень ее восприятия аудиторией. В прикладной социологии теоретики⁶³ выделяют два вида воздействия, которые сегодня довольно активно применяются в средствах массовой информации: это метод фрагментации и немедленной подачи информации. Для того чтобы нам применить метод фрагментации (или его еще называют методом дробления), нужно разделить всю информацию на несколько фрагментов. По мере усложнения телевизионных программ

⁶² Российское телевидение: между спросом и предложением / под ред. А.Г. Качкаевой, И.В. Кирия. – М.: Элиткомстар, 2007. – Т. 2. – С. 152.

⁶³ Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. – М.: Мысль, 1980. – С. 169.

длительность каждого фрагмента уменьшается, что создает противоречие между действительным событием и тем, что мы видим на экране. Информация, подаваемая небольшими фрагментами, не позволяет зрителю в полной мере ею воспользоваться.

Метод немедленной подачи информации дезориентирует, позволяет отвлечь зрителя от действительно значимой информации. Быстро чередующиеся «экстренные, срочные» сообщения мешают аудитории проанализировать подаваемую информацию и правильно расставить акценты. Телевизионные каналы иногда злоупотребляют «новостным прессингом». Из-за информационной насыщенности снижается степень зрительской критичности.

Мир экранный часто ругают за поверхностность и все большую дистанцированность от действительности. Жан Бодрийяр писал о том, что современная реальность подменена знаками. «Фактически это уже больше не реальное, поскольку его больше не обволакивает никакое воображаемое. Это гиперреальное, синтетический продукт, излучаемый комбинаторными моделями в безвоздушное пространство»⁶⁴. Действительность оказывается гораздо скромнее своего «отражения» на телевизионных экранах и в сети.

В целом как результат «приукрашивания» и массовизации информационного вещания у зрителей сформировался критичный взгляд на новостную информацию. «Она скорее "поглощается", нежели "переваривается"»⁶⁵. Нередки жалобы на краткость информации и отсутствие анализа, а это первые признаки и недостатки программ, рассчитанных на массовую аудиторию.

С появлением возможностей подкастов и потокового вещания в сети все реже можно встретить размышления о диаметральной противоположности центрального вещания и провинциального телевидения. Региональные новости стали носить более информативный характер: журналисты более активно

⁶⁴Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – М.: Рудомино, 1996.

⁶⁵ Российское телевидение: между спросом и предложением / под ред. А.Г. Качкаевой, И.В. Кирия. – М.: Элиткомстар, 2007. – Т. 1. – С. 152.

обращаются к жанру репортажа, «украшают» блок прямыми включениями. С одной стороны, это – своеобразное возвращение к истокам телевидения, но в то же время – своеобразный прорыв к подлинной журналистике с присущим ей уместным использованием потенциала эфирных СМИ для информирования и просвещения современной искушенной публики. Конечно, технологии сетевого размещения телеконтента открыли новые возможности и произведениям элитарной культуры. Можно заметить, как повсеместно происходит так называемая «массовизация» элитарной культуры, открываются новые возможности приобщения к подлинным произведениям искусства (программы культурно-просветительской направленности транслируются в эфире и размещены на сайте телеканала зачастую в свободном доступе). Но даже при очевидной общедоступности неоспоримо ценной и полезной информации рейтинги «элитарных» телеканалов несравненно низки (по результатам исследований TNS-global на 2012-2013 год среднесуточная доля просмотров телеканала «Культура» составляет 1,5-1,9%)⁶⁶.

В контексте медиапопуляризации программам культурно-просветительской тематики необходима сетевая адаптация визуальных, лингвистических форм и иное использование художественных выразительных средств телеязыка. Кроме того, общие тенденции развития медийного пространства, безусловно, повлияли на формирование «нового» зрителя с присущим ему особым восприятием экранного мира. Эстетическое воспитание предполагает активную форму воздействия, при которой и автор, и зритель будут разговаривать на языке, понятном для каждого участника «диалога».

Средства информации в контексте массовой культуры приобретают необычайное богатство форм художественного воплощения. С развитием медиасреды происходят изменения в технологии, характере и языке общения с аудиторией. В некоторых программах наблюдается заметное уплотнение арсенала экспрессивных приемов, а это напрямую связывает телевидение с

⁶⁶Tns-global.ru : Мировой лидер в предоставлении комплексной медиа- и маркетинговой информации. URL : <http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/tv/index.wbp> (дата обращения: 17.12.2012)

особой ролью в культуре. Чем шире диапазон коммуникативных возможностей средства информации, тем сильнее его влияние на социокультурные и психологические особенности художественного творчества. Интернет стал тем универсальным интегрирующим средством массовой информации, которым некогда было телевидение. Сегодня медиасреда включает в себя в конвергентном варианте все СМИ (газету, журнал, телевидение, радио), а кроме того – некоторые виды искусств: литературу, театр, фотографию. Телевидение и видео проникает во многие СМИ, в том числе печатные, редакторы газет и их интернет-порталов включают в публикацию не только фотографии, но и видеоиллюстрации к тексту. Радиостанции на своих интернет-страничках в сети также размещают либо ссылки на видеоресурсы, либо самостоятельную съемку того или иного события. Радио «Эхо Москвы» на своей страничке разместило не только подкасты программ, но и ситивизор, позволяющий зрителю и слушателю посмотреть, что происходит в студии во время записи программы, увидеть живую реакцию ведущих и гостей. Ко всему прочему, зрители ситивизора имеют возможность самостоятельно переключать планы и находить понравившийся им ракурс, что совершенно меняет представление о характере восприятия радиоинформации. Безусловно, культурные события, которые попадают в современное медиаполе, приобретают иное звучание, нежели простая трансляция по телевидению. Просмотр записи, например, концертов Московской филармонии в ситивизоре, с одной стороны увеличивает динамику события. Современный зритель во время просмотра сам меняет планы, создавая определенный комфортный для него лично темпоритм телеповествования. С другой стороны, ситивизор дает возможность зрителю всестороннего показа объекта.

Новое поле существования художественной культуры предполагает и новые формы взаимодействия с публикой, изменившейся вслед за технологией. Эти условия заставляют измениться и само искусство, которое вынуждено «искать себя» в ином контексте – там, где зрительские ожидания зависят от средств массовой информации.

1.3. ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

К средствам массовой информации относятся по-разному. С одной стороны, телевидение и другие медиаресурсы оцениваются как главные популяризаторы, транспортеры жизненных практик. С другой – нередко обвиняют в понижении общего культурного уровня аудитории. Сам процесс популяризации неоднозначен в своем первом значении это «изложение какого-нибудь вопроса в популярной, общедоступной форме», а во втором значении – «распространение чего-нибудь, стремление сделать что-нибудь широко известным, популярным»⁶⁷. Все, что транслируется в телепрограммах и становится воспринятым, автоматически приобретает особый смысл для каждого телезрителя, а любое информативное сообщение имеет свою ценность. Поэтому телевидение приобретает статус «рупора», «пропагандиста», а иногда и «манипулятора» в области идеологии и акцентологии.

Общение тележурналиста с аудиторией происходит посредством формирования образов, в которых заключена мысль автора о субъекте повествования. Роль образа в художественной публицистике точно определил Л. Е. Кройчик: «а) образ как эмоционально просветленная мысль активно воздействует на аудиторию, побуждая ее к активному сотрудничеству; б) образ как обобщенная картина действительности значительно расширяет возможности смыслового постижения действительности; в) образ как система знаков, как некий код, создавая определенную модель окружающего мира, интеллектуально обогащает аудиторию представлениями об эстетических возможностях воспроизведения действительности»⁶⁸. Именно аудиовизуальный образ способствует эффективному сохранению и передаче базовых ценностей от человека к человеку в конкретных социокультурных условиях.

⁶⁷ Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина. - М: Русский язык, 1998.

⁶⁸ Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров. - СПб.: Знание, 2000. – С.165.

В аксиологии существует несколько подходов к понятию «ценность». Прежде всего, это то, о чем в свое время говорил Аристотель, подразумевая под понятием «блага» «то ради, чего все делается», при этом добавляя, что «для врачевания – здоровье, для военачалия — победа, для строительства – дом и т. д., а для всякого поступка и сознательного выбора — это цель, потому что именно ради нее все делают все остальное». Аристотель ввел также важное представление о двух классах ценностей, рассуждая о благах-средствах (например, богатство или здоровье) и о благах совершенных, конечных, которые являются целями сами по себе (например, счастье). Уже в античной философии наблюдаются разные подходы к вопросу об абсолютном и относительном характере ценностей. Если, например, по мнению Платона, высшие ценности носят абсолютный характер, то с точки зрения софистов, все ценности индивидуальны и относительны. И. Кант впервые употребляет понятие ценности в специальном, узком смысле. Предпосылкой аксиологии у него является разведение сущего и должного, реальности и идеала (ценности — это: требования, обращенные к воле; цели, стоящие перед человеком; значимость тех или иных факторов для личности). Гегель особое внимание уделяет разграничению ценностей на экономические (утилитарные) и духовные. Первые выступают как товары и характеризуются со стороны их «количественной определенности». По существу, здесь имеется в виду абстрактная, меновая стоимость товара. «Поскольку вещи имеют ценность, — пишет он, — мы рассматриваем их как товары. Их значимость состоит в ценности, и только в ценности, не в их специфических качествах. Эти ценности всегда относительны, т.е. зависят от спроса, «от продажи, от вкуса публики». Во втором смысле ценности связываются со свободой духа, и все, «что имеет ценность и значимость, — духовно по своей природе». Американский аксиолог М. Рокич в наше время обозначил эти ценности как инструментальные и терминальные⁶⁹. В новом философском словаре Н. Г. Севостьянова определяет «общечеловеческие ценности» так: «Система аксиологических максим,

⁶⁹ Рокич М. Природа человеческих ценностей. М.; Нью-Йорк, 1973.

содержание которых не связано непосредственно с конкретным историческим периодом развития общества или конкретной этнической традицией, но наполняясь в каждой социокультурной традиции собственным конкретным смыслом, воспроизводится, тем не менее, в любом типе культуры в качестве ценности».

В современной культуре также существуют разные точки зрения о природе ценностей и толковании их содержания. В частности, ценность рассматривается как предмет, имеющий какую-либо пользу и способный удовлетворить ту или иную потребность человека; как идеал; как норма; как значимость чего-либо вообще для человека или социальной группы и т.д. Все эти толкования отражают определенную реальную сторону ценностей, и их надо рассматривать не как взаимоисключающие, а как взаимодополняющие общую концепцию ценностей. Говоря о ценностях современного общества, можно употреблять термин в значении, предложенном современным американским философом Т. Шибутани: «Об объекте можно сказать, что он обладает ценностью, если к нему проявляют какой-то особый интерес»⁷⁰.

Рассуждать о ценностях, ретранслируемых телевидением, невозможно в отрыве от анализа процессов развития социума. И в этом смысле сложно не заметить тот факт, что жизнь, действительно, во многом изменилась за последнее столетие. Ценности в посткоммунистической России нередко противоречат друг другу: нежелание жить по-старому сочетается с разочарованием в новых идеалах, которые оказались для многих неприемлемыми. «Стремление отстоять вновь обретенную свободу частной жизни от непрошенных вторжений, в том числе от «недремлющего ока» государства, сочетается с тягой к «сильной руке». Это только беглый перечень тех реальных противоречий, которые не позволяют однозначно оценить место России в современном мире»⁷¹. Но не изменился человек, не поменялись смысл

⁷⁰Шибутани Т. Социальная роль как функциональная единица. Культурная матрица игранья ролей. – М.: Социальная психология, 1999.

⁷¹ Чубенко Д.С. Ценности современной России // Сборник научных статей. – Нижний Новгород: Изд. НГУ, 2006. С. 21.

и цель его жизни, остались прежними и его главные внутренние проблемы. Ценностные ориентации всякой личности, связывающие ее внутренний мир с окружающей действительностью, образуют сложную систему, занимая пограничное положение между мотивационно-потребностной сферой и системой индивидуальных смыслов.

Семья – одна из базовых человеческих ценностей. Сегодня мы можем наблюдать в вопросах повседневной жизни смещение акцентов в сторону индивидуализма, автономности и свободомыслия. Меняется само понимание сущности семьи. От классической модели «Истинной любви с присущей ей жертвенностью» и четким распределением семейных ролей для мужа, жены и детей, от модели, о которой в свое время сказал Артур Шопенгауэр: «Жениться — это значит наполовину уменьшить свои права и вдвое увеличить свои обязанности», – происходит сдвиг к более свободному существованию в отношении ответственности и обязанностей супругов, которые все более зависят от личных качеств супругов, взглядов на жизнь и семейный уклад. Следует обратить внимание на роль телевидения в этом процессе.

Телевизионные программы, показывающие героя в бытовой обстановке (его бытовую и повседневную культуру) передают трансформацию культурных ценностей и традиций определенного народа. К примеру, кулинария – это сфера, которую по праву можно считать одной из самых древних и консервативных. Порой кухня становится определяющим элементом, формирующим национальный характер. Проекты «География вкуса» (Кухня ТВ), «Вкус жизни. Кухни мира» (Первый канал) и им подобные выполняют не только информационную и развлекательную, но и культуроформирующие задачи. Возьмем вопросы брака: показательным стало появление на Первом канале проекта «Давай поженимся!». Три претендента на сердце девушки или молодого человека удивляют всех участников программы своими талантами и сюрпризами. «Программа «Давай поженимся!» заставляет зрителя задуматься над вопросами: чем руководствуются они в поисках спутника жизни? Насколько точно они понимают, кто именно им нужен? Почему приверженцы

здорового образа жизни, заявляющие, что ни в коем случае не хотят знакомиться с курящими девушками, легко отказываются от своих требований? Как понять, что нам действительно важно в будущем избраннике, а что только кажется важным?»⁷². Сегодня «счастливая семья» предстает на телеэкране как содружество близких людей, сформированное на общей основе потребления удовольствий. При этом подразумевается, что потребление, а не творчество соединяют их вместе. Такие семьи могут достигать индивидуального удобства, с присущими членам такой семьи независимостью, свободой и равноправием. Однако стихийный эмоциональный дискомфорт одного из членов такого содружества может стать причиной распада семьи. Таким образом, формируя подобную модель семейного поведения, телевидение все дальше уводит аудиторию от многовекового традиционного отношения к браку.

Любовь – еще одна базовая ценность любого общества. В XI веке великий врач Авиценна писал: «Любовь – заболевание, вроде наваждения, похожа на меланхолию» (надо понимать, что он имел в виду «влюбленность»). В современной культуре представление о «любви» приобрело особый культовый статус – лекарство от одиночества, скуки и «неполноценности» существования. Если эта «любовь» заканчивается, ты обязан разорвать отношения и найти другую «любовь». В некоторых программах телеканалов рекламируется некая мода на влюбленность, на постоянное пребывание в состоянии влюбленной эйфории. В начале 1990-х в русской культуре появляется новый феномен, заключающий в себе особые ценности и иной стиль жизни: беззаботный, оптимистичный, жеманный, часто лицемерный, публичный, нескромный, вычурный, роскошный... Наряду с привычным нам пониманием «гламура» (как соответствия современным стандартам моды), появляются такие термины как «гламуризация», «гламурный фашизм», «гламурная журналистика», которые заключают в себе современную трансформацию большинства понятий в культурной и духовной сфере всего общества. Попытка соответствовать такому мифу обрекает современного

⁷²1tv.ru:Первый канал. URL:<http://www.1tv.ru/marry> (дата обращения: 07.03.10)

человека на страдания, депрессию и другие заболевания, поскольку кардинально расходится с действительностью. Но есть и положительные примеры: программа «Больше, чем любовь» телеканала «Культура» – документальный цикл историй о роковых встречах великих людей прошлого. Передача строится по классическим законам драматургии. Непридуманнные истории жизни деятелей литературы, театра, кино и других сфер искусства рассказывают о глубинных и сильных человеческих переживаниях.

Карьера, высокий социальный статус являются значимыми ценностями в большей степени для молодежи. Экономические возможности и рыночные отношения позволили современным молодым людям реализоваться и в плане культурной идентификации. В телеконтенте сегодня наблюдаются изменения в понимании и подходе к выбору профессии и дела всей жизни. Современные коммуникативисты и исследователи говорят о том, что культура труда и культ рабочей профессии вытесняется культурой потребления и культурой престижа. Широкое многообразие товаров усложняет процесс поиска продуктов, необходимых для жизни человека. О том, как правильно подобрать нужный товар из определенной категории, рассказывает «Контрольная закупка» («Первый канал»). К 2008-му году заметно изменились в стилевом оформлении программы этой тематики, появились новые рубрики. К уже имеющимся «Все под контролем», «Советская пятиминутка», «Горячая линия» добавилась «Звездная закупка». Передача носит прагматический характер, зрители получают конкретную рекомендацию после тестирования товаров в «Закупке». Подобные проекты весьма популярны на разных каналах, они доказывают «победу» культа престижности, культа моды и «импульсивного потребления» над духовно-творческой мотивацией в поведении определенной категории зрительской аудитории. Повествование о профессиях и профессионалах в современном телеэфире присутствует в виде отдельных документальных фильмов или серий передач, посвященных какому-либо мастеру своего дела («Дороги старых мастеров», «Холодные струи искусства» – телеканал «Культура», серия «Портреты» – «Россия», «Женский взгляд» Оксаны

Пушкиной – НТВ, а также в программе, где в студию приходят люди, влюбленные в свою профессию и посвятившие своему делу многие годы: «Белая студия» – «Культура», «Livenь» – телеканал «Дождь».

Неоспоримой во все времена подлинной ценностью является **здоровье**. Спорт, пропаганда правильного образа жизни, активная социальная реклама помогают обратить внимание публики на сложную ситуацию со здоровьем нации. В процессе перехода к новым моделям «повседневной культуры» происходит адаптация личности, которая требует от человека немалых психологических и физических усилий. Как результат – создание стилистически выдержанных телевизионных проектов с применением новых моделей и элементов. Например, наряду с традиционными методами избавления от недугов на протяжении веков существовала медицина народная, когда лечением занимались обычные люди из народа, из подручных средств изобретали лекарства, действие которых проверялось не одним поколением. Отвары, мази, настойки – все это отнюдь не арсенал современных магов и колдунов, это, по мнению ведущих программы «Малахов+» («Первый канал»), можно применять в повседневной жизни в качестве профилактики или непосредственного лечения болезни.

«Ток-шоу «Малахов +» – калейдоскоп народной мудрости, колоссального житейского опыта и оптимизма». Ведущие программы рассказывают о народных методах исцеления от всевозможных напастей и хворей. Народная медицина не всегда приветствуется врачами-профессионалами. От использования сомнительных рецептов здоровья зрителей предостерегают практикующие медицинские работники. Главные рекомендации зрители получают в течение всей программы и в рубриках «Рецепт дня» или «Процедура дня от Геннадия Малахова». Типаж «народного» целителя Геннадия Малахова, с присущим ему специфическим говором и стилем общения, заметим, выбивается из общего ряда телевизионных ведущих. Местами его образ воспринимается комично (в проморолике программы на сайте Первого канала, когда Геннадий Малахов дает советы, какие упражнения

надо делать, чтобы добиться четкости речи, как у ведущих телевидения). Ценности «здоровье» посвящены современные телепрограммы «Малахов +» (Первый канал), «Жить здорово!» (Первый канал), а также организованы отдельные узкоспециализированные каналы (Health TV).

Современный способ популяризации культурных ценностей имеет как позитивный, так и негативный опыт на телевидении. Сегодня наблюдается тенденция перевести вербальный язык произведений культуры и искусства в невербальное воплощение телефильмов и телепрограмм. В рамках телевизионного языка структура художественного произведения, безусловно, подвергается трансформации. Произведения искусства все более «растворяются» в повседневной жизни и формируют бытовую культуру аудитории. Сегодня возникает ситуация, когда ценностью становится не само произведение искусства – кино, музыка, живопись, театр, – а **процесс создания этой ценности**. Зрителям становится интересно не столько смотреть саму театральную постановку или художественный фильм, сколько наблюдать за созданием «шедевра». Искусство постепенно проникает в повседневную жизнь, активно развивается мир самодеятельности. Телевизионная коммуникация все больше обращается к процессу сотворчества, соавторства зрителя в телепрограмме.

Информационное общество впитало и развило основные тенденции постмодернизма, но таким образом дошло в некоторых направлениях до финального абсурда своего проявления: культ неясностей, ошибок, комбинаторики исчерпал себя. Информационное общество во многом повернулось к традиционным эстетическим ценностям и высокой культуре. Эта тенденция проявляется в программах культурно-просветительской тематики не только в содержательном компоненте, но и на уровне применения вербальных и невербальных выразительных средств телевидения в построении художественного образа и в формировании культурной сферы в целом.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ I

Переход к информационному обществу, доминирование концепции постмодернизма обусловили значительные трансформации в сфере взаимодействия культуры и медиа. Невероятная усложненность семантических, технологических и социальных систем, утрата ими в процессе их развития основополагающих организационных основ, смешение разнообразных принципов и стилей в рамках одной и той же системы как результат ее развития – все это усложнило возможность рационального познания социокультурных процессов. Процесс усугубляется тенденцией многих систем и групп к закрытости, к сознательно культивируемой эзотеричности, к расцвету и приумножению иррационалистических движений.

Меняется и содержание культуры. Казавшаяся когда-то прочной культурная иерархия исчезает. Культура дифференцируется на малозависимые или вовсе независимые друг от друга культурные стили, формы и образы жизни. Некогда «высокая культура» обретает субкультурный статус. Телеиндустрия, которая раньше рассматривалась как производительница косноязычной массовой культуры, приобретает новую, не присущую ей ранее функцию, – функцию производителя и распространителя новых жизненных форм и жизненных стилей. Телевидение становится транслятором новой культуры.

Значение и роль экранных искусств в этом аспекте возрастает. Сегодня экранные искусства – комплексные средства освоения человеком окружающего мира (в его социальных, моральных, психологических, художественных, интеллектуальных аспектах), эстетического восприятия социума.

М. Мерло-Понти в своей работе «Кино и новая психология» говорит о том, что новая психология и современные философские теории сходятся в том, что, в отличие от классических, представляют нам «не разум и мир, собственное и чужое сознание, но сознание, брошенное в мир, подставленное взгляду других и узнающее у них, чем оно является само. Большая часть

феноменологической или экзистенциалистской философии заключается в удивлении этой неотделимостью меня от мира и меня от другого»⁷³.

Перефразируя известную поговорку, с большой долей справедливости можно утверждать: скажите, какие передачи вы смотрите, и я скажу, кто вы. Нынешнее состояние общества попало в прямую зависимость от телепродукции последних двух десятилетий. В современном медиаконтенте преобладают передачи криминальной, скандальной, эзотерической (магия, астрология) и гламурной тематики. В этой ситуации особенно возрастает роль культурно-просветительных передач российского телевидения. Гуманитаризация телевидения – общественный вызов и необходимость развития культурного уровня аудитории.

Функции искусства – эстетическая, гносеологическая, дидактическая, компенсаторная, организационная, коммуникативная⁷⁴, – всецело совпадают с функциями телевидения. Однако язык искусства – произведения культуры и образы, язык телевидения – программы и типажи. В то время, когда в ходе стадийной дифференциации культура отделила духовную деятельность от утилитарной, искусство становится самостоятельной областью. Нехудожественные формы творчества приобретают прикладной характер, и в их числе – телевидение. Имея общие функции и основу с произведениями высокой культуры, телевидение интегрирует фундаментальные функции искусства, но при этом создает собственный «выразительный язык». Телевидение использует многие средства художественной культуры, модернизируя эти средства под собственный формат и стиль медийного сектора.

⁷³ Мерло-Понти М. Знаки / Пер. с фр., примеч. и послесл. И. С. Вдовиной. – М.: Искусство, 2001.

⁷⁴ Вильчек В.М. Под знаком ТВ – Искусство – М., 1987. – С. 34.

ГЛАВА II

ВЕРБАЛЬНЫЕ И НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ТЕЛЕВИЗИОННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПРОГРАММАХ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Тесное взаимодействие технических и технологических процессов в разных сферах человеческой деятельности подарило множественность подходов и средств, участвующих в созидательном процессе. С появлением новых телевизионных технологий существенно обогатился и «язык» телевизионного экрана, и телепроизведений – как на вербальном, так и на невербальном уровне.

Выразительные средства телевидения часто бывают заданы определенным форматом или жанром. Правила их использования напрямую зависят от творческой задачи и потенциала автора. Современные технические возможности позволяют экспериментировать в наборе и комбинации выразительных средств на экране. Можно отметить две основные тенденции сочетания средств выразительности в программах культурной тематики. Неограниченная технической стороной возможность использования различных выразительных средств позволяет сделать программу разнообразной и динамичной. Создание качественного телепродукта требует гармоничного сочетания технических выразительных средств и содержательной сущности. Выразительная по форме программа может не обладать необходимой информативностью. Поэтому в отдельных телепрограммах можно наблюдать возвращение к испытанным приемам применения средств выразительности – с преломлением к постмодернистскому периоду, новой парадигме мышления и новым формам существования телепрограмм. Представим выразительные средства телевизионного контента в следующей схеме:



Схема 1. Телевизионные выразительные средства

При работе с таким количеством выразительных средств, современному тележурналисту необходимо владеть не только словом, но и техническими средствами художественной выразительности, а также взаимодействовать с профессионалами в данной области.

Визуальный компонент на телевидении играет ведущую роль в процессе восприятия информации, но только комплексное применение средств выразительности может придать программе или фильму художественную ценность.

2.1. ПРОБЛЕМА КАЧЕСТВА ТЕЛЕВИЗИОННОГО КОНТЕНТА В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ

Мировая тележурналистика за последние несколько лет совершила настоящий прорыв в скорости и способах передачи информации. Развитие сетевых СМИ и расширение возможностей «диалога» с аудиторией подразумевают особые правила коммуникации. Авторы все чаще обращаются к сложным формам построения материала всех жанровых групп. Несмотря на широкие технические возможности, имеет место зрительское недовольство качеством современного телеэфира. Палитра зрительского недовольства варьируется – от простого раздражения до полного отказа от телевидения в пользу Интернета. «Поток «конвейерной» телепродукции порождает также критические настроения по отношению к творческой составляющей телевизионного эфира: зрители считают, что телевидение в целом и многие его жанры деградируют»⁷⁵. Зрительский запрос на качественную журналистику становится все осязаемее.

Если обратиться к статистике, то рейтинг высокопрофессиональных проектов в области культуры (программы и документальные фильмы – победители творческих конкурсов в области журналистики) невысок. Программы телеканала «Культура» составляют в рейтинге 1–1,5% от общего количества просмотров. Практически постоянно в десятке наиболее популярных на телеканале «Культура» программы: «Романтика романса», «Гении и злодеи» и «Искатели». Но даже их доля составляет не более 4 % от общего времени просмотра. Если же посмотреть в целом на «гуманитарные программы» российского телевидения, наибольший рейтинг у программ телеканала «НТВ» «Первая передача», «Чудо техники с Сергеем Малоземовым», у программы Первого канала «В наше время» и у проекта телеканала «Россия-1» «О самом главном».

⁷⁵ Полуэхтова А. И. Телевидение в общественном мнении и повседневной жизни россиян // Социология и жизнь – 2012 - №2. – С. 168.

Программы культурно-просветительской направленности на современном экране во многом выполняют не столько просветительскую, сколько информационную и развлекательную функции. Выразительные средства иногда делают программу зрелищной и захватывающей, формируя при этом разрыв между действительным и транслируемым на экране. Примеры художественно-публицистических образов встречаются в жанрах очерка и зарисовки, в документальных фильмах и тематических передачах. Попытки создания образа на уровне информационных и аналитических жанров пока являются экспериментальными. Нечасто таким образом удается сохранить границы, установленные форматом.

Ранее журналистские жанры во многом определяли средства выразительности, которые авторы использовали в конкретном формате. Сегодня в связи техническими преобразованиями, выразительные средства употребляются в зависимости не столько от жанра или формата, сколько от творческого потенциала журналиста, его вкусов и авторского стиля. Такая тенденция распространяется не только на программы культурно-просветительской тематики, но и телевидение в целом. Персонализация информации является необходимым компонентом. Размытость жанровых границ зачастую обусловлена именно индивидуальным и субъективным началом в телевизионном высказывании. У тележурналистов есть блоги и собственные странички, на которые подписываются те, кто хочет получать сведения из конкретных источников. В ситуации, когда доступной информации становится все больше, зрительская потребность в ее конкретизации, углубленном изучении темы и хорошем анализе вполне закономерна. Визуальные выразительные средства, конечно, помогают автору в решении его творческих задач. Перечисленные в схеме №1 (С. 79) выразительные средства существовали на протяжении истории развития телевидения. На современном этапе наблюдаются существенные изменения в использовании выразительных средств. Превалирование того или иного выразительного средства на экране нередко определяет формат программы или фильма.

Кадр – первичная конструктивная съемочная и монтажная единица⁷⁶. Композицию кадра определяет объект съемки, ракурс объекта, соотношение фона, первого, второго планов, деталей и т.д. Сегодня наблюдается изменение границ самого кадра – переход соотношений сторон кадра от 3:4 к 16:9, кадр становится длиннее. В широком формате с высококачественным изображением Full HD и Ultra HD это позволяет увеличить площадь экрана мониторов и телевизоров (High Definition TeleVision), применять технологию объемного изображения (3D), позволяет по-иному взглянуть на содержание кадра. Панорамные кадры, добавление цвета («окрашивание») черно-белой пленки помогают создать «эффект присутствия», не только приблизить зрителя к объекту, но и буквально «погрузить» его в повествование. Как только у телевидения появилась возможность записи, журналисты старались как можно дальше «отойти» от студии и «говорящих голов» в кадре, привнося «реальную жизнь» на экран. Студийные съемки, бесспорно, менее затратные и технически более простые в исполнении, но современный формат дает возможность видеть жизнь в тех красках, которые окружают нас в реальности. В связи с этим даже студийные передачи авторы стараются «украсить» вставками в виде репортажей, сюжетов и др. Так, в программе «Однако» Михаил Леонтьев использует фрагменты советских фильмов, которые переключают внимание зрителей, подчеркивают какие-то мысли автора, а иногда добавляют новый семантический аспект и даже формируют подтекст. Например, в одном из выпусков на тему украинского Майдана и желания Украины попасть в Европу (2013 год) включены кадры из фильма «Золушка» 1947 года, где добрая, щедрая фея-волшебница (Россия) говорит маленькой Золушке (Украине): «Возвращайся до 12, а то...». Или о том же Евромайдане, о проблеме финансовой готовности Украины вступить в ЕЭС (выпуск 24 ноября 2013 г.) – цитата из фильма «Окно в Париж»: «Дорога к вам была трудна и полна лишений. Холод и голод преследовали нашу делегацию в течение нескольких суток. Протягивая вам руку дружбы, в соответствии с принципами социализма

⁷⁶ Головня А. Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1965. - С. 29.

и пролетарского интернационализма, мы призываем вас оплатить наше такси». Включение в аналитическую программу фрагментов художественных фильмов – примета постмодернизма. Сочетание современных кадров и адаптированных фрагментов из старых фильмов отнюдь не делит фильм на части, а наоборот, подчеркивает актуальность вечных тем.

Наталья Утилова⁷⁷ выделяет несколько способов внутрикадрового монтажа для того, чтобы проследить камерой за движением персонажа:

- «Непрерывное следование за персонажем на общем плане. Реакция зрителей, в основном, определяется изменением окружающей обстановки. При этом сам персонаж малоинтересен. Ритм сцены сравнительно медленный. Однако такой кадр можно разнообразить: изменяя композицию или общий план панорамирования, можно получить ту или иную эмоциональную окраску».

В программе «Пешком» ведущий Михаил Жебрак (телеканал «Культура») повествует об исторических памятниках и старинных улицах Москвы. Оператор следует за рассказчиком, не упуская его из виду. Но главными все равно остаются те монументы и памятники, которые окружают журналиста. Средний план ведущего на фоне городских пейзажей может длиться две, а иногда и более двух минут. Камера не меняет крупность, но при этом остается динамичной за счет новых и новых экстерьеров. Съемка «летающей камерой» создает ощущение движения, следования за рассказом ведущего, длинные планы не кажутся затянутыми. Автор разбавляет пешеходную экскурсию старинными фотографиями фасада того здания, о котором рассказывает гид. Эта фотография медленно растворяется, и перед зрителями возникает современная панорама, в иных цветах и контрастах. Безусловно, такой прием выразительности эмоционально украшает видеоряд. Зрители могут сравнить, как было «до» и что стало «после».

⁷⁷ Утилова Н. И. Монтаж как средство художественной выразительности. Часть 1. – М.: ИПК РТР, 1998. – С. 101-102.

- «Непрерывное следование за персонажем на крупном плане... Ракурс создает тот или иной оттенок. При этом влияние окружающей обстановки минимально».

В таком стиле съемки выполнена работа Ники Стрижак «Смыслы Бориса Гребенщикова» – к шестидесятилетию музыканта (27. 11. 2013). Камера как будто постоянно следит за героем, пытается заглянуть ему в глаза, разглядеть его душу. Самого автора практически нет в фильме, вся работа строится на высказываниях Бориса Борисовича, на его мыслях и репликах. Создается ощущение, что развитие действия фильма подчинено реальному действию. Поэтому возникает впечатление некоторой спонтанности и непредсказуемости событий фильма. Динамика работы поддерживается за счет смены ракурсов, иногда кадры монтируются встык без изменения крупности.

- «Следование за персонажем от крупного плана к общему. Ритм сцены изменяется с изменением композиции» и «следование за персонажем от общего плана к крупному». К данному способу демонстрации героя прибегают авторы документального цикла «Завтра не умрет никогда» (телеканал «Культура»). В программе главной темой является наука и люди, которые ее развивают. Именно в такой последовательности авторы и строят эпизоды: сначала показывают отдельный факт или ситуацию, а затем человека, который может подробнее об этом рассказать. В выпуске «Первый век от сотворения наномира», который посвящен инновационным разработкам в области нанотехнологий в России, героями выступают российские ученые. Например, Анатолий Иванович Мамаев – доктор химических наук, профессор. Он всю свою научную деятельность посвятил нанотехнологиям и не только генерирует новые идеи, но и воплощает их в жизнь. Автор, рассказывая о герое, сначала показывает обстановку, в которой он находится: общим планом – кадры за рулем автомобиля, дорога на работу, лаборатория, где совершаются научные открытия. Лишь в монологах оператор показывает героя крупно в кадре. План перебивается

крупными планами сотрудников, которые работают в фирме Анатолия Мамаева. Иногда герой снят оператором со спины (кадры, когда он заходит в лабораторию, идет к своему кораблю), при этом у зрителей возрастает ощущение ожидания. Эпизод с кораблем показан в передаче неслучайно, автор за кадром комментирует: «В тяжелые времена отдушиной, в которой Мамаев находил силы стать исключением из печального правила, был его корабль. Быть может, благодаря ему Мамаев и *остался на плаву*». Автор применяет такой способ выразительности для того, чтобы передать характер ученого, который физический труд строительства собственного корабля совмещал с напряженной умственной работой в лаборатории.

- «Переключение камеры с персонажа на то место, куда он стремится». Если использовать данный способ как прием выразительности программы, можно повысить динамику телеповествования, а также долгое время удерживать внимание зрителя. Аудитории будет интересно, зачем персонаж идет именно в это место. Таким приемом пользуются авторы документального фильма «С твердым знаком на конце» (2009 год), где ведущий Леонид Парфенов, находясь в кадре, постоянно пребывает в движении. Планы, в которых динамичен и персонаж, и камера, постоянно перемежаются с кадрами того места, куда следует ведущий. Леонид Парфенов несколько раз появляется перед камерой в разных ракурсах. На словах в кадре: «Присказка «утром – в газете, вечером – в куплете» обозначала оперативность куплетистов, поспевающих за новостями, но мало кто знает, что вечером в газете; а редакция – она, как театр: выйдет к ночи на пик формы, а потом не может угомониться», – ведущий появляется с разной крупностью, но снят Леонид Парфенов снизу на переднем плане, что говорит о значительности фигуры говорящего и важности его слов.
- «Камера несколько опережает персонажа и прибывает к месту, куда стремится актер, но несколько раньше». Такой характер съемки используют авторы программы «Герой места с Петром Вайлем». Камера следит за повествованием автора, но несколько опережает самого героя, будто

поторапливает его. Петр Вайль часто снят оператором в профиль, что придает кадру большую динамику и выразительность движения. Панорамное слежение камеры в программе перебито вставками: фотографиями, картинками, сверхкрупными планами – все это делает видеоряд более выразительным.

В связи с многократным улучшением качества экранной «картинки» определяются предпочтения в еще одном визуальном средстве выразительности – **крупности плана**. Высокое разрешение картинки позволяет передать красоту деталей даже на дальнем плане. В соответствии с новыми возможностями, многие телепрограммы и телефильмы активно используют:

- *Дальние и панорамные планы.* В документальном фильме «Американская мечта» на Первом канале (2012 год) авторы прибегают к многократному панорамированию американских пейзажей и пестрых городских улиц. Картинка высокой четкости позволяет рассмотреть мелкие детали и почувствовать атмосферу, которая окружает рассказчиков. Динамика в кадре создается не только за счет содержания картинки с яркими, постоянно мелькающими рекламными щитами и вывесками, но и с помощью движения камеры.
- *Макросъемка.* К приему макросъемки часто прибегают журналисты и репортеры в тех областях, где без макросъемки практически невозможно обойтись: в программах о животных, о растениях, кулинарных передачах. В некоторых программах макросъемка используется как прием создания образа. В документальном фильме «Вологодские мотивы» на телеканале «Культура» детальные (сверхкрупные) планы используют в качестве изобразительной метафоры: кадры с вологодскими цветами, с порхающим мотыльком или крыльями бабочки-капустницы сменяются кадрами кружева с похожими мотивами в исполнении вологодских мастериц.

- *Съемка высокоскоростной камерой.* Планы, снятые такой техникой, смотрятся необычно. Всплески волн, взмах крыла птицы или движения насекомого, пламя огня и т.д. Такие кадры могут быть красивой иллюстрацией к программе или документальному фильму. Они обычно выполняют эстетическую функцию, практически всегда являются постановочными, поэтому в современном эфире чаще всего встречаются в телерекламе.

Свет – еще одно визуальное выразительное средство, без которого сегодня не обходится ни одна современная передача. Показ героя с использованием цветовых подсветок фона: при этом свет позволяет представить персонажа на фоне интерьера. Создание особой атмосферы, например, съемка в темной студии: программа «Встречи на Журфаке» (телеканал «Форум 36») – разговор в спокойной, камерной обстановке. При этом высвечены лишь участники программы, студийная беседа проходит в атмосфере доверительного разговора, есть ощущение чего-то таинственного, искреннего, сокровенного – того, что скрыто в темноте. Или же, наоборот, в абсолютно высвеченной комнате: программа «Белая студия» (телеканал «Культура»). Белый цвет во многих странах, в том числе и в России, считается цветом чистоты, и разговор в такой студии происходит «начистоту».

С этим же средством выразительности связана съемка объекта в дневное и ночное время. Современные осветительные устройства позволяют проводить запись в недостаточно освещенных местах и в темное время суток. Так, выпуск программы «Репортаж Дождя» (телеканал «Дождь», 2013 год) «Эпоха освещения: лампочки на деревьях за миллиард» больше чем на половину состоит из вечерних съемок новогодних световых украшений столицы. Здесь свет сам по себе становится выразительным средством и «рисует» кадр, на который с эстетической точки зрения приятно смотреть. Дополнительное освещение для записи интервью с героем в ночном городе также позволяет добиться высококачественного изображения, когда герой будет совершенно

гармонично «сосуществовать» в кадре с естественно освещенными объектами на фоне говорящего.

Бывают случаи, когда ночную съемку с естественным освещением используют для показа «отрицательных» событий, например, пожары, извержение вулкана или беспорядки на улицах, ночное освещение увеличивает степень трагичности события.

Визуальные выразительные средства, как правило, работают в *совокупности*: кадр, свет, ракурс и т. д. Их взаимодействие чаще всего определяется на подготовительной (сценарной) стадии работы автора, режиссера, оператора. Автор сценария и режиссер, активно обсуждаемого в свое время фильма «Скульптор Михаил Аникушин» (т/о «Экран» 1981 год), рассказывал: «В фильме об Аникушине у нас была цельная композиция изобразительного решения. Скажем, герой среди скульптур, в мастерской, беседы с ним и т.п. – это должно было сниматься без всякого света, чисто репортажно. А вся скульптура снималась иначе, с так называемым художественным светом. В этом смысле особенно характерен эпизод ночного разговора скульптур». В конце фильма они как бы оживают, начинают между собой «беседовать», а потом «выходят на утреннюю прогулку» по Ленинграду и снова расходятся по местам, по пьедесталам»⁷⁸.

Цвет как выразительное средство сегодня часто выступает в современном телеэфире. М. М. Плисецкая, народная артистка СССР: «Если говорить о балете, то здесь цвет имеет огромное значение. Допустим, в очень ярких, ярчайших тонах должен быть первый акт «Дон Кихота», а адажио из «Лебединого озера» нужно показать в мягких, пастельных тонах»⁷⁹.

На телевидении в одной передаче могут сочетаться черно-белые и полноцветные кадры. Монохромными кадрами авторы стремятся передать определенную историческую эпоху или же ссылаются на фрагменты черно-

⁷⁸ О прошлом память сохрани... сборник сценария документальных телефильмов / сост. А. Руднев. – М.: Искусство, 1984. – С.162.

⁷⁹ Прудовский Л. Роль цвета в ТВ. Информация и цвет. Эстетика и психология. Специфика // Советское радио и телевидение. – 1969. - № 1. – С. 27.

белых фильмов, старинные фотографии. В одной из серий программы «Больше, чем любовь» (телеканал «Культура») о романе Константина Симонова и Валентины Серовой чередованием современных кадров старой черно-белой записи с «обесцвеченными» современными кадрами (рассказ о свадебных нарядах) – таким приемом достигается одномоментность повествования. Закадровый рассказ не прерывается из-за невозможности показать кадры события, о котором повествует автор. Этот момент заполняется новым, постановочным видеорядом, стилизованным под старину.

Серийная передача «Большая семья» (телеканал «Культура», 2014 год), посвященная 80-летию народного художника СССР и скульптора Зураба Церетели, записывалась в музее, стены которого были донизу увешаны его картинами – исключительно яркими. На киновыставках демонстрировалась и монументальная скульптура, снятая средним планом на фоне яркого неба. Участники передачи были одеты в черно-серо-коричневое, но главный герой, Церетели, был в красном жилете и длинном красном фартуке – единственное яркое пятно среди публики. Это выделяло его среди гостей. Наличие фартука объяснялось тем, что он все время рисует, прерывая действие только при ответах на вопросы. О его творческой исключительности говорили все собравшиеся. Иосиф Кобзон: «Не верится, что один человек мог все это сделать и *так* сделать!» Внук Зураб: «Он – король, а мы все вокруг него – шахматные фигуры. Наша задача охранять его, чтобы ему было легче творить».

Необычно цветовое решение передачи «Список Лапина. Запрещенная эстрада» (ТВ-центр, 04.01.14). Речь в ней идет о запрещении выступлений на телевидении лучших исполнителей советских эстрадных песен. Председателя госкомитета по телевидению и радиовещанию в артистах раздражало все: короткие юбки, открытые декольте, движения на сцене, слишком звонкие голоса... Исполнителям лирических песен он заявлял: «Теперь не ваше время! Или пойте гражданскую лирику или уходите!»

Об этом рассказывают уехавшие в вынужденную эмиграцию Лариса Мондрус, Нина Бродская, Аида Ведищева, Ирина Бржевская, Вадим Мулерман.

Все они продолжили концертную деятельность в Америке и Европе. Рассказ артистов о сегодняшней жизни снят на фоне ярких пейзажей городов, где они живут сейчас. Их запрещенные на родине песни демонстрируются на черно-белой пленке, при этом обрамлением кадра служит подложка, на которой все время вспыхивают яркие пятна всех цветов радуги. Они как бы символизируют мысль о том, что таланты нельзя держать взаперти, и одновременно подводят зрителей к неутешительному результату: полной победе политической песни над лирической. За кадром звучат слова ведущего: «Если бы их песни остались с нами, а не отправились в изгнание, мы с вами сегодня жили бы немного иначе».

Интересен и необычен монтаж сюжетов этой передачи. С точки зрения теории монтажа, он сделан абсолютно правильно. Н. И. Утилова в книге «Монтаж как средство выразительности» пишет: «Мы всегда воспринимаем цвет по секторам – от самого яркого, насыщенного, контрастного и запоминаем его как эмоцию. Чем сильнее эмоция, тем насыщеннее ощущение от цвета, тем контрастнее монтажный переход, тем сильнее ощущение от изменения цвета. Цветовые «удары» служат опорными точками в монтажных переходах»⁸⁰.

Сочетание различных комбинаций визуальных элементов составляет основной **стиль** телевизионного повествования. «В экранной практике границы рассказа и показа зачастую условны. Описательные элементы присутствуют почти в любом повествовании, и, наоборот, само описание, будучи развернутым во времени, обретает в определенной мере событийность, связанную хотя бы с субъективной последовательностью авторского восприятия»⁸¹. Визуальные компоненты сегодня достаточно широко применяются в программах культурно-просветительской тематики. Но помимо перечисленных выше натуральных выразительных средств, связанных с операторским мастерством, с развитием технических возможностей происходит

⁸⁰ Утилова Н.И. Монтаж как средство художественной выразительности - Часть 2. М: ИПК РТР, 1998. – С. 148.

⁸¹ Разлогов К. Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М.: Искусство, - 1982. – С.95.

развитие иных телевизионных приемов, в особенности – связанных с **монтажом**. Здесь можно выделить различные тенденции в разных телевизионных компонентах.

Во многих передачах на исторические темы недавнего прошлого нашей страны присутствуют кадры об отправке людей в ссылку, на каторгу, их тяжелой работе на лесоповале, за полярным кругом, на Беломорканале. За кадром герой (или другой повествователь) рассказывает о трагедии одной семьи, но зрителю кажется, что показываемые кадры касаются именно той семьи, о которой идет речь. Таким приемом пользуются авторы передач разных жанров, но «возвращение» в прошлое не обходится без архивных записей. В одной из программ документального цикла «Гении и злодеи уходящей эпохи» (телеканал «Культура») – об американском основателе автомобильной промышленности Генри Форде, – автор повествует о его жизни. В истории детства на экране возникают старые кадры с американскими фермерами, железнодорожной станцией. В кадрах с паровозом, который стал «самым ярким потрясением 12-тилетнего Генри», мы видим случайных людей и можем предположить, что среди этой толпы у вагонов находится наш герой. Затем мальчика показывают крупным планом, совсем не на фоне железной дороги или вокзала, а на современных кадрах, стилизованных «под старину».

Сознательная **архаизация** составляет существо экранных воплощений стиля «ретро», воскресающего эпоху, воспринимающуюся как прошлое, но еще живущую в памяти людей. Кстати говоря, она целиком укладывается в хронологические рамки существования механической памяти – записанных звуках и изображениях. А отсюда – естественное совмещение на экране реальных черт ушедшего быта с «повторением» старых технических способов его звукозрительной консервации. Это становится подчас документом соответствующего периода. Так переключки между днем нынешним и днем минувшим приводит к усложнению экранных структур⁸². В качестве примера

⁸² Разлогов К. Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М.: Искусство, - 1982. – С. 115.

можно привести передачу «Больше, чем любовь. Любовь Орлова и Георгий Александров» (телеканал «Культура», 06.01.14). Черно-белыми кадрами проиллюстрированы поездка Александрова с Эйзенштейном в Америку, игра Орловой – тапера в кинотеатре немого кино, сюжеты из ее жизни до встречи с Александровым и т.п. Эти вставки придают повествованию документальность и объемность.

Цветовое решение на сегодняшний день активно применяется авторами как эффективное средство выразительности, способное создать определенную атмосферу. В программах по обработке и редактированию видео уже есть встроенные фильтры с определенными заданными параметрами цвета, насыщенности, тона, экспозиции и т.д. В процессе монтажа автор может выбрать не только определенный оттенок видео, но и полностью изменить цвет картинки. К такому приему нередко обращаются современные журналисты, так как цвет – эффективное средство создания выразительности документального образа. По цвету иногда мы можем определить жанр телефильма: в документальных передачах используется большое количество архивных записей, поэтому преобладающими могут быть черно-белые кадры или цвета сепии (оттенки коричневого). В синие тона обычно окрашены ночные эпизоды, холодные оттенки в мистических сценах – таких, как бывают в программе «Битва экстрасенсов». В холодных синих тонах обычно показана студия или другая площадка во время испытаний участников, но слова ведущего в кадре – в теплых тонах, например, на фоне проспектов Москвы с большим потоком автомобилей. Комментарии отдельных участников программы также показаны в теплых оттенках. С помощью цвета авторами может быть выражено противопоставление, как, например, в некоторых выпусках программы «Битва экстрасенсов» противопоставлены смоделированная ситуация и реальная жизнь.

Цвет в программах не только создает настроение, но и усиливает какую-то определенную эмоцию или вносит дополнительный смысл. В документальном фильме «Самуил Маршак. Обыкновенный гений» (телеканал «Культура», 2010

год), рассказывается о несчастном случае в семье. Младшая дочка Натанель опрокинула на себя самовар с крутым кипятком. Эта сцена инсценирована и окрашена в коричнево-красные тона. А после этого эпизода на закадровых словах: «Через две недели после смерти дочери, 20-го ноября 1915 года, Маршак пишет Екатерине Павловне Пешковой: «Сейчас мне и бедной Софье Михайловне хотелось бы одного: отдаться все душой какой-нибудь интенсивной работе, делу помощи несчастным и обездоленным. Более всего мы желали бы помочь детям», – автор использует постановочные кадры, где показан рабочий стол, стопки книг в черно-белом цвете, как и жизнь супругов, – обесцвеченная после трагедии.

Еще на заре повсеместного цветного телевидения народный артист СССР И. С. Козловский в интервью корреспонденту журнала «Советское радио и телевидение» говорил: «Мне кажется, что вопрос о сочетании цветного и черно-белого ТВ очень важный и серьезный. Именно в сочетании этих двух видов телевидения и есть та самая золотая середина. Даже в больших игровых и музыкальных передачах, несомненно, будет хорошо смотреться это сочетание. В цветной передаче черно-белые кадры подчеркнут наиболее важные моменты, и от этого отнюдь не будет рябить в глазах»⁸³. Предположения артиста оправдались. Сейчас редкая историческая передача обходится без черно-белых вставок. Такие фотографии и кинокадры используются как подлинные документы истории, в то время как современность представлена в цвете.

Передачу «Больше, чем любовь» Валентина Серова и Константин Симонов (телеканал «Культура», 02.01.14) вели сын поэта Алексей Симонов и дочь Симонова и Серовой – Мария Симонова. Алексей рассказывал об отце, Мария – о матери. Оба являлись персонажами «из сегодняшнего дня», следовательно, были показаны в несколько приглушенном цвете. Поэтому черно-белые фото- и киноматериалы легко монтировались с планами ведущих. Монтаж встык «оживлял» стихи Симонова, исполняемые автором, беззвучные планы из

⁸³ Прудовский Л. Роль цвета в ТВ. Информация и цвет. Эстетика и психология. Специфика // Советское радио и телевидение. – 1969. - № 1. – С. 26.

фильмов Серовой удачно иллюстрировали названные дочерью черты характера актрисы. Самым ярким по цвету фрагментом фильма был рассказ внучки маршала К. К. Рокоссовского Ариадны о влюбленности Серовой в ее деда (золотоволосая красавица Ариадна была снята ярко освещенной лучами солнца). По поводу этого несостоявшегося романа было много домыслов и споров, но сын поэта подтвердил: «Это всепоглощающее чувство сохранилось у нее на всю жизнь». Золотой фон вставки как бы символизировал неземную любовь. Валентина осталась символом той, что «умела ждать, как никто другой», – добавил Алексей Симонов. «Она – человек очень скромный, никогда бы не стала добиваться», – подтвердила сестра Мария.

К. Э. Разлогов замечает, что в телевизионных передачах, если они являются художественными и искусствоведческими по материалу, образовательными по функциональной направленности, основной акцент может смещаться либо в сторону историзма, либо в сторону современности. «Так индивидуальность актера из фактора сопутствующего... превращается в доминанту, когда передача или фильм специально посвящены его творчеству»⁸⁴.

В телефильме «Павел Луспекаев» (1978, режиссер В. Македонский) портрет артиста создается буквально из обрывков пленки, сохранивших фрагменты его театральных и телевизионных работ. «Мозаичность» структуры здесь реализована в монтаже сцен из единственной крупной (и последней) работы П. Луспекаева в роли Верещагина в картине «Белое солнце пустыни». В программу включены кадры из других фильмов с его участием и, пожалуй, главное – записи репетиций и кинопроб, в которых актер показал меру своего дарования даже больше, чем в иных из исполненных им ролей. Тем самым фильм стал для широкой аудитории единственной формой существования исключительных по художественному качеству фрагментов, благодаря которым мы можем судить о нереализованном потенциале талантливого актера.

⁸⁴ Разлогов К. Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М.: Искусство, - 1982. – С. 140-141

«Мозаичность структуры проявилась и в чередовании эпизодов документальных и «документально-игровых», то есть в сочетании слоев, находящихся как бы на разной дистанции от безусловной прототипической реальности (здесь опять взаимодействуют принципы фрагментарного и глубинного построений)»⁸⁵. Данный прием выразительности мы можем наблюдать во многих телевизионных программах. Одна из таких – «Исторические хроники» Николая Сванидзе (телеканал «Россия-1»). Журналист показывает и документальные фрагменты, и прогуливается, например, на фоне знаменитого «дома на набережной», и в гости к потомкам своих героев заходит.

В очень сдержанной цветовой гамме был снят трехсерийный фильм, посвященный 95-летию писателя Даниила Гранина «Прямой разговор» (телеканал «Культура», 01–03.01.14). Черно-коричневые тона одежды, мебели, книги на стеллажах не отвлекали от тем разговора, обозначенных в титрах: I. О долге и чести, II. О городе, III. О литературе. Монолог писателя не прерывается в течение 35-минутной беседы, высказываемые мысли отделяются друг от друга как бы «визуальными абзацами», которые являются своеобразными «шторками», и наряду с затемнениями, наплывами они являются классическими способами отделять одно изображение от другого. Как отмечает Н. Л. Горюнова в книге «Художественно-выразительные средства экрана», «монтажные переходы являются своеобразными знаками препинания в экранном языке»⁸⁶. Автор добавляет выразительность программы показом перебивок в теплых желтых оттенках клавишей пишущей машинки, а иногда и движущего их механизма (например, после рассказа о том, как автор спас поэтессу Ольгу Берггольц от расправы сотрудников НКВД – намек был очень понятен). Во второй части повествование сопровождалось промелькнувшими на миг черно-белыми фотографиями старого Петербурга, служащими

⁸⁵ Разлогов К. Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М.: Искусство, - 1982. – С. 115.

⁸⁶ Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана. Ч. 1. – М.: ИПК РТР, 2000. – с. 37.

подтверждением того, что «Город построен внезапно для России, неожиданно для Европы... Зарубежные строители приезжали охотно, так как им предоставлялись для работы пустые места, ничего не надо было ломать... Множество речек требовало особого архитектурного решения, но город получился единым... Чем-то он похож на Венецию, напоминая количеством воды, но это никакая не Венеция... Париж, Берлин, Москва перестраивались и перестраиваются, а Петербург как был, так и существует».

Виды Петербурга исчезают, когда автор заводит разговор о сегодняшнем дне. Снова перебивками текста становятся выступающие из мрака клавиши старой пишущей машинки. Гранин страстно говорит о том, что хочется сохранить все, что есть. «Сохранить! Мораторий такой объявить! Стройте, но делайте это не за счет исторического материала!», – обращается он к вершителям судеб истории и к простым петербуржцам. «Строят в центре! Будем пользоваться чужими красотами! Идите в новые районы и создавайте там шедевры. Вы создали эти новые районы – некрасивые, стандартные, не питерские, а такие, которые могут быть где-нибудь во Владивостоке, Хабаровске, Новосибирске и так далее».

Образ бесстрастно стучащей машинки в разделе «Городской дом» подчеркивает бездумность распоряжений чиновников, вершащих судьбы исторических памятников. А писатель уже говорит о другом – о тысячах коммуналок, сохранившихся от прошлых лет, называет это положение бедствием великого города и дает советы, как сделать удобным для людей петербургские окраины.

В последней части телефильма, где идет речь о литературе, отбивками становятся отпечатанные на машинке тексты, надвигающиеся друг на друга, очевидно, подчеркивающие многогранность деятельности писателя: самообразование, чтение классической литературы, сбор документов, работа над текстом.

Татьяна Агафонова, автор фильма «Мир Улановой» (т/о «Экран», 1981 г.), на вопрос: «Помогла ли вам в решении вашей творческой задачи

специфика телеэкрана?» – ответила: «Полагаю, да. Постигая мир Улановой, мы стремились к камерности, к тихой, доверительной интонации, – а это как раз близко телевизионному искусству. А тут, думаю, ей помогало даже не сознание того, что она может увидеть себя, оставшись наедине с экраном.

Мне кажется, что телевидение иногда слишком увлекается так называемым крупным планом, забывая о деликатности... и мне особенно дорого в фильме то, что экран, приблизив к нам Галину Уланову, не разрушил той легенды, которая ей всю жизнь сопутствует»⁸⁷.

Интересное сочетание **цветности с игрой дальних и ближних планов** отличает документальный сериал «Школа в Новом Свете». Первые две серии (01.01.14–04.01.14, телеканал «Культура»), посвящены детскому саду и первым шести-семи классам американской школы. Дети – танцующие, играющие, занимающиеся спортом – сняты дальним планом, так что полностью видны дальний двор, стадион, бассейн. Картинка очень яркая. Иногда камера выхватывает средним планом какой-нибудь эпизод, например, девочки танцуют вчетвером – у самой маленькой не все получается, старшая видит это, вытирает малышке слезы и показывает, как надо выполнять движение. Такие эпизоды служат иллюстрациями к рассказу директора школы о воспитании коллективизма и взаимопомощи. Серии о младшей школе полностью ведут преподаватели. За четыре серии рассказывают об учебе старших школьников и студентов. Общие планы здесь – только архитектурно-ландшафтные виды лучших школ и университетов страны. В целом преобладают крупные планы. Выступают не только преподаватели, но и ученики, студенты. Речь идет о выборе жизненного пути, о трудностях поступления в вуз и учебы там. Постоянная смена фона разговора наглядно иллюстрирует разнообразие жизни американских учащихся.

Наиболее заметным изменением на современном телевидении является значительное сокращение **средней длины кадра**. Сначала сверхкороткие планы

⁸⁷ О прошлом память сохрани... Сборник сценариев документальных телефильмов // Сост. А. Руднев. – М.: Искусство, 1984. – С. 65.

применялись в монтаже музыкальных клипов и рекламных роликов (из-за короткого формата и высокой стоимости эфирного времени). Сейчас клиповый монтаж является еще одним следствием постмодернистского сознания. Он часто применяется в современных форматах телевизионных передач, в том числе в программах культурно-просветительской тематики. В многосерийном документальном фильме «Одноэтажная Америка» (Первый канал, 2008 год) за счет клипового монтажа создается динамика определенного события. Например, джазовый концерт в нью-йоркском клубе (1 серия) или выставка машин возле Сан-Франциско (11 серия). С сокращением длительности кадра меняется и **темпоритм** телевизионного повествования. Повествование короткими монтажными фразами может привести к незавершенности смысла высказывания или нестабильному образу, или нецелостному, нелогичному сюжету. Используя клиповый монтаж как прием выразительности, можно разнообразить изобразительный ряд и «осовременить» старые пленки, как сделали журналисты телеканала НТВ в цикле документальных фильмов «Лучший город Земли» – многосерийный проект о повседневной жизни столицы 1918-1985 годов, где каждый выпуск был посвящен какому-либо значимому событию в Москве. Динамично смонтированные кадры, рассчитанные на современную аудиторию, обладают чертами парадигмы постмодерна. Увеличение темпоритма телевизионного повествования, даже при обработке архивных записей, не может погрузить зрителя в атмосферу прошлого времени. Зритель просто не успевает ощутить «дух» фильма, но динамичный стиль видеоконтента приближает его к современному типу мышления, к нынешнему темпу восприятия информации. Поэтому программы культурно-просветительской тематики, рассчитанные на более старшее поколение, сохраняют неспешный темпоритм телеповествования (программы телеканала «Культура», «Техно 24», «Наука 2.0» и др.). А для более молодых зрителей применяется клиповый монтаж и яркий, динамичный видеоряд (программы телеканалов «РенТВ», «НТВ», «Дождь» и др.). В связи с изменением темпоритма повествования журналисты уходят от сложных форм:

на вербальном уровне это проявляется в использовании простых фраз и предложений, на уровне монтажа – в динамичности, клиповости, на уровне композиции – в мозаичности блоков, построенных по ассоциативному принципу. Удачным примером здесь можно считать программу телеканала ТВС под названием «Публичные люди». Авторы находят особые формы для создания образа героев. В одном из выпусков (2002 год), который был посвящен российскому эстраднему и оперному певцу Николаю Баскову, на закадровых словах: «Весь свой негатив от общения с шоу-бизнесом певец Басков регулярно вымещает на пластиковых истуканах и боксерских грушах» в видеоряд включены кадры из светских раутов Баскова, которые мелькают на основных кадрах занятий певца в тренажерном зале. В данном примере сочетание совершенно разных по содержанию визуальных компонентов говорит о противостоянии и борьбе главного героя. В финале сцены Басков нечаянно падает, а за кадром у журналиста звучит мысль о том, что «воображаемые воротилы индустрии развлечений доказали, что даже если они из пластика и каучука, бороться с ними – дело гиблое». В данном примере темп закадрового комментирования журналиста гораздо ниже скорости, с которой сменялись кадры, что в сочетании создавало средний темпоритм повествования.

На культурном уровне под влиянием медиаресурсов происходят изменения и в сфере искусств. Наиболее заметна эта тенденция на театральных площадках, где все чаще появляется экран, на котором транслируется зарисовка в контексте театрального повествования. Выступления музыкантов могут сопровождаться телесюжетами, визуализирующими настроение музыкальной композиции или конкретный сюжет. «Новые технологии формируют основу для разрушения традиционной территориальной структуры медиарынка, размывают границы между различными типами контента. Именно они

способствуют развитию «экономики впечатлений»⁸⁸. В Воронежском камерном театре 30 января 2014 года состоялась премьера документального спектакля «День города» (реж. Михаил Бычков). Постановка была создана из монологов реальных жителей Воронежа. Образы актеров максимально приближены к современной аудитории. Сложно назвать театральными костюмами то, во что были одеты актеры: на них была повседневная одежда, минимальный грим. Да и текст актеров по сути и по содержанию практически не отличался от тех историй, о которых рассказывают друг другу при встрече. Искренность представления театральных персонажей поразительна: цыганка, рабочий, воронежская «дворянка», старушка, инвалид и его мама. Публикой узнаваем практически каждый образ, и в каждом из них зритель может увидеть себя самого или своих знакомых. Постановка напоминает документальный фильм, где перед зрителями появляются совершенно разные собеседники, каждый – со своей драмой. Все рассказы объединяются музыкальными фрагментами песен о Воронеже. На протяжении всего спектакля на заднем плане сцены меняются фотографии с городскими пейзажами. Принцип монтажа, принцип мозаичного построения, клиповость – все эти телевизионные приемы выразительности нашли свое воплощение в художественном языке театра.

Программы культурно-просветительского цикла присутствуют в контенте телеканалов разного типа вещания. Большая доля передач культурно-просветительской тематики находится в неэфирном секторе, что автоматически исключает часть аудитории, которая не имеет доступа к медиаресурсам и/или иным типам вещания (кабельное, спутниковое, мобильное телевидение), а ведь это – весомый сектор аудитории. При восприятии программ культурного сегмента у зрителей возможна сильная эмоциональная реакция во время обращения авторов к определенным психологическим метапрограммам. Именно обращение к этим метапрограммам способствует интериоризации новых знаний в культурной сфере:

⁸⁸ Качкаева А.Г. Образ медиа будущего // Kinoart.ru: Искусство кино. 2013 - №7. - URL:<http://kinoart.ru/ru/archive/2013/ru/archive/2013/07/obraz-media-budushchego> (дата обращения 14.12.2013)

• Метапрограмма «Люди» направлена на выявление индивидуальных качеств, раскрытие неординарной личности. В центре повествования – конкретный человек, который повлиял на то или иное событие в области культуры. Через его судьбу, его мысли, его поступки транслируются социокультурные ценности. На телеканалах такие метапрограммы реализуются чаще всего в студийных беседах, где гость воплощает в себе носителя культурных ценностей, актуализируя у зрителя процессы трансфера или отождествления. Масштаб личности героя формирует и уровень восприятия транслируемых им ценностей. К такому типу программ можно отнести «Белую студию» (телеканал «Культура»), «Ливень» (телеканал «Дождь»), «Познер» (Первый канал). Метапрограмма «Люди» обнаруживается нами и в портретных документальных фильмах и телепередачах: «Кто такой этот Кустурица?» (Первый канал), «Андрей Макаревич. Изменчивый мир» (Первый канал), «Евгений Тарле. Наука выживать» («Культура») и многих других. Основным конструктивным элементом воплощения этой метапрограммы на экране становится монолог героя или его диалог с ведущим. Процесс персонификации информации, характерный для современного витка развития культуры, обеспечивает принятие со стороны аудитории.

• Метапрограмма «Ценности» направлена на сохранение аксиологических акцентов или (что сложнее) распространение абсолютно нового для широкой аудитории знания. Примерами акцентуализации такого рода метапрограмм могут стать передачи: «Сати. Нескучная классика» (телеканал «Культура»), «Ночь в музее» (телеканал «Культура»). Метапрограмма «Ценности» способна оказывать значительное влияние на процесс «воспитания» зрителя. В рамках этой метапрограммы задается своего рода «планка ценностей» современного общества. Метапрограмма распространяет свое влияние на ценности разного рода – материальные и нематериальные. Нередко эта метапрограмма действует в рамках субкультур, апеллируя к конкретной целевой аудитории.

• Метапрограмма «Сходство». В значительной степени затрагивает вопросы бытовой культуры. Демонстрация повседневной, обыденной жизни –

ее основа. В данном случае механизмы отождествления позволяют зрителю погрузиться в мир экрана («Письма из провинции», «Гений места» – телеканал «Культура»). Журналист показывает зрителю значимость «обычных» явлений, нередко затрагивая вопросы этического характера. Можно сказать, что эта метапрограмма направлена на закрепление норм этики и морали в обществе, на демонстрацию поведенческих моделей, на формирование представления о том, что искусство не есть нечто «отдельное», что красота может окружать нас и в нашей повседневности.

- Метапрограмма «Процесс» актуализирует *значимость* самого события, а не только его результата. Динамика события – ключевое понятие этой метапрограммы. Например, телепрограмма «Пешком» (НТВ) – путешествие по каким-либо культурно-историческим местам столицы. «Андрей Макаревич. Машина его времени» – история жизни музыканта и успеха группы «Машина времени» (Первый канал). Эта программа вовлекает зрителя в процесс создания или открытия культурных ценностей. Архетип пользователя сменяется архетипом творца. Зритель становится своего рода соавтором, что вполне соотносится с современными тенденциями развития аудиторных привычек.

- Метапрограмма «Прошлое» акцентирует важные моменты истории в документальной форме («Петербург. Время и место» – телеканал «Культура») ⁸⁹. К 100-летию ГМИИ им. А. С. Пушкина на «Первом канале» вышел фильм Леонида Парфенова «Глаз Божий». Известные люди сферы искусства: Олег Табаков, Евгений Миронов, Игорь Кваша, Владимир Познер, Петр Налич, Михаил Ефремов и другие – сыграли ведущие роли в документальном проекте студии «Намедни». На этом примере мы можем видеть богатство визуальных элементов при подаче исторических фактов и документов. Здесь авторы использовали архивные записи из жизни столицы, экранизацию эпохи, съемки нынешнего времени, современную графику и анимацию в оформлении программы. «Глаз Божий» – это своеобразный экскурс

⁸⁹ Шестерина А.М. Медиа // Воронежский пульс. Культурная среда и культурная политика – Воронеж – 2013, С.187-188.

к истокам знаменитого музея Москвы, с наглядной панорамой исторических событий вокруг него.

Телеканал «Культура» – один из уникальных проектов государственного телевидения, который наиболее трепетно относится к сохранению национальных ценностей и традиций. Сформировав «лицо» канала и неповторимый формат, телеканал «Культура» во многом становится одним из главных ориентиров в области просвещения и способах подачи новостей культуры и искусства. К числу достоинств телеканала также следует отнести отсутствие рекламы.

Как и многие СМИ, телеканал «Культура» сегодня получил широкое распространение и в сетевых формах: группы в социальных сетях, собственный сайт с богатым видеоархивом. Телеканал является наиболее консервативным в средствах и способах построения передач. Но, соблюдая основные каноны журналистики, его современная форма интерактивной коммуникации с публикой вносит коррективы и в характер представления материала. Балансируя между традиционными приемами и «новыми визуальными привычками», телеканалу удалось выйти на иной уровень взаимодействия с современной публикой. При этом изменились и некоторые составляющие современных передач и особенности работы журналистов.

Современная психология делит людей творческого склада на два типа: дивергентов и конвергентов. Первые – «универсальные» журналисты, которые сегодня, во времена всемирной конвергенции, пользуются наибольшим спросом. Такие работники способны к широкому спектру творческой деятельности, легко устанавливают отдаленные связи между несоединимыми и несопоставимыми понятиями и явлениями; смело и открыто идут навстречу новым идеям и экспериментам. Второй тип творческих работников – журналисты с узкой специализацией. Они склонны к целенаправленным, глубоким и конкретным исследованиям⁹⁰. Авторы телеканала «Культура» с

⁹⁰ Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2001.

помощью особого экранного языка стремятся сделать телевидение самостоятельным искусством. Ведущие канала – профессионалы своего дела. Это Ф. Разумовский («Кто мы?»), Я. Гордин («Нет пощады никому», «Есть упоение в бою...», «1825 год. Загадки междуцарствия») – историки. Л. Аннинский («Серебро и чернь», «Медные трубы» и др.), В. Непомнящий (А. Пушкин. «Евгений Онегин») – литературоведы. Ю. Башмет («Вокзал мечты»), И. Бутман («Джазофрения»), А. Варгафтик («Оркестровая яма» и «Партитуры не горят») – профессиональные музыканты. Этот список можно продолжать. «Лицом» телеканала стали люди с высокой культурой и изысканного вкуса. Сильная телевизионная команда делает каждую программу на высоком эстетическом уровне. Операторская работа, режиссура этих передач говорит о профессиональном подходе. Кадры телепередачи, которые иллюстрируют реакцию зрителей в зале («Романтика романса»), передают настроение за пределы телеэкрана. Телевизионная аудитория становится соучастником оценки телепроекта.

Новейшие тенденции медийного пространства, безусловно, влияют на формирование «нового» зрителя, с присущим ему особым восприятием экранного мира. Эстетическое воспитание предполагает активную форму воздействия, при которой и автор, и зритель будут разговаривать на одном языке, понятном для каждого участника «диалога». Поэтому характер и некоторые элементы современного построения программ «перекочевали» на телеканал «Культура» и приобрели свое, особенное звучание, например, изменение по темпоритму. На содержательном уровне данная тенденция, прежде всего, обусловлена тем, что важнейшие проблемы современной культуры и искусства, которые звучат в программах телеканала, требуют обстоятельного, неторопливого разбора. Зачастую авторы прибегают к разделению программ на циклы, сезоны, некоторым темам бывают посвящены несколько серий – как, например, в программах «Доктор Воробьев. Перечитывая автобиографию», «Беседы с мудрецами. Григорий Померанц и Зинаида Миркина», «Владимир Бехтерев. Взгляд из будущего» и другие. На

уровне формы мы можем заметить, что монтаж программ мягкий, не агрессивный, авторы активно используют архивные материалы и уникальные кадры. Некоторые передачи полностью собраны из архива. В документальных циклах нередко встречаются длинные планы и панорамы. Задержка кадра на одном плане или плавное приближение / удаление в целом снижает динамику, но зачастую такие кадры работают на создание завершенного образа или дополнительного оттенка. Интеллектуальные дискуссии, беседы, ток-шоу, нацеленные на формирование взглядов и жизненных ориентиров нынешнего зрителя, построены по всем «требованиям» современной аудитории. Проявляется это, прежде всего, на динамичной смене кадров, использовании анимации, стилистическом оформлении. К примеру, в программе «Культурная революция» в начале передачи знакомя зрителей с участниками программы, за кадром журналист читает досье героев, применяются врезки с тематическим сюжетом – всё это придает динамику программе. Из таких элементов строится индивидуальный стиль программы.

В сетевом пространстве язык и художественное оформление программ имеет тот же вид, что и в эфире. Стиль канала сохранен и в визуальном оформлении – дизайне сайта и в формах общения с публикой. Архив программ телеканала позволяет зрителям в любое время обратиться к интересующему материалу и пересмотреть его заново.

При нынешнем провоцирующем характере телевысказывания, неясной позиции автора, фрагментарном повествовании – зрительское доверие утрачено, скептическое настроение на экране породило соответствующее отношение у публики. Внутренняя свобода журналиста, четкая позиция, диалогичность – все это условия существования информации в эфире, которые ныне порой просто игнорируются. Как следствие – невнятное повествование с нестабильной характеристикой. При этом невербальные выразительные средства – обилие крупных кадров, динамичная съемка, резкий монтаж с прямыми склейками – используются в полной мере. Резко ощущается конфликт между формой повествования и содержанием программы. Тенденции

индустрии развлечения ощущается наиболее сильно в медийном контенте. Вербальный язык литературного произведения при «переводе» в невербальный – фильм или программу, допускает трансформацию образа, его «обытовление». Выразительные средства экрана делают образ из «идеального» более «реальным». Телеканал «Культура», применяя вербальные и невербальные телевизионные средства, духовно совершенствует современного зрителя через постижение смысла художественного образа.

2.2 ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА ПРОГРАММ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

В тележурналистике авторы придерживаются классической модели классификации жанров: информационные, аналитические и документально-художественные. В разных соотношениях они присутствуют на телевидении в зависимости от тематики конкретной передачи. Одна из главных тенденций постмодернизма – взаимопроникновение жанров во всех видах искусства. Стирание жанровых границ – процесс естественный, но появление некоего универсального жанра (текста или телеролика) может создавать дополнительные трудности в процессе подготовки материала. Жанр – это своего рода технология, решение творческой задачи журналиста. Но в случае с телевидением границы его выбора определяются и зрителем. Так, всеобщая тенденция стремления к краткости (современному зрителю трудно воспринимать длинные телесобщения) нередко ведет к сокращенному, практически тезисному повествованию. Отсюда на современном телевидении нередко лаконичный закадровый текст, короткие комментарии героев, динамичный монтаж.

Журналистский жанр – это формально-содержательное единство, помогающее найти творческое решение авторской задачи, форма детерминации отношений автора с действительностью. Подобно тому как в сфере искусства один жанр сменяет другой, и в каждый отрезок времени доминируют те или иные жанры, на телевидении типы телепередач также обусловлены общим вектором развития культуры. Культура телевидения в ее широком понимании формируется всем экранным потоком – во всех жанрах. Были случаи, когда небольшой сюжет в новостях был способен произвести серьезные изменения в поведении общества, вызвать бурный процесс обсуждения: например, сообщение об убийстве Влада Листьева, (1995 год), или сообщение в вечерних новостях о гибели Виктора Цоя (1990 год).

Передачи, посвященные конкретному дню, событию или явлению действительности, зачастую обращаются к документально-художественной группе жанров, как наиболее «свободной» форме выражения мысли. Документалистика максимально правдиво и детально отражает повседневную реальность, подразумевая под документальными программами формулу действительности, состоящую из знаков, где каждый знак в отдельности и все они в целом – отражение конкретных жизненных процессов. Эти знаки-кадры на экране приведены в систему, прямо соотносимую с действительностью. Относясь к числу наиболее сложных журналистских произведений, документальные передачи, находясь на стыке художественного и публицистического, обладают комбинированными свойствами. Они пластичны, подвержены стремительным и кардинальным изменениям в технологии и методике создания. Документальные жанры постоянно видоизменяются вследствие синтеза элементов различных жанров журналистики и искусства. Многоликость и пластичность документалистики позволяет современным авторам культурно-просветительских программ наиболее полноценно реализовывать творческие задачи.

Исследуя современные подходы к построению образа в документальных телепрограммах, мы можем говорить о так называемом «Эффекте присутствия» факта. Палитра форм документальных фильмов крайне разнообразна:

1. Событийная хроника, видеолетопись (съемки, создаваемые не для оперативных новостных журналов, а для истории). Качество таких записей очень важно, так как со временем они могут стать основой телепередач и сформировать представление о культурных феноменах (работы режиссера-документалиста Дзиги Вертова).

2. Видеофиксация информации для специальных целей (научные съемки, милицейские протоколы, видеонаблюдение). Такие документальные записи используются в качестве вставок в новостные сюжеты, аналитические расследования или криминальную хронику. С недавнего времени на телеканалах появились и стали довольно популярными. Например, заседания из

зала суда: «Суд присяжных» (НТВ), «Суд идет» (Первый канал), «Судебные страсти» (ДТВ). Формат таких программ приближен к документальной видеофиксации, но полностью их причислить к данной категории нельзя, так как данные передачи построены по заранее сформированному сценарию.

3. Авторская журналистика. Например, программы и документальные фильмы Леонида Парфенова. Информация его передач персонифицирована, стиль узнаваем. В разных программах авторской журналистики выразительные средства играют индивидуальную роль в подаче информации.

А. М. Шестерина предлагает классификацию авторской журналистики⁹¹. Авторские программы культурно-просветительского направления по целевой направленности делятся на 2 группы:

1. Тематические. Такие авторские программы построены вокруг главной темы. Автор / ведущий передачи стремится как можно подробнее и глубже раскрыть тему. К такому типу авторских программ относится «Женский взгляд Оксаны Пушкиной» (телеканал НТВ), «Истории в деталях» Сергея Майорова (телеканал СТС, 2003-2009 гг.), «Козырев Live» (телеканал «Дождь», с 2012 г.).
2. Проблемные. Программы, построенные вокруг актуальной социальной проблемы. Например, «Специальный корреспондент» Аркадия Мамонтова (телеканал «Россия»), «Намедни» Леонида Парфенова (телеканал «НТВ»), «Очевидное-невероятное» Сергея Капицы (телеканал «Культура», 2010-2012 гг., телеканал ТВЦ, 2002-2006).

По тематике культурно-просветительские программы можно разделить на 5 категорий:

1. Культура: «Нескучная классика» Сати Спиваковой (телеканал «Культура»);
2. Политика: «Постскрипtum», ведущий Алексей Пушкин (телеканал ТВЦ);
3. Наука: «Очевидное-невероятное» Сергея Капицы (телеканал ОРТ);
4. Личность: «Ночной полет» Андрея Максимова (телеканал «Культура»);

⁹¹Шестерина А.М. Авторская телепередача / А.М. Шестерина. Воронеж: Изд-во факультета журналистики Воронеж. гос. ун-та, 2014. – С.18.

5. Бытовая тематика: «Снимите это немедленно!», ведущая – Таша Строгая (телеканал СТС).

Документальная тележурналистика может быть представлена разными жанрами экранной продукции, но чаще всего авторы прибегают к нескольким основным:

- *Телевизионный очерк* («Россия от первого лица» – телеканал «Россия» и др.). Телепортрет людей («Женский взгляд» Оксаны Пушкиной (НТВ), «Последние 24 часа из жизни...») или двойной портрет («Мать и дочь»). В портретном очерке сосуществуют три участника – герой, автор и зритель, между ними должны возникнуть теплые дружеские отношения. Создавая портретный очерк, мы одновременно передаем себя, свое видение мира и восприятие собеседника. То, каким нам покажется герой, и от того, как журналист преподнесет героя зрителю, зависит и отношение аудитории к герою программы. Никогда не стоит забывать о том, что камера и экран всегда «укрупняют эмоцию» человека. Многогранность и глубину личности непросто передать на экране. Чаще всего авторы сосредотачиваются на некоторых наиболее примечательных качествах героя или на том, что соответствует теме и помогает раскрыть идею произведения. В документальных программах героя можно показывать в естественных условиях – за работой или дома. Иногда авторы обращаются к инсценировке событий и эпизодов из жизни. Все детали, попадающие на экран, становятся «говорящими», приобретают новые смыслы. Но стоит помнить о том, что без «случайных» деталей программа будет напоминать постановку и вырвется из «живой среды». Именно «ненужные» или «лишние» атрибуты (которыми тоже не стоит злоупотреблять, отвлекая от основного содержания) создают на экране «поток повседневной жизни». Тональность изображения, фон – компоненты создания образа героя программы или фильма. Музыкальная подложка, стиль подачи информации – все это задачи, которые предстоит решить автору культурно-просветительской программы. Найти интересного телегероя непросто. Даже обладая

уникальными качествами, не каждый герой может обладать достаточной степенью обаяния, чтобы привлечь аудиторию и уметь говорить нешаблонно.

- Аналитическая телепрограмма культурно-просветительской тематики представлена на экране в виде *журналистского расследования, специального репортажа, комментария*: «Агентство специальных расследований» (Пятый канал), «Секретные проекты» («Культура»), «Однако» (Первый канал).

- *Документальный фильм или новелла* – «небольшой рассказ, целиком отснятый на пленке. Содержанием его являются подлинные события. Документальная новелла отличается от хроникальных сюжетов телевизионных журналов или «Последних новостей» эмоциональностью и единым четким драматическим сюжетом, объединяющим все входящие в нее эпизоды. В документальной новелле нет места сухой хроникальности, в ней нельзя обойтись без художественного домысла, раскрывающего жизнь подлинных героев»⁹².

Исчерпать все множество документальных жанров невозможно: они видоизменяются, то и дело возникают новые, экспериментальные жанры:

- на стыке игрового и неигрового кино;
- путем совмещения нескольких жанров теледокументалистики;
- при скрещивании жанров кинематографических, литературных и музыкальных (передачи «Одноэтажная Америка» с Владимиром Познером и Иваном Ургантом (Первый канал), «Петербург. Место и время» («Культура»), «Джем-5» («Культура»), «Голос» (Первый канал).

Зрители воспринимают документальные программы не как самостоятельное телевизионное произведение, далекое от контекста повседневности, а как совокупность реальных фактов действительности. Излишняя «причесанность» может погубить жизненную основу. Документальный фильм должен развиваться не столько по законам

⁹² Беляев И.К. Спектакль документов / Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания ФСТР России – Ч 1., М.: Искусство, 1997. – С 7.

драматургии, сколько по законам самой объективной реальности.

Аксиологический аспект в документалистике является главенствующими. Автору важно заметить в герое и передать на экране наиболее благородное из движений человеческой души⁹³. Герои документальной передачи – не просто лица, выделенные из толпы, это настоящие герои нашего времени. Игровое кино по своей сущности является противоположностью документалистике. Но бывают случаи, когда журналисты прибегают к помощи актеров. Обычно постановочные сцены используют для иллюстрации тех действий, которые происходят в жизни нерегулярно: это может быть криминальное событие, чрезвычайное происшествие, воспоминания детства. Способы рассказа о реальном герое в документальной программе можно разделить на несколько групп⁹⁴:

1) Реальные события передаются при помощи игры актеров с привлечением рассказа реальных героев. Обычно этот способ используют в ситуациях, когда человека по этическим или нравственным соображениям показывать нельзя (малолетний преступник или же, наоборот, жертва преступления; тяжелобольные люди);

2) Актеры играют роли реальных героев максимально приближенно к реальным событиям с привлечением кинохроники и других документов. Такой способ применяется, например, когда герой вспоминает о событиях, которые происходили давно, например, в детстве. В проекте Л. Парфенова «300 лет российской печати» автор рассказывает об исторических событиях, в которых в передаче участвовали актеры, передающие манеру и дух определенного времени;

3) Реального героя представляет сам реальный герой (репортажная съемка, метод восстановления факта, метод съемки «скрытой камерой», посредством провокации или вовлечения героя в игру). Примером такой подачи

⁹³Рабигер М. Режиссура документального кино: учеб. пособие, М., 1999.

⁹⁴Kazsu.kz: Барманкулов М. Очерк и документальный фильм на телевидении / М. Барманкулов // URL: http://kazsu.kz/Barmankulov_zhurafak/trudi/marat/Glava10.htm (дата обращения 12.09.2012).

может выступать проект Ивана Урганта и Владимира Познера «Одноэтажная Америка», заключающийся в путешествии современников по пути, проложенному когда-то советскими писателями Ильфом и Петровым. Путевые заметки нынешних путешественников оказались во многом отличными по форме подачи материала. Героями каждой передачи становились сами жители географического пункта, выбранного ведущими. Именно такие «реальные» герои могли лучше всего рассказать о родном городе, передать атмосферу и местный колорит и авторам программы, и телевизионной публике.

Прямая апелляция к зрителю – важная особенность, подчеркивающая диалогическую природу теледокументалистики, в которой предусмотрен коммуникативный эффект включенности в телепрограмму. Драматургия и поэтика конкретного документального фильма обусловлены его существованием в рамках конкретной телевизионной программы.

Конечно, документальный фильм снимается по сценарию, в нем есть замысел, концепция, режиссура. Многослойность, многообразность теледокументалистики «открывает» фильм для аудитории и дает возможность зрителю спросить, проверить, домыслить информацию.

Отличительной особенностью документального кино (а значит, и документалистики) является сосуществование в органическом единении документального и художественного, информативности и образности, науки и искусства. Автор телевизионных программ создает новую реальность, иной, искаженный мир, приукрашенный субъективным воображением. Документалист – проводник факта, автор максимально правдивого отражения действительности. Журналист передает зрителю информацию, которая выступает «зеркалом» жизни, отражает факты объективной реальности. Осмысление этих фактов выходит за пределы, за рамки фильма. Поэтому некоторые теледокументалисты отказываются от авторского начала в фильмах, не используют в работе распространенный прием «Stand up» (журналист в кадре) и практически не прибегают к помощи закадрового текста (программа «Письма из провинции» на телеканале «Культура»). Этот метод работы во

многим помогает создать наиболее объемный образ географического места, о котором идет речь в программе.

Документальная журналистика, находясь на стыке искусства и публицистики, пребывает в постоянном поиске воплощения на экране. Факт в документальных телепрограммах обретает образность: художественный образ создается при помощи документов и инсценировки исторических событий.

Сегодня в рамках телевизионной журналистики можно говорить о доминировании так называемых телепроектов – циклов программ, которые могут объединять в своей структуре различные жанры. В обилии информации такие ярко выделяющиеся на общем фоне проекты востребованы аудиторией. В последнее время ощутимо активизируется диалоговый компонент программ, повествующих о явлениях культурной сферы. И это не случайно. По мнению многих исследователей медийной сферы, архетип «пользователя» в последнее время сменяется на архетип «творца». Зритель хочет чувствовать себя соучастующим в процессе рождения программы. А потому в эфире появляется много диалогических передач культурно-просветительской тематики. Основные жанры здесь следующие:

1. Беседа. «Белая студия» (телеканал «Культура»), «Познер» (Первый канал), «Антропология» (Первый канал);
2. Круглый стол. «Дзядко 3» (телеканал «Дождь»);
3. Ток-шоу. «Апокриф» (телеканал «Культура»), «Культурная революция» («Культура»), «Сто вопросов взрослому» (ТВЦ).

В ряде диалоговых программ используется интерактивный компонент. «Психологическая компонента интерактивных форм журналистики приобрела типобразующее значение. Традиционный для массовой коммуникации «эффект присутствия» достигает предельных значений и перерастает в «эффект участия». Это уже другое психическое состояние. Человек не поглощает сведения, а оперирует информацией. И что принципиально важно, это –

индивидуальная активность»⁹⁵. Зрители имеют возможность напрямую влиять на ситуацию развития темы в программе (звонки в студию, голосование, при размещении программы в сети – возможность вступить в полемику с автором или участником программы, а также обсуждать тему и делиться эмоциями. «Репортажность и документальность – необходимые условия, в котором существует любое произведение на телеэкране. Теоретики телевидения много писали о том, что камерность телезрелища приводит к падению «четвертой стены», предполагает прямое обращение актера к зрителю, то есть момент игры вне образа, публицистичность. Но еще важнее то, что любое телепроизведение должно быть органической частью программы, то есть решаться в расчете на то, чтобы одна условность не отвергала другую, обладать стилевой «тканевой совместимостью» с документами, хроникой, репортажем»⁹⁶. Задумывались об интерактивности уже в начале 1960-х годов. В то время самыми интерактивными были концерты по заявкам. Но уже появились «Голубые огоньки» – зачатки нынешней интерактивности (рассказы об участниках, сообщения их самих об определенных успехах в работе, в творчестве, в семейной жизни и адресованные им новые стихи поэтов, исполнение новых песен и т.п.) Все компоненты перемешивались в одной программе, современникам было особенно любопытно смотреть такие телевизионные выпуски.

Сегодня телевидение все более активно включает интерактивный компонент в культурно-просветительские программы: что-то сохранилось из телевизионного прошлого, иное стало развиваться наиболее интенсивно и трансформировалось в новые формы вербальной и невербальной выразительности телеповествования.

⁹⁵ Пронин Е.И. Психологические проблемы современной журналистики / Е.И. Пронин // Проблемы медиапсихологии. - М.: РИП-холдинг, 2002. - С. 5.

⁹⁶ Вильчек В.М. Телевизионный театр. Примечания к жанру. // Советское радио и телевидение, 1969. – №2. – С.29.

2.3. ВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В настоящее время наблюдается очередное масштабное реформирование норм русского литературного языка. Изменения затронули практически все его разделы. Однако наиболее заметно эти модификации затронули нормы словоупотребления и сочетания слов.

Если в относительно недавнем прошлом «полигоном» и «законодателем» норм словоупотребления была художественная литература, то в последние годы эта роль по праву принадлежит средствам массовой информации, публицистическим жанрам как наиболее близким к разговорной речи, которая в последнее время все заметнее влияет и на литературную норму русского языка. На современном телевидении используются разные средства усиления образности и выразительности речи, активное обращение к которым трансформирует различные сферы проявления вербальной культуры.

Эйзенштейн писал, что «Собственно искусство начинается с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения»⁹⁷. Даже на информационном уровне сообщение может приобретать особую форму. Синтез визуальных и аудиальных средств выразительности помогает автору в решении творческой задачи. Во время наводнения в Азии в новостные программы разных телеканалов был включен сюжет на тему бедствия. На Первом канале показывали картину апокалипсиса. В кадре были надувные лодки на футбольном поле. Коротко, в нескольких словах за кадром автор комментировал ситуацию, а перед зрителем возникало сразу несколько картин. На стыке тех картин, которые он видел на экране, и того, что еще дорисовывало

⁹⁷ Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана. Ч 3. – М.: ИПК РТР, 2000, С. 30.

воображение телезрителя, возникло сострадание, побуждавшие к участию в гуманитарной помощи пострадавшим.

На современном телевидении авторы нередко обращаются к использованию тропов как к яркому выразительному средству. **Троп** одинаково значим на телеэкране и в литературе. В журналистском тексте троп играет особую роль: (троп – с греч. поворот, оборот речи) двуплановое употребление слова, при котором его звучание реализует одновременно два значения – иносказательное и буквальное, связанные друг с другом либо по принципу сложности (синекдоха, метонимия), либо сходства (метафора), либо противоположности (ирония)⁹⁸.

В языке тележурналистов чаще всего употребляются **метафоры**. Метафора / перенесение – «вид тропа, образованного по принципу сходства»⁹⁹. При этом чаще сравнивается неживое с живым: «грузовик дышал на ладан» (о причинах автокатастрофы, «Воскресное время», 29.12.13), «Онищенко в разное время объявлял «врагами народа» украинское сало, молдавские вина, рижские шпроты и т.д.» («Воскресное время», 29.12.13).

В политических программах очень часто объектом метафоризации становятся обобщающие понятия: «Мир устал от угроз», «Мир балансирует на грани войны», «Режиссер по имени Реальность проявляет чудеса фантазии», «"Конвертная экономика" – плохо, конвертировать – хорошо» и т.д.

В передачах очеркового жанра метафоры более традиционны, близки к литературным: «В Вологде будто сам воздух кружевной», «Кружево разумов» и т. п. («Вологодские мотивы» – телеканал «Культура», декабрь, 2013). Для этого фильма характерны и изобразительные метафоры. Иногда визуальным метафорам предшествует метафора в тексте: «Кружева напоминают узоры на стекле, которые исчезнут с первыми лучами солнца» (в кадре – кружевная занавеска задерживается, за ней – морозный узор, быстро тающий под лучами

⁹⁸Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) // Собр. В 9 т. – М.: Сов. Энциклопедия. – 1967. – т.7. – 626 с.

⁹⁹Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) // Собр. В 9 т. – М.: Сов. Энциклопедия. – 1972. – т.4. – 794 с.

солнца). Иногда текст отсутствует, изобразительная метафора понятна без него: цветущие флоксы распускаются на клумбе, а следом – в кружеве, простенькая бабочка-капустница машет крылышками над цветком, а на кружевном полотне появляется жар-птица с причудливыми крыльями. У реципиента рождается мысль, что узоры кружева совершеннее, чем созданные природой.

Изобразительные метафоры на телевидении нередки. На НТВ многочисленные разводы актерских пар часто обозначаются разрыванием в эфире семейных фотографий (характерен колючий рваный край), иногда даже без словесного комментария.

В стилистике «Вологодских мотивов» присутствуют и музыкальные метафоры: сначала «музыкально» звучат – перезваниваются коклюшки в руках кружевниц, в это время в тексте говорится, что, кажется, невозможно разобраться в этом хитросплетении сотен нитей. На экране только быстро движущиеся коклюшки, легкостью движения доказывающие, что в умелых руках все возможно. Автор, вероятно, хотел произнести за кадром эту мысль, но постеснялся быть назидательным. Однако зритель его понял. К мелодии коклюшек присоединяются музыкальный звук весенней капли, и только в конце фильма выводится вокализ – простая, спокойная народная мелодия без инструментального сопровождения, постепенно сменяющая звук коклюшек и капли.

Однако ярче всего метафора обнаруживает себя, безусловно, в тексте. Так, на современном телевидении изменился подход к построению электронных титров в новостных программах. В 1960-х – 1970-х годах на телевидении титры писали белой и черной краской на серой бумаге, они предшествовали каждому новостному сюжету. Названия сюжетов чаще всего были незамысловаты: «Лучшая бригада», «Всем классом – в колхоз», «Награды передовикам» и т.д. Задачей таких титров было отбивать один видеосюжет от другого. Возрожденные ныне титры, как правило, метафоричны:

- «Приключения неуловимых». В сюжете об Эдуарде Сноудене обыгрывается название старого фильма.

- «Казнить нельзя помиловать». Обыгрывается фраза из спектакля «Двенадцать месяцев». В сюжете говорится о бытовых убийствах и массовых драках.
- «Все для спорта, все для победы!». Сюжет о подготовке к зимним Олимпийским играм. Перифраз военного лозунга «Все для фронта, все для победы!».

Еще одно яркое вербальное выразительное средство в современном телевизионном контенте – **аллегория**. Аллегория (иносказание) – изображение отвлеченного понятия с помощью конкретного образа – также часто встречается в современном телеэфире. Название передачи «Школа в Новом Свете» (01– 04. 01.14 телеканал «Культура») – понятие конкретное: в Америке. В то же время словосочетание «в новом свете» – новый взгляд на американскую школу. В программе повествуется о разновидностях современных американских школ.

Широко распространилось словообразование, формирование фразеологических оборотов из привычных или непривычных сочетаний слов.

Специфика телевизионной речи проявляется в том, что в ней есть особые речевые образования – название программы, тема, рубрика. В качестве названия может быть использовано одно слово, сочетание слов, предложение, несколько предложений и, конечно, **фразеологизмы**. Название программы – это сильная, акцентированная позиция, потому что именно на заголовок в первую очередь обращает внимание зритель. Фразеологизмы способны исполнять роль броских названий, но и остроумные, родившиеся «на ходу» изречения (квазифразеологизмы), которые впоследствии могут превратиться в устойчивые речевые образования. В языке современных СМИ фразеологизмы (как узувальные, так и квазифразеологизмы) в целях усиления выразительности и эмоционального воздействия могут подвергаться разного рода трансформациям.

Телевизионная практика выработала уже определенные приемы подобного видоизменения устойчивых сочетаний. Разумеется, задача

журналиста – найти точное, яркое слово – была бы чрезвычайно проста, если бы все приемы можно было использовать механически. Но не случайно Отто Есперсен (известный датский языковед) назвал фразеологию «капризной и неуловимой вещью»: практически каждое слово в составе фразеологизма в той или иной степени изменяет свою семантику. Изменения в первую очередь зависят от того, насколько тесно слова «притерты» друг к другу, т.е. от степени спаянности компонентов¹⁰⁰.

В условиях информационного рынка, жесткой конкуренции, борьбы за зрителя СМИ авторы стремятся как можно привлекательнее «упаковать» свою продукцию, т.е. преподнести информацию в наиболее броской, характерной, запоминающейся форме. Упаковка содержания информации – это так называемая языковая игра, интеллектуальная разминка, привлекающая внимание публики, поэтому при составлении закадровых текстов и названий программ необходимо подбирать яркие, броские, остроумные выражения.

Излюбленным приемом в текстах современных СМИ становятся различные преобразования фразеологизмов. Возможность их трансформации вытекает из сохранения у фразеологизмов внутренней формы, их исходного, буквального смысла и относительной устойчивости. Преобразованиям же могут быть подвергнуты как семантика, так и структура словосочетаний. Трансформация семантики фразеологизмов возможна потому, что они обладают внутренней формой, что позволяет авторам «реставрировать» в той или иной степени стершийся образ и приспособить обобщенный, метафорический смысл того или иного выражения к конкретным условиям контекста.

Все виды трансформации можно разбить на два типа: трансформацию неаналитическую (семантическую, смысловую) и аналитическую:

При семантической трансформации состав фразеологизма остается неизменным: в него либо вносятся новые оттенки смысла, либо возникает игра

¹⁰⁰ Кривенко Б.В. Фразеология и газетная речь // Русская речь – 1993. - №3. – С. 44.

слов в результате совмещения прямых и переносных значений, и тогда достигается определенный экспрессивный эффект.

Выделяют два типа создания фразеологического образа путем семантических преобразований. В первом случае к фразеологизму приводится свободное сочетание (двуплановость фразеологизма). Второй путь создания образа – первичным оказывается свободное словосочетание (буквализация). *«Гаджеотаж» – название программы телеканала «Дождь» о современной технике, слияние двух понятий: «гаджет» и «ажидотаж». «Партитуры не горят» – программа телеканала «Культура», – от устойчивого словосочетания «рукописи не горят».*

Нередко для выражения иронии по поводу происходящего или достижения комического эффекта автор использует фразеологизм (создает фразеологический каламбур), подбирая контекст таким образом, что компоненты фразеологизма воспринимаются в буквальном значении.

Более сложным стилистическим приемом переосмысления фразеологизмов является использование их одновременно в двух значениях – прямом и переносном. Нередко автор помогает читателю осознать фразеологический каламбур, подчеркивая, что словосочетание употреблено как в буквальном, так и в переносном, фигуральном смысле, komponуя соответствующий контекст.

При семантических преобразованиях одно и то же словосочетание воспринимается и как семантически цельное, неразложимое, устойчивое, и как свободное, семантически раскладывающееся. В лингвистической литературе встречаются разные термины, называющие подобное явление: «двуплановость устойчивого словосочетания», «синтез двух значений», «разложение фразеологизма», «модификация фразеологизма», «актуализация внутренней формы фразеологизма». Мы считаем, что семантически преобразованные фразеологизмы есть не что иное, как фразеологические каламбуры.

Яркий прием создания фразеологического каламбура заключается в параллельном употреблении фразеологизма и свободного словосочетания,

являющегося этимологическим прототипом данного выражения: *«Перед взором знаменитостей предстал сорокачетырёхлетний живой мертвец»* («Бунин», телеканал «Культура»).

Аналитическая трансформация, в отличие от семантической, вносит изменения в словесный состав фразеологизма. Она более разнообразна по своим приемам и сводится к нескольким основным типам: изменение количества компонентов, синтаксическая трансформация, лексическая трансформация, контаминация, фразеологическая паронимазия.

С целью актуализации фразеологизма автор может сокращать или расширять его состав. Редукция, или сокращение состава, фразеологизма обычно связана с его переосмыслением. Например, *«Не родись красивой»* (телесериал) – отсечение второй части пословицы *«не родись красивой, а родись счастливой»* привела к изменению ее значения, смысл нового афоризма – красота ведет к несчастью.

Расширение состава фразеологизма: *«Он выбрал принципиальный путь подпольного существования без всякой оглядки на что-либо советское»* («Петербург: время и место. Искусство свободных людей», «Культура»)

Изменение состава фразеологизма – средство усиления экспрессивной окраски речи. В иных случаях введение дополнительных слов во фразеологические обороты придает им новые смысловые оттенки: *Будет день – будет кофе* («Perfetto! Секреты итальянского кофе с Леонидом Парфеновым» (телеканал «Дождь»)) от выражения *«будет день – будет пицца»*.

При синтаксической трансформации утвердительная конструкция может быть заменена отрицательной. И наоборот, повествовательное предложение может быть заменено вопросительным с лексическими сдвигами. Кроме того, при синтаксической трансформации может происходить замена видов синтаксической связи. Наибольшая выразительность достигается тогда, когда изменяется роль члена предложения. Например, определение превращается в сказуемое: *«На чем порешили с братом твоим? Разве с ним можно что-то порешить?!»* («Больше, чем любовь. Чехов, Книппер», телеканал «Культура»)

Порешить на чем или с неопр. прост. 1.Принять какое-л. решение. прийти к определенному решению по какому-л. делу.

Еще одно средство создания экранной выразительности – **парономазия** (от греч. *para* возле и *onomazo* называю) – стилистическая фигура, заключающаяся в постановке рядом слов, несколько созвучных, но не одинаковых по значению¹⁰¹. Фразеологическая парономазия основана на использовании паронимов при лексической трансформации: *«Искусственный отбор»* – название программы, телеканал *«Дождь»*, – от словосочетания *«естественный отбор»*.

Художественная форма – это элемент содержания. Фразеологический каламбур выделяет существенную сторону изображаемого, его внутренние противоречия и неожиданные связи. Кроме того, этот речевой прием, обладая повышенной информативностью, вызывает активность восприятия мысли автора. Каламбурное преобразование фразеологизма – не просто словесная игра, это– действенное оружие в руках публициста.

В основе фразеологизации лежит переосмысление свободного словосочетания, в результате которого этот текст приобретает устойчивость, воспроизводимость и семантическую целостность. Актуальное значение фразеологизма становится несводимо к сумме прямых значений его компонентов. В качестве денотата фразеологической семантики выступает некая повторяющаяся ситуация, которая нуждается в краткой, но емкой номинации.

Язык СМИ обладает свойством сочетать в себе две внешне противоречащие друг другу установки — на стандарт и экспрессию (В. Г. Костомаров). Телеязык заполнен клише, задача которых — быстрое описание ситуации. СМИ (особенно это касается информационных жанров) апеллируют к фоновым знаниям зрителя, от глубины которых зависит осмысление воспринятого. Но при этом тележурналист должен удивить зрителя

¹⁰¹ Надель-Червинская М.А. Большой толковый словарь иностранных слов. Ростов-на-Дону, 1995. – С. 563.

чем-то необычным. В этом смысле фразеологизм эффективно реализует обе задачи – и задачу сохранения стандарта, и задачу формирования экспрессивного текста.

Создание фразеологического оборота проходит несколько этапов. Сначала некое словосочетание начинает служить для обозначения повторяющейся ситуации или ее части, затем происходит редукция до общего понятийного каркаса, без деталей. В итоге связью между актуальным и этимологическим значением остается лишь образ-мотив, создающий ассоциации и вызывающий интерес у зрителя. Фразеологическая игра, комбинации и вариации на тему традиционных фразеологизмов позволяют «упаковать» в краткой, емкой, звучащей как слоган фразе основную идею новости.

Взаимовлияние художественного и телевизионного языка сегодня наиболее актуально. Можно заметить как под влиянием художественной культуры, телевидение делает акцент на определенной форме подаче материала, на применение выразительных средств художественной культуры. И, наоборот, происходят стремительные изменения в художественном языке разных видов искусства под влиянием современного телеконтента. Наиболее заметна данная тенденция в театральном и киноязыке.

2.4. ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОРЫВ В РАБОТЕ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТА

Язык телевидения часто напоминает язык кинематографа, но взаимоотношения десятой и одиннадцатой муз очень непростые: от лютой вражды до идеального союза. Телевидение можно воспринимать, как неполноценное искусство, как «ящик развлечений» и «говорящую мебель», а можно считать, что телевидение – будущее кинематографа. «Косноязычное кино» берется за экранизацию классиков литературы, что не всегда блестяще удается большому экрану. У художественного телевидения столь сложная работа порой получается даже лучше, чем у кино. Экранизация все больше перемещается с больших экранов на малые.

Кадр, план, ракурс, свет, цветовое решение – все эти компоненты являются невербальными средствами художественной выразительности.

Исследуя контент современных программ культурно-просветительской направленности, мы, анализируя общие закономерности, сложившиеся в современном телеэфире, не оставляем без внимания индивидуальный творческий продукт, как явление культуры. Он важен именно своей уникальностью и неповторимостью, как индивидуален и неповторим духовный мир каждого автора. В своей работе мы обозначаем основные направления и приемы применения экранных выразительных средств в творчестве современных авторов.

С расширением технической возможности воплощения творческих задач у современных журналистов остается насущной только одна проблема – время работы над материалом. Многие технические барьеры в процессе съемок преодолены. Например, в документальном кинематографе 1940-50-х годов прибегали к глубинным мизансценам, что помогало по-разному подходить к построению эпизодов и удлинять монтажные фразы. К концу 1950-х – началу 1960-х годов начинается период перевооружения кинематографа, чему

способствовало появление новой шестнадцатимиллиметровой синхронной киносъемочной и звукозаписывающей аппаратуры и высокочувствительной пленки. Это дало новые возможности съемки вне студии, в частности – стал возможным показ героя программы в естественных для него условиях. Для документальной журналистики это был настоящий прорыв: процесс исторического развития и социальных изменений можно было проследить через судьбы конкретных людей – героев документальных фильмов. Потому так широко распространился жанр документального фильма-портрета и портретного очерка.

Выразительность кинокадра складывается из многих компонентов: ракурса, плана, композиции, освещения, тональности и др. До середины 1960 -х годов съемка на тридцатипятимиллиметровую пленку давала возможность насыщенных полутонов и глубокое изображение. Шестнадцатимиллиметровая пленка была более чувствительной к выстраиванию экспозиции и других параметров, но помогала сделать киноаппаратуру более маневренной и динамичной. Кроме того, в середине 1960-х появилась новая оптика с переменным фокусным расстоянием и широкоугольные объективы, что позволило оператору в момент съемки производить смену планов, проводить панорамную съемку, по-новому взглянуть на композиционное построение кадра. Изображение смотрелось более реалистичным, «выхваченным из жизни», а не «отрепетированным заранее». Появившаяся эстетика «репортажности» стала новым художественным методом документалистики и телевидения того периода в целом. В 1960-е годы стали чаще пренебрегать качеством картинки в пользу достоверности изображения. Постепенное распространение цветного изображения поспособствовало развитию зрелищности на экране.

В 1970-е годы, по словам многих исследователей телевидения, в частности, телекритика Сергея Муратова, «в числе фильмов-портретов оказалась почти каждая третья из представленных лент, а если включить в этот

перечень «групповые портреты» – школьного класса, шахтерской бригады, сельского хора, то едва ли не каждая вторая»¹⁰².

Современная техника позволяет не только делать высококачественные синхронные записи, но и использовать многолинейный монтаж и высокоточную работу с видео- и звукозаписями.

В результате в рамках программ культурно-просветительской тематики мы получаем следующие возможности:

1. *Возможность качественного воспроизведения произведений культуры и искусства в различных формах.* Запись и трансляции концертов из Большого зала Московской консерватории, трансляции других концертов академической музыки («Шедевры мирового музыкального театра» – телеканал «Культура», Музыкальная программа «Голос» – «Первый канал», «Лекции на дожде» – телеканал «Дождь»).
2. *Возможность всестороннего показа объекта.* Трансляция спортивных соревнований (телеканал «Спорт» и др.); запись концертов и фестивалей, создание фильмов-концертов, синтез художественного фильма и музыкального концерта, на котором работает более двадцати видеокамер («Metallica: Сквозь невозможное», «The Chemical Brothers: Don't think» и др.).
3. *Возможность сверхточного воспроизведения деталей.* Передачи о животных («Наши любимые животные» – телеканал ТВЦ), передачи из картинных галерей и музеев («Мой Эрмитаж» – телеканал «Культура»).
4. *Возможность оперативного и разнопланового информирования о событиях в сфере культуры и искусства.* Ежедневные выпуски новостей, в том числе «Новости Культуры» (телеканал «Культура»), «Гаджеотаж» (телеканал «Дождь»).
5. *Возможность интерактивного взаимодействия со зрителем.* «Открытая студия» (Пятый канал), в шоу может принять участие любой желающий, проголосовать в опросе, поделиться мнением.

¹⁰² Муратов С. Пристрастная камера. – М.: Искусство, 1976. – С. 102.

6. *Возможность восстановления архивных записей.* Специальная компьютерная обработка архива, оцифровка старого материала, добавление цвета к черно-белой пленке («Отец солдата», «В бой идут одни старики», «Три тополя на Плющихе», «Веселые ребята» и др.), а также адаптация форматов архивных записей для включения их в современные документальные фильмы, которые касаются истории объекта повествования («Архетип. Невроз. Либи́до» – телеканал «Культура»).
7. *Возможность стилизации «под старину» или определенный визуальный образ.* Цветовая коррекция видеоизображения, использование черно-белого режима и специальных эффектов «потертости» пленки, применение тонирования видеоизображения и/или фотографий, используемых в программе, в оттенок сепии («Глаз Божий» – Первый канал).
8. *Возможность сочетания профессиональной съемки и любительской видеозаписи.* Выпуски новостей, аналитические программы («Агентство специальных расследований» – Пятый канал).
9. *Расширение возможностей реконструирования исторических событий.* Реконструкция в чистом виде, как самостоятельный элемент телеповествования, применяется в ситуации, когда реальные события передаются при помощи игры актеров с привлечением рассказа реальных героев¹⁰³. В случае, когда актеры играют реальных героев максимально приближенно к реальным событиям с привлечением кинохроники и других документов. Такой способ применяется, например, когда герой вспоминает о событиях, которые происходили давно, например, в детстве. И еще один способ: реального героя представляет сам реальный герой (репортажно, восстановлением факта, скрытой камерой, провоцированием или при помощи вовлечения в игру). Так происходит в программах «Час суда», криминальных новостях, исторических программах. Где-то реконструкция становится выразительным элементом телеповествования. Такой прием

¹⁰³ Шестерина А.М. Реконструкция на современном телеэкране //Медийные стратегии современного мира: Материалы шестой Международной научно-практической конференции (Сочи, 1-3 ноября 2012 г.). – Краснодар : Кубан. гос. ун-т, 2013. – С. 179.

часто использует Леонид Парфенов в телефильмах «Глаз Божий», «Птица-Гоголь», «300 лет российской печати».

Технико-технологический прогресс привел к серьезным изменениям и в сфере форматирования каналов в целом. К вопросу о формате некоторые работники электронных СМИ подходят очень скептически: мол, нет никакого формата, заполняем трафик вещания тем, за что платят, а зритель уж сам разберется, смотреть ему такой «шедевр» или переключиться. Такие тезисы порой не проговариваются вслух, но становятся единственным объяснением обилия некачественного продукта в эфире, где ключевой составляющей становится коммерческая единица. Действительно, техническая простота подготовки эфирного продукта нередко снижает его качество – в том числе и в аспекте аудиовизуальной культуры. Телевизионный контент не только транслирует аудитории культурные смыслы, но и формирует эстетические взгляды, вкусовые нормы зрителя. В этом смысле общая деградация или унификация ТВ приводит к так называемой «понижающей селекции»¹⁰⁴, когда зрительские требования к телепродукту понижаются.

Понятие формата – спорно и неоднородно. Георгий Кузнецов в книге «Так работают журналисты ТВ»¹⁰⁵ писал, что формат – это не только хронометраж, но и набор постоянных признаков, компонентов телевизионной передачи (количество камер, образ ведущего, стилистика, дизайн, оформление студии и т.д.). Валерий Цвик определял формат как содержание с присущими жанрово-тематическими характеристиками телевизионного продукта, ориентированного на определенный сегмент аудитории¹⁰⁶. Сергей Муратов в одном из интервью отметил, что «рейтинги» и «форматы» вытеснили с экранов телевидения умные аналитические программы. Действительно, те программы и сюжеты, которые выходили в регионах, по стилю ведущих и характеру подачи

¹⁰⁴ Дондурей Д.Б. Медиа – взаимодействие и репрезентативность. // INOP.RU : институт общественного проектирования, 2013. URL: <http://www.inop.ru/files/Chapter14.pdf> (дата обращения 15.12.2013) – С. 11.

¹⁰⁵ Кузнецов Г.В. Так работают журналисты ТВ. – М.: Издательство МГУ, 2004. – С. 274.

¹⁰⁶ Цвик В.Л. Против американизации терминологии ТВ // Вестник электронных и печатных СМИ: Архив журнала. – № 13.

сообщений были порой весьма органичны, естественны, были ближе местной аудитории именно теми выразительными средствами, которыми они пользовались: учитывали местный диалект, традиции и жизненный уклад – бытовую культуру данной местности. Столичные авторы в своем сюжете на ту же тему используют совершенно иные средства, отчего форма подачи материала порой изменяется. Так, например, в документально-публицистических фильмах «Письма из провинции» (телеканал «Культура») использованы самые разнообразные вербальные и невербальные средства в рассказах о жизни малых городов России, где сохранились самобытные обычаи и традиции. Каждая серия – новая грань национальной культуры, новые люди, новые истории. Необычайно откровенный, искренний характер повествования героев, их рассказ о своей судьбе и деле жизни, делают каждый фильм особенно ценным и непохожим на предыдущий. В выпуске «Блюз железных дорог» (2011 г.), рассказывается о небольшом городе Лиски Воронежской области, крупном железнодорожном узле. С помощью соответствующего музыкального и звукового оформления удивительно точно переданы темп и характер местной жизни. Авторы использовали музыкальную подложку мелодий тех ритмов, которые напоминают звук железной дороги: гудки электровозов и голоса людей, которые живут и работают в этом городе. Визуальный компонент также является ярким выразительным средством: сочетание крупных планов местных жителей, рассказывающих о своем деле, с панорамными планами прекрасных пейзажей города. Мы видим древние меловые горы и ширь «Тихого» Дона. Цветовая гамма с преобладанием оттенков зеленого в кадре также является выразительным средством, передающим колорит местности. В программах лискинского телеканала «ЛИК» и тематических программах нет такого разнообразия визуальных и аудиальных средств. Фильмы о сельском хозяйстве Лискинского района (2010 г.), о Городском парке культуры и отдыха (2010 г.), о Лискинском санатории-профилактории «Радон» (2011 г.) насыщены вербальными выразительными средствами – диалект, активное использование эпитетов, метафор, гипербол,

трансформированных фразеологических оборотов, официально-делового стиля языка в речи героев и в закадровом тексте журналиста.

Сергей Муратов отмечал, что «журналисты загнаны в рамки формата телеканалов. Люди перестали думать в кадре. Сейчас наглость и агрессивность востребованы на телевидении. Всех волнует курс доллара, светские сплетни, последние скандалы шоу-бизнеса, криминал и гламур...»¹⁰⁷. Данное высказывание характеризует и современное положение провинциального телевидения. На уровне содержания такая тенденция проявляется в том, что все больше на местных телеканалах, в частности на телеканале «Лискинское телевидение», появляется программ развлекательной тематики: музыкальная передача «Примите поздравления», криминальная хроника «МЧС сообщает», развлекательное шоу «Формула Авторадио». Прошло совсем немного времени – и граница между «провинциальной» и «столичной» журналистикой стала все менее заметна и по форме, и по содержанию, формату программ и сюжетов. Термин «региональный формат» сегодня имеет размытые границы. В аспекте культуры этот процесс невозможно оценить однозначно. С одной стороны, уровень формы предъявления региональной информации зрителю повышается, с другой – индивидуальный стиль региональных телепередач уступает место унификации медиаконтента.

Провинциальное телевидение, впрочем, как и сама жизнь, обладает особой спецификой. Работы районных журналистов самобытны. Но на каком-то этапе творчества некоторые из тележурналистов начинают подражать, а иногда и полностью копировать столичных мэтров. Такой стиль работы неприемлем для местного телевидения. Материалы теряют свой особый дух, и несмотря на близость к аудитории, журналист лишается особого отношения со зрителем, что уменьшает доверие к местному каналу. Кроме того, подражание столичной тележурналистике порой смотрится смешно и нелепо в условиях ограниченной технической возможности реализации идеи. Причем эта

¹⁰⁷ [tvgalaxy.ru](http://www.tvgalaxy.ru): Шпенглер Д. За что ненавидят телевидение те, кто на нем работает // URL: <http://www.tvgalaxy.ru>(дата обращения 15.08.2010).

тенденция проявляется не только в организации сюжета, но и при отборе фактов и событий для выпуска новостей. Провинциальное телевидение, в отличие от центральных каналов, имеет массу преимуществ создания качественных документальных программ, и главное – время, которого обычно резко недостает столичным журналистам.

Другой тенденцией, связанной с развитием техники и технологии телепроизводства, становится разрыв между формой и содержанием. Экранный мир – обособленная реальность, сконструированная по законам человеческих потребностей. Иллюзия пребывания внутри текста обеспечивается камерой: зритель отождествляет ее «взгляд» со своим собственным. Идентификация выражена венгерским писателем и теоретиком кино Белла Балашем в афоризме, обращенном к зрителю: «Твои глаза в камере». Возможность воздействия практически на все органы чувств человека породила ощущение полного погружения в «реальную» нереальность произведения, а современные технологии и вовсе сделали возможным тотальный захват внимания телезрителя.

Упрощение работы с формальными параметрами аудиовизуального продукта должно было бы высвободить время для формирования содержания программ, однако на деле мы замечаем обратный процесс, и это не случайно – форма и содержание аудиовизуального продукта делимы лишь в теоретическом аспекте. На деле же упрощение работы с формой иногда приводит и к упрощению содержания. Так, в неравной борьбе формы и содержания программ, направленных на раскрытие личности героя, мы можем наблюдать неоднозначную ситуацию. Зачастую в проектах, где главенствующей является рекреативная функция, форма подачи информации, ее «упаковка» отличается яркостью и оригинальностью. Программы, в которых просвещение и рефлексия являются основными направлениями информационного потока, нередко либо проигрывают в оформлении, а концепция передачи распадается на несколько смысловых частей, либо являются примером гармоничного единства формы и содержания, когда

интеллектуализация не становится препятствием для восприятия («Подстрочник» Олега Дормана, где рассказ главной героини Лилианы Лунгиной состоит из разных эпизодов ее жизни). Рассказ Лилианы Лунгиной – это своеобразный сериал, и смысловые части рассказа были законно собраны в единый фильм. Визуального повествования в данной программе, безусловно, было немного, ее монотонный монолог изредка сопровождался не менее монотонным видеорядом (фотографии, видеофрагменты из архива). Зрители, пережившее подобное, слушали Лилиану Лунгину внимательно и с большим интересом. Такой аудитории не нужен был богатый видеоряд, было достаточно воспоминаний и мыслей героини.

Тенденция «усложнения» программ, рассчитанных на массовую аудиторию, «массовизация» сложных программ, поднимает общий вопрос о допустимости усложнения содержания массового зрелища, к которому, несомненно, относится большая часть телепродукции. Некогда Всеволод Мейерхольд, который считал цирк ярким массовым зрелищем, украсил элементами «циркачества» и цирковой игры свои постановки и тем самым нашел новую сценическую форму для пьес¹⁰⁸. Тенденция интеллектуализации искусства – особое явление в истории развития культуры. Интеллектуализм в искусстве — понятие неоднозначное. Исследователь современного телевидения Л. Б. Ключева определяет его как «систему, основанную не на интеллектуальном диалоге или рассуждении, но на особом типе структурной соотнесенности художественных компонентов. Сюда можно отнести такие конструкции, как «поток сознания», литература «абсурда» (антиинтеллектуализм как форма интеллектуализма), мифологический поток и т.д.»¹⁰⁹. На современном телевидении, даже в условиях жесточайшей борьбы за зрителя, сегодня все чаще появляются проекты, рассчитанные на элитарные слои населения. Основная идея программы или документального фильма, скрытая в самой

¹⁰⁸Февральский А.В. Десять лет театра Мейерхольда. – М.: Федерация, 1931. – С.79.

¹⁰⁹ Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах. – М.: ГИТР, 2007. URL: <http://www.dissers.ru/1/12829-1-gumanitarniy-institut-televideniya-radioveschaniya-malitovchina-b-klyueva-problema-stilya-ekrannih-iskuss.php> (датаобращения 25.10.2013).

структуре произведения, обретает образное наполнение и становится идеей художественной. Авторы программ культурно-просветительского сектора стремятся расширить аудиторию путем трансформации формы программы, без снижения качества содержательного компонента.

Работы, построенные по принципу контраста и разнообразия визуальных выразительных средств, вызывают большой интерес массового зрителя. Программы, делающие ставку на внутреннюю драматургию, обращаются к подготовленной аудитории. Массовую культуру часто ругают за безвкусицу и «оболванивание» зрителя, не учитывая при этом контекстную среду «обитания» программы, обилие в ней ярких рекламных кадров.

Реклама, безусловно, повлияла на характер повседневной культуры и выразительность соседствующих с рекламой телепрограмм. Американский теоретик Эрнест ван ден Хааг утверждает: «Общее влияние рекламы состоит в создании широкого общеразделяемого вкуса... Продюсеры не заинтересованы в снижении вкуса или в удовлетворении скорее низкого, чем высокого вкуса. Они стремятся отвечать среднему образцовому вкусу, который они с помощью рекламы пытаются сделать как можно более соответствующим посредственному среднему вкусу»¹¹⁰. В документальных программах журналисты оформляют кадр яркими графическими элементами и при монтаже чередуют выразительные элементы всего повествования. На телеканале НТВ, например, в фильме «Романовы. Последние сто лет» архивные документальные записи автор сочетает с игрой актеров, кадрами нынешней эпохи, аудиальной подложкой, актерской озвучкой текстов посланий.

Яркое оформление передач, носящих рекреативный характер, порой не соответствует скудному и бесцветному содержательному наполнению программы (как в рекламе), а иногда имеет и противоположный семантический смысл. В 1990-х в русской культуре появляется новый феномен, заключающий в себе «новые» ценности и иной стиль жизни: беззаботный и оптимистичный,

¹¹⁰Эрнест ван ден Хааг. И нет меры счастью и отчаянию нашему // Иностранная литература, 1966. – №1. – С.240-242.

публичный и нескромный, вычурный и роскошный – феномен гламура. Несмотря на отсутствие рациональности элементов, гламурный стиль прельщает оригинальностью, великолепием и красотой. Блеск, лоск и эпатаж ведущих программ и героев фильмов привлекает молодую аудиторию. По содержанию передачи такого рода представляют собой репортажи из жизни известных личностей и носят развлекательный характер. Некоторые программы используют элементы гламурного стиля в оформлении титров, заставок, подложек.

Развитие цивилизации и связанное с ней повышение грамотности и духовной культуры людей сопровождаются обесцениванием в сознании части общества некоторых гуманистических традиций и норм поведения. Постепенно исчезает традиция ходить в гости. Потребность в общении все чаще удовлетворяют либо во временных коллективах, либо в виртуальном пространстве (электронная почта, социальные сети, чаты). С появлением сетевого пространства многие авторы телевизионных проектов, рассчитанных не только на эфирную жизнь, но и на последующем пребывании в специализированных видеохостингах, пересмотрели подход к созданию и подаче многих программ. Возможность телечарта, клиповый монтаж, использование кадров, снятых на фотоаппарат или мобильный телефон, экспрессивный текст – все это создает эффектное шоу. Но зачастую попав в него, телезрителю из-за одновременного восприятия многочисленных сигналов, становится трудно анализировать и правильно давать оценку сообщению. Эта миссия возлагается на ведущего программы.

Взаимовлияния формы и содержания на современном телевидении неоднозначны. Проектам с наиболее оптимальным и гармоничным сочетанием этих основополагающих элементов удастся сохранить положительную репутацию и стабильную аудиторию, что в условиях перехода на цифровое вещание наиболее ценно.

2.5. ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТОВ

В ходе неизбежного всепоглощающего технического прогресса существует постоянная необходимость в переквалификации профессиональных кадров и подготовки специалистов. С этим связаны изменения в планах подготовки и обучения специалистов. Согласно Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования по направлению подготовки 035100 «Телевидение», нынешнему журналисту необходимо обладать:

- готовностью к повседневному открытому многоуровневому коммуникативному взаимодействию, свободным владением различными видами информационно-коммуникативного воздействия, способностью к неискажающему преобразованию исходной информации и владением навыками информационной борьбы;
- способностью обеспечивать в качестве продюсера необходимые финансово-экономические, административные, рекламные и культурно-конъюнктурные условия для создания и распространения различных продуктов телепроизводства;
- современной технической базой и новейшими цифровыми технологиями, применяемыми на телевидении, в радиовещании, в интернет-СМИ и мобильных медиа; знанием актуальных тенденций компьютерного дизайна и инфографики, интернет-вещания;
- умением организовать самостоятельный профессиональный трудовой процесс, включающий: владение навыками работы в профессиональных коллективах; способность осуществлять скоординированное творческое взаимодействие участников процесса создания и распространения различных продуктов телепроизводства;

- владением базовыми методами и приемами современного менеджмента, основными навыками финансово-проектного и административного обеспечения телевизионного процесса¹¹¹.

Изменение представлений в области культуры, изменение техники и технологии приводит к изменению компетенций. Во многом это объясняется тем, что телевизионное сообщение, попадая в медиаконтекст (сетевые ресурсы), приобретает новое прочтение и новую аудиторию. У зрителей и пользователей интернета иное восприятие информации из сетевых источников: «гипертекстовые ссылки», «своеобразная ассорти-композиция», «специфический темпо-ритм» и «специфическая стилистика интерактивности»¹¹². Отмеченные характеристики особым образом влияют на трансформацию как сетевого, так и эфирного телеконтента, а это требует изменений и в подходе к использованию выразительных средств в нынешних программах культурно-просветительской направленности. Явно меняются творческие условия работы журналиста. Так, метод длительного журналистского наблюдения сейчас применяется все реже: современный темпоритм диктует новые условия работы журналиста над конкретным произведением. Прodelать работу, подобную той, что провела Марианна Голдовская, создавая фильмы «Хирург Вишневский», «Раиса Немчинская – артистка цирка» и другие, сейчас можно лишь в исключительной ситуации. Фильмы, построенные на долгом наблюдении, выходят в сферу искусства и в большей степени отвечают потребностям широкого экрана, чем телевизионного пространства (документальные фильмы Рона Фрике «Барака», «Самсара», Годфри Реджио «Коянискацци», «Повакацци», «Накойкацци»).

В условиях современной трансформации визуального восприятия, изменились и требования ко многим средствам выразительности телеэкрана, в

¹¹¹Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 035100 Телевидение URL: http://www.ftv.msu.ru/about/035100/std_bak.php (дата обращения 10.10.2013).

¹¹²Пронина Е.Е. Живой текст: четыре стиливых признака net-мышления // Вестник МГУ. – Серия 10. – М.: Журналистика, 2001. – №6. – С.74-80.

том числе – к динамике монтажной фразы и стилю съемки. Совершенно очевидно, что нынешний формат некоторых телеканалов не дает возможности отражения героя на экране с достаточной глубиной и полнотой. А, следовательно, журналист вынужден яркими, емкими штрихами обозначать предмет своего материала.

М. Голдовская в книге «Человек крупным планом» делится опытом построения композиции документального фильма, используя «метод текста», где «эпизоды, раскрывающие разные грани личности, как бы нанизываются один на другой, чтобы вместе, в сумме, воссоздать панораму этой личности во всем объеме»¹¹³. Каждый телеэпизод из жизни героя раскрывает личность с новой, не известной ранее зрителю стороны и выстраивается согласно общим законам драматургии. Сегодня такой подход на ТВ эксклюзивен. От документальных фильмов телевидение плавно переходит к документальным телепередачам. Разработанный документалистами «принцип невмешательства» в жизнь, реальность, вырванная из потока событий телегероя, сегодня трансформируется. Во-первых, по стилю: использование непрофессиональных записей в программах (съемка на мобильные устройства, вставки видео из личных архивов), во-вторых, всегда ограниченный период наблюдения в связи с жесткими сроками работы тележурналиста над программой или циклом передач.

Так, хроникальные кадры, использование архивных записей в документальных программах сегодня нередко заменяются имитацией и постановочными съемками. Между тем, такие кадры не только разнообразят фильм выразительными средствами: они помогают почувствовать дух эпохи – подлинную, неукрашенную жизнь. Вспомним работы Л. Висконти «Дни славы», В. Лисаковича «Катюша» и др., где чувства героев на экране передаются в подлинных, неинсценированных историях, что эмоционально сильнее воздействует на зрителя, чем постановочное кино.

¹¹³ Голдовская М.Е. Человек крупным планом – М.: Искусство, 1981. – С. 120.

Далее, отмечаемый многими исследователями важный для формирования ощущения достоверности *эффект присутствия* журналиста на современном телевидении все чаще сменяется *эффектом участия*. Журналист в кадре сегодня актуален не только для авторской программы, но и для передачи практически любого формата. Персонафикация визуального пространства – важнейшая примета нашего времени. И это дополняет функциональные качества журналиста новыми признаками. Более того – перед автором остро стоит вопрос: насколько режиссер сможет сохранить объективность в показе героя и окружающей его среды? Момент показа героя через общение с журналистом, передача его манеры, интонаций, паузации – все это необычайно важно для раскрытия характера.

Изменяются и подходы к монтажу. Сегодня мы можем наблюдать стремительные изменения языка экрана: от длинных монтажных фраз авторы все более обращаются к соединению коротких фрагментов события – это в какой-то степени возвращение к телевизионным истокам и приемам репортажа. Наблюдение сейчас не требует подробной, длинной, обстоятельной демонстрации события, зачастую его представляют в «сжатом» монтажном виде.

Средства массовой информации сегодня становятся трансляторами признанных жизненных практик и утверждают тем самым «социальные нормы» или отклонения от них. Герой программы выступает либо как образец общественных стандартов, либо как нарушитель таковых. Вследствие перехода коммуникационных форм от устной к письменной, затем – печатной, электронной, все больше возрастает роль личностного начала. Путь от кадра до образа на экране порой складывается годами работы – через сюжет, авторское слово, монтажные соединения, применение спецэффектов и др.

Рассмотрим несколько видов представления героя в современной теледокументалистике: посредством создания образа, типажа, представления его как личности.

Само понятие – документальный образ – несет в себе некое противоречие: документальность предполагает представление героя таким, каков он есть в обыденной, «закадровой» жизни. Образ же подразумевает определенную степень домысла или вымысла. Процесс создания образа на экране сегодня становится все более сложным как в творческом, так и в техническом плане. В отличие от условности, определяемой участием театральных или киноактеров, в документальных телефильмах (безусловном кино) героями становятся люди, естественные в своей природе, живые, не играющие каких-либо ролей. Их образы не придуманы сценаристом заранее, являют собой естественное индивидуальное начало. Герой современной документалистики все чаще выступает как личность, с присущей ей индивидуальностью, неповторимостью. Какой бы стандартной и «похожей» ни была наша жизнь (как это было в конце 1950-х – начале 1960-х годов), внутренний мир человека, к счастью, по-прежнему остается уникальным и неповторимым. Характер человека на экране проявляется и в поступках, и в деталях поведения, и прежде, всего в словах, которые звучат в эфире. В случае формирования образа человека через слово на экране автор должен услышать и отметить именно то, что выражает его *подлинную* сущность, при равнозначном значении и содержания, и формы повествования самого героя. Именно в манере говорить, в интонации, тембре, темпоритме речи проявляется индивидуальность героя. Исповедальный стиль повествования телегероя создает не столько «образ», сколько проявляет его индивидуальный характер и уникальную судьбу. В качестве примера можно привести такие передачи, как «Подстрочник» (документальный фильм-интервью Олега Дормана: воспоминания Лилианы Зиновьевны Лунгиной («Россия», 2009 год); документальный сериал «Беседы с мудрецами» (Григорий Померанц и Зинаида Миркина, телеканал «Культура», 2010 год) и другие. Здесь на экране появляется не просто человек, а *настоящее явление*, герой, за которым история или целая эпоха. Построить образ героя на индивидуальных качествах – непростая задача для журналиста: это постоянный поиск того состояния, в

котором человек пребывает с собой наедине, состояние полной внутренней свободы.

Игорь Беляев в своей книге «Спектакль документов» выделяет три параметра, на которых держится экранная документалистика: кинофакт, кинопонятие и кинообраз. Кинофакт, как основа хроники, используется в публицистической и образной конструкции содержания. Кинопонятие обладает большей многозначностью, принадлежит, в основном, публицистике. В случае работы с кинопонятиями ведущим элементом публициста является слово, а экранная конструкция строится как система доказательств. Кинообраз состоит из тех же средств, что и кинофакт и кинопонятие, но уже подчиняется законам искусства, где доля условности возрастает, меняется степень «масштабности» объекта. Документалист, создавая образ героя, не только раскрывает сущность персонажа, но и выражает авторский подтекст. В документальном образе сочетается и сам герой, и видение его автором. Так в современном медиаконтенте в жанре портретного очерка сделан документальный сериал «Отражения Юрия Роста» (телеканал «Культура»). Сериал состоит из четырех частей, каждая из них, дополняя предыдущую, становится самостоятельным законченным рассказом. Герой выступает носителем главных жизненных ценностей: семья, любовь, память, друзья, творчество... Герои Юрия Роста – стремительные и вдохновляющие. Здесь особенно важна роль автора: журналист не только «проводник» по судьбам главного героя и его «отражений», но и сам частица его жизни и повествования. Автор вкладывает самого себя в содержание программы, которая строится на субъективном личностном прочтении жизни.

Нравственная позиция личности, ее взгляды и поступки – все это базисные слои образа. Для раскрытия образа необходима высокая степень душевной откровенности, но не каждый герой передачи способен на это.

Сама природа образа определяют его структуру: образ всегда целостный, лишь достаточный объем фактической информации и видеоматериала способен выстроить гармонично завершенную картину. Иногда избыток информации

может разрушить образ. Эту тонкую грань должен чувствовать документалист. Образ не зависит от объема, сама сущность образа заключается в том, что каждая фраза работает на идею, на единую мысль – раскрытие *сущности* человека. Герой, обладающий лишь свойственной ему индивидуальностью, может выразительным жестом или фразой создать представление о себе. При этом образ не всегда бывает конкретным: он объединяет в себе и конфликт, и подчас противоположные, контрастные качества индивида. Образная структура обладает особой стойкостью. Даже то, что не вошло в фильм, зрителем читается «между строк». В каждом эпизоде демонстрации героя должен быть заключен его характер. Образ многомерен и открыт по структуре, в герое сочетается несколько видений: собственная оценка человека, взгляд документалиста на собеседника и, наконец, надо иметь в виду индивидуальное зрительское восприятие, которое «дописывается» каждым по-своему. Любое авторское «подчинение» образа конкретной идее может его разрушить, а вслед за ним разбить и целостность, и достоверность всего произведения. Образ самостоятелен, он не строится по идее автора, он рождается и развивается по законам собственной природы. Динамика образа – обязательный компонент любого произведения.

Техническое воплощение образа на экране обусловлено многими факторами. Вопросом «сочетаемости» синхронных интервью с дикторским текстом, закрытым видеокартинкой, задавались исследователи с того момента, как только запись синхрон стала возможна. Длинные планы рассказов героев сложно сочетались с динамичной нарезкой планов для закадрового комментария. Со временем тележурналисты пришли к двум вариантам творческого решения: сокращению демонстрации ответов героев до 30–40 секунд или созданию полностью «разговорного фильма», где авторская позиция в кадре и за ним минимальна. Сегодня форма «разговорного фильма» стала одной из тенденций теледокументалистики. В медиасреде все чаще встречаются документальные фильмы без использования текста за кадром. Высокая степень документальности в таких фильмах создается посредством

использования кинофактов, складывающихся после в кинопонятия, а затем – в образы. Иногда журналисты используют прием демонстрации последовательных интервью.

Образ у документалиста может родиться на этапе замысла фильма, но для того, чтобы этот образ сохранить и передать, требуется «послойная» схема демонстрации личности. Работа с героем над образом требует последовательного раскрытия различных элементов, создающих образ. Степень «импровизаций» и «подготовки» героев в этом случае склоняется к большей спонтанности – для сохранения остроты эмоций, процесса размышления, проявления индивидуальности характера, подчас в угоду информативности сказанного. Но здесь стоит помнить, что фиксация жизни – это еще не создание образов. Репортажный метод наиболее уместен в процессе сбора информации.

Образ же героя в теледокументалистике создается в несколько этапов: открытие человека как личности, создание типажа героя (выявление черт, наиболее свойственных данным натурам), метафоризация (завершение образа путем выделения определенных качеств характера героя и их обобщение в единую законченную всеобъемлющую фразу).

Исторически процесс создания образа на экране находился в прямой зависимости от технических средств документалиста. Появление синхронной камеры, объективов с переменным фокусом, переход на 16-мм пленку и другие факторы повлияли и на характер работы над фильмом. В начале 1960-х годов репортажный метод съемки стал генеральным направлением работы кинодокументалистов, в то время как документальный телефильм должен был найти иные принципы построения образа. От документальной картины телевизионщики должны были переходить к документальному фильму, в котором образ героя должен представлять собой не тщательно «высеченную» и умело «закадрованную» в выигрышных ракурсах персону, а подлинно живую личность. Сложность работы теледокументалиста состояла в том, что до появления камер с возможностью синхронной записи (и изображения, и звука) приходилось использовать дикторский комментарий за кадром и редкое тогда

оформление фильма интершумами. Все это мешало создавать естественную звуковую среду, уникальную для места, где проходила съемка. Кроме того, порой приходилось выбирать между «красивой картинкой» для оператора и «хорошим звуком» для звукорежиссера: иногда записи героев проходили в укромных местах, чтобы избежать, например, шума ветра или стремительные всплески воды.

К иной форме повествования о герое можно отнести программы, в которых автора не столько интересует сама личность, сколько попытка представить определенный социальный типаж. В документалистике типаж – это степень характерности, когда судьба героя и его взгляды обретают внешнюю форму, воплощаются в поведении, манере речи. Следовательно, журналисту не нужно «строить характер», достаточно умело зафиксировать на пленке то, что видно окружающим и заметно с первого взгляда¹¹⁴. Когда автор строит фильм по фабуле мысли, а не по образной логике характера, ему приходится опираться на собирательные понятия, а не на индивидуальные проявления характера. Этот метод можно оправдать особой тематикой, не допускающей «полутоннов характера». В данном методе построения образа есть некий схематизм и функциональный подход к демонстрации героя. Автор избегает «двусмысленности» и неоднозначности содержания и зрительских оценок, но не сможет построить глубокий и уникальный образ того человека, который окажется на экране, так как в самом человеке заключена многомерная и многогранная, порой противоречивая натура, а типаж – «среднее арифметическое» персонажа. Типаж – это *этап* построения образа, это доступ к образу героя. Работая с типажом, журналист-документалист обращается не к результату (образу героя), а заостряет внимание на демонстрации фактов, создающих характер. Возможно, именно этим объясняется популярность обращения к формату «жизни закулисной», к «backstage». Так во время долговременной демонстрации на телеканале «Культура» (декабрь, 2013 г.) программы «Большая опера» выступления участников перемежались с

¹¹⁴ Беляев И.К. Спектакль документов / Ч.1, М.: Искусство, - 1997. – С. 21.

закулисными интервью. Сегодня на телевидении демонстрация «подготовки», «рабочих будней» становится особой формой, которая позволяет по-новому раскрыть личность героя.

Для того, чтобы герой максимально раскрылся в условиях съемки, сегодня все чаще обращаются к возвращению в «дорогие для героя места» (дом, где провел детство, школа, малая родина и т.д.) или к такому приему, как «съемка как бы исподтишка», также в привычных для героя условиях. Конечно, сегодня у журналистов нет возможности полного погружения в среду собеседника, как это было, например, у Марианны Голдовской в фильмах «Денис-Дениска», «Аркадий Райкин» и другие. С изменением темпоритма повествования журналисты уходят от сложных форм. На вербальном уровне это проявляется в построении простых фраз и предложений, на уровне монтажа – в динамичности, клиповости, на уровне композиции – это мозаичные блоки, построенные по ассоциативному принципу. В качестве примера можно привести программу «Истории в деталях» (СТС). В ней автор находит особые формы для создания образа героев.

Нередко автор передачи становится не просто «проводником», гидом документального телеповествования, но и непосредственно героем программы. В иных случаях сам герой рассказывает о себе, без дополнительных комментариев журналиста. Исторически существует несколько подходов к демонстрации героя на современном телеэкране. Документальное телевидение, отделившись от кинематографа, прошло несколько этапов показа героя. От хроникального подхода представления к публицистическому. В хроникальном подходе героем становится не отдельная личность, а общность людей, определенная социальная среда. Максимальный характер обобщения здесь транслирует телегероя как представителя определенной социальной среды. Сегодня все чаще мы можем наблюдать публицистический подход в показе человека на экране. Здесь герой нередко яркий представитель определенной социальной проблемы или ситуации. В этом случае телевидение становится площадкой для демонстрации собственной точки зрения индивида и

в особых случаях дает возможность продемонстрировать определенную сторону конфликта. На современном экране герой в документалистике, с присущей ему уникальностью и опытом, становится центром телеповествования.

Интересно, что необходимые условия создания зрелищной и общественно значимой телепрограммы практически те же, что в конце XIX века сформулировал К.С. Станиславский¹¹⁵ при создании Московского художественного театра. Главное – наличие команды, объединённой сверхзадачей обращаться к народу на понятном языке, вынося на его суд общественно-значимые проблемы, команды, исповедующей единые высокие этические и эстетические принципы. Такую команду должен создать телеведущий. Выбранные им участники телепередачи должны быть безусловными профессионалами в обсуждаемой теме, имеющими четко выраженную свою точку зрения. При этом взгляды их на обсуждаемый вопрос могут быть диаметрально противоположными, что в случае ток-шоу создает необходимую динамику и зрелищность. Режиссер передачи и телеоператоры должны держать зрителя в необходимом интеллектуальном напряжении. На наш взгляд, такое нередко удается в телепрограмме «Тем временем» с Александром Архангельским на телеканале «Культура». В качестве примера приведем телепередачу «Поколение МеМеМе» («Культура», 12.02.2014). Она была посвящена новой генерации молодежи – нынешним двадцатилетним. Оппоненты были разделены пространством студии и возрастными пределами. С одной стороны трое маститых ученых в возрасте 50-60 лет, с другой – трое представителей поколения тридцатилетних, достигших к этому возрасту весомого общественного положения: писатель, журналист, зав. кафедрой МГУ. Диалог получился интересным, так как в доступной и ясной форме высказывались различные точки зрения на проблему. Участие зрителя достигалось не только фиксацией камеры на выступающем в данный момент, но и реакцией слушателей «противоположной стороны». Такие приемы

¹¹⁵Станиславский К. С. // Собр. соч. в 9 т. – М.: Искусство, 1999.

позволяют зрителю самому давать оценку происходящему. Тематика программы рассчитана на широкий круг аудитории – людям старшего поколения важно понять, что такое сегодняшние двадцатилетние: ведь у многих есть дети, представители молодого поколения могли заинтересоваться этой передачей, чтобы услышать, как их оценивают со стороны. Передачи культурно-просветительской тематики должны стремиться к такому формату общения с телезрителем.

Сочетая современные тенденции в телевизионном повествовании, авторам нередко удается найти привлекательную для зрителя форму рассказа о герое передачи. Игра слов в речи ведущего и закадровом комментировании журналиста, динамичный монтаж, выразительный видеоряд, подбор героев – все это делает программу интересной, выразительной. Во все времена на телеканалах появлялись *неслучайные* люди, воплощающие собой «эстетический идеал», тем самым предоставляя возможность телезрителю «пожить» другой, небудничной жизнью. Сегодня мы можем говорить о том, что медиадискурс создает квазиреальность. Кто станет героем не только программы, но и времени, порой зависит именно от того, *кто и как* показан на телеэкране.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ II

Культурно-просветительский сектор телевидения, несомненно, тяготеет к усложнению языка общения со зрителем. Постоянно балансируя на грани между шаблоном и новизной, научно-популярное телевидение становится своего рода лабораторией формирования образного языка современного телеэкрана. Для формирования неповторимого телевизионного произведения, эффективно передающего зрителю информацию, обогащенную духовным содержанием, оно вынуждено обращаться к различным выразительным средствам – как вербальным, так и невербальным. Сложное сочетание принципов построения кадра, колористического и звукового решения, вербальной составляющей программы и других средств экранной выразительности позволяет расширять границы творческой деятельности журналиста. Социокультурная динамика и технико-технологический прогресс существенным образом влияют на подходы к формированию телевизионного контента, обеспечивая его трансформацию как в конструктивном, так и в деструктивном ключе.

Проблема качества сегодня встает очень остро и перед теоретиками телевидения, и перед аудиторией, и перед создателями программ культурно-просветительской направленности. Массовизация информации стала с одной стороны необходимым компонентом программы, для высоких рейтингов, с другой, культурологической стороны – проблемой качества телевизионного контента с появлением зоны матритизации, утраты субъективной позиции автора. Изменение темпоритма и характера языковых оборотов во многом повлияло на изменение в восприятии продуктов телетворчества, породило нового зрителя, способного воспринимать окружающую действительность в новой манере и форме диалога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение аудитории современных медиа говорит о том, что телевидение на его нынешнем этапе утратило доверие аудитории, позволявшее некогда называть его «зеркалом реальности». Однако можно с уверенностью сказать, что в секторе культурно-просветительских программ эта степень доверия если и пошатнулась в своей безусловности, то не исчезла вовсе. Именно культурно-просветительские передачи демонстрируют сегодня возможности взвешенного, осмысленного, эстетически выверенного подхода к отображению фактов действительности. Во многом это объясняется предметом повествования – то, о чем рассказывает журналист в телепередачах такого типа, неизбежно заставляет автора мобилизовать все доступные ему творческие ресурсы и попытаться приподняться над обыденностью, совершив увлекательное путешествие в мир культуры и искусства и пригласив в это путешествие зрителя.

Чтобы это стало возможным, автору программ культурно-просветительской тематики приходится, с одной стороны, учитывать само поле своего повествования – то есть опираться на те процессы, которые происходят сегодня в социокультурной сфере, с другой стороны – искать адекватный язык разговора со зрителем, мышление и способ восприятия которого сегодня необычайно переменчивы, а с третьей стороны, привлекать максимально широкий арсенал выразительных средств экрана для создания неповторимого телепроизведения.

В характеристике нынешнего медиапотока очевидно влияние постмодернизма на телевизионную практику. Принципы постмодернизма отразились на характере и структуре телевизионных программ и документальных фильмов. По-разному на экране воплощаются: гиперреализм, интертекстуальность, игра, цитатность, фрагментарность, принцип монтажа, ирония, пародийность. Те процессы, которые протекают на уровне культуры в целом, находят конкретное воплощение в приемах формирования

аудиовизуального образа. Так, обилие интертекстуальных связей, характерное для нынешнего этапа развития культуры, открыто воплощается в прямом цитировании экранных персонажей, в повышенной диалогичности телевизионных передач культурно-просветительской направленности и, наконец, в формировании интерактивного сектора телевидения. Гиперреализм находит себя в «обытовлении» экранного образа, в стремлении запечатлеть мгновение, а на уровне приемов – в использовании эффекта репортажной камеры, в экспериментировании с ракурсами съемок, в «следовании за героем». Игра наиболее открыто проявляется в инфотейменте, широко распространенном едва ли не во всех форматах передач культурно-просветительской тематики. Деконструкция обнаруживается в фрагментарности повествования, в частом обращении к клиповому монтажу, в порционности подачи информации, многосерийной и модульной форме построения экранного произведения. А гедонистическая составляющая активно реализуется в рекреативном компоненте культурно-просветительских программ.

Свойственное современной культуре смешение жанров, сочетания высокого и низкого отражаются в телевизионном эфире как на уровне диффузии жанров, так и на уровне размывания границы между массовым и элитарным. Традиционно культурно-просветительские передачи было принято относить к «высокой» журналистике. Не утратив в целом этой позиции, современные передачи анализируемого сектора все же очевидно тяготеют к массовизации. Мы обнаруживаем в них проявления всех уровней массовой культуры – кич-культуры, мид-культуры, арт-культуры, – с преобладанием последней.

Не вызывает сомнения тот факт, что, будучи близким к сфере культуры и искусства, культурно-просветительский сектор телевидения максимально остро и наиболее оперативно реагирует на протекающие в ее недрах перемены. Наряду с этим, мы отмечаем и обратное воздействие телевидения на сферу культуры. Оно сегодня становится не просто транслятором духовных

ценностей, но и своего рода создателем смыслов. Физические свойства телевидения позволяют обращаться не только к разным каналам зрительского восприятия, но и вовлекать массовую аудиторию в осмысление социальных и культурных процессов. Телевидение может не только укреплять традиционные ценности, но и смещать ценностные акценты, и вводить новые аксиологические единицы – особенно в секторе культурно-просветительских передач. Так, сегодня передачи этого типа чаще всего обращаются к таким базовым человеческим ценностям, как любовь, семья, карьера, здоровье. Однако если обратиться к анализу контента этих программ, можно с легкостью отметить две противоположно направленные тенденции: ряд передач устремлен к сохранению традиционных трактовок ценностей, другие же передачи формируют принципиально новое к ним отношение. Аудитория в этом случае, делая выбор, ориентируется не только на содержательную, но и на формальную сторону передачи. А потому вопрос о палитре выразительных средств, которыми пользуется современный тележурналист, становится особенно значимым.

Используемые телевидением выразительные средства чрезвычайно широки и включают два имманентно связанных уровня – вербальный и невербальный.

Следуя за основными тенденциями постмодернизма, на вербальном уровне ярко проявляет себя игра: каламбур, трансформация, параномазия и т.д. Отмечается количественное изменение фразеологизмов, семантические преобразования. Экранный язык заметно тяготеет к экспериментированию и рождает новые интересные образы. В числе наиболее распространенных вербальных средств можно назвать использование фразеологических оборотов в названиях и закадровом тексте программ культурно-просветительского характера. Однако тревожной приметой телевизионного языка сегодняшнего дня стало распространение провоцирующего характера телевысказывания, фрагментарность повествования, унификация стиля и упрощение содержания. Последнее особенно ощутимо именно на вербальном уровне произведений,

поскольку процесс визуализации, характеризующий сегодняшний виток развития культуры, позволяет журналисту активно переводить основной акцент с текста на визуальный ряд произведения.

При этом невербальные выразительные средства – обилие крупных кадров, динамичная съемка, ракурсы с динамичным объектом в кадре, резкий монтаж с прямыми склейками – используются в полной мере. Из наиболее часто применяемых аудиальных выразительных средств – музыкальная подложка, создающая соответствующее настроение. Можно констатировать активизацию работы современного теледокументалиста в сфере визуального творчества, во многом объясняемую и технико-технологическим прорывом последнего времени.

Вариатизация выразительных средств экрана приводит к разнообразию жанровой палитры передач культурно-просветительской тематики. У современных аудиовизуальных медиа широкий спектр жанровых возможностей участия в социокультурном процессе: от информационных сюжетов до документальных программ и фильмов. Из-за доступности формы (малозатратные и легковоспроизводимые) большой сегмент культурно-просветительских программ представляют диалоговые жанры на телевидении: беседа, круглый стол, ток-шоу. Зарисовка, очерк и документальный фильм – также часто употребляемые жанры воплощения творческих задач современных авторов культурной среды. Такие жанры как эссе, комментарий и памфлет крайне редко встречаются в телеэфире культурно-просветительской направленности.

Палитра форм документальных фильмов крайне разнообразна и включает событийную хронику, видеолетопись, видеофиксацию информации, телеочерк, теленовеллу, журналистское расследование. Как правило, большую часть документальных фильмов культурно-просветительской тематики целесообразно отнести к авторской журналистике (не случайно едва ли не все, приводимые в исследовании примеры, подтверждающие выводы исследователя, обладают качеством авторства – мы хорошо знаем имена их

создателей). Последнюю по целевой направленности можно условно разделить на тематическую и проблемную. Тематическая подразумевает подробное и глубокое освещение темы, а проблемная – анализ серьезного социокультурного вопроса конфликтного содержания. В русле передач культурно-просветительской направленности граница между этими типами условна. Богатая тематическая палитра программ (искусство, наука, бытовая культура и т.д.) позволяет обратиться к обсуждению вечных тем, архетипических сюжетов и общекультурных проблем.

Новые, экспериментальные жанры формируются чаще всего в следующих направлениях:

- на стыке игрового и неигрового кино;
- путем совмещения нескольких жанров теледокументалистики;
- при скрещивании жанров кинематографических, литературных, театральных и музыкальных;
- при сочетании жанров журналистики, науки и просвещения.

Это требует от журналиста изменения подхода к созданию телепроизведения. А потому в последнее время отмечается трансформация стиля работы журналиста, изменяются конкретные приемы и формы деятельности, профессиональные компетенции. Это, наряду с трансформацией технико-технологических подходов к созданию произведения (отражающихся ярче всего в сетевой видеоактивности) позволяет апеллировать к современному зрителю и разговаривать с ним на одном языке при сохранении традиций и норм такого рода диалога.

Зритель воспринимает документальные программы не как самостоятельное телевизионное произведение, далекое от контекста повседневности, а как совокупность реальных фактов действительности. И в этом смысле телевидение становится едва ли не ключевым фактором легитимизации социокультурных процессов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Friske J. Television Culture / J. Friske – London: Routledge, – 1987. – 353 p.
2. McQuail D. Mass Communication Theory. – 3d ed. – London; Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. – xiv, 416 p.
3. McQuail D. Media Performance: Mass Communication and the Public Interest. – London; Newbury Park, Calif.: Sage Publications, 1992. – xvii, 350 p.
4. Абрамян Б. Художник и телевизионный театр / Б. Абрамян // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 6. – М.: Искусство, 1986. – С. 130 – 146.
5. Азарин В.Л. От замысла до экрана / В.Л. Азарин. – М.: Высшая школа – 1995. – 240с.
6. Антюхина А.В. Игра в постмодернистском пространстве / А.В. Антюхина // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Пятигорск, 2008. – С. 15 – 20.
7. Апресян Ю.Д. Коннотации как часть прагматики слова / Ю. Д. Апресян. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – Т. 2 – 766 с.
8. Арестова О.Н. Бабанин Л.Н., Войскунский А.Е. Коммуникация в компьютерных сетях: психологические детерминанты и последствия / О.Н. Арестова, Л.Н. Бабанин, А.Е. Войскунский // Вестник МГУ. Сер. XIV. Психология, 1996. – N 4. – С. 14 – 20.
9. Аронсон О.В. Метакино / О.В. Аронсон. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 122 с.
10. Багиров Э.Г. Место телевидения в системе СМИП / Э.Г. Багиров. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – 119 с.
11. Багиров Э.Г. Очерки теории телевидения / Э.Г. Багиров. – М.: Искусство, 1978. – 151 с.
12. Балаш Б. Дух фильма: Достижения немого и звукового кино и перспективы развития / Б. Балаш. – М.: Гослитиздат, 1935. – 198 с.
13. Балаш Б. Видимый человек: Очерки драматургии фильма / Б. Балаш. — М.: Всерос. пролеткульт, 1925. – 88 с.

14. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
15. Баннов К.Ю. Игровая культура в пространстве современности: опыт культурологического анализа. Автореф. дис. канд. филол. наук : 24.00.01 / К.Ю. Баннов. – Челябинск, 2007. – 22 с.
16. Барманкулов М.К. Очерк и документальный фильм на телевидении / М.К. Барманкулов –URL: <http://kazsu.kz/Barmankulovzhurfak/trudi/marat/Glava10.htm> (дата обращения: 05.10.2009)
17. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – М.: Паритет, 2005. – 320 с.
18. Беляев И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Части 1 и 2. / И.К. Беляев. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1998. – 157 с.
19. Беляев И.К. Спектакль без актера: записки режиссера документальных телефильмов / И.К. Беляев. – М.: Искусство, 1982. – 151 с.
20. Беляев И.К. Спектакль документов / И.К. Беляев// Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания ФСТР России – Ч. 1., М.: Искусство, 1997. – 81 с.
21. Бжезинский З. Между двух веков. Роль Америки в технотронную эру / З. Бжезинский // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – 355 с.
22. Богданов М.А. Воплощение замысла изобразительно-декорационного решения фильма / М.А. Богданов. – М.: ВГИК, 1979. – 65 с.
23. Богомолов Ю.А. Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире / Ю.А. Богомолов. – М.: МИК, 2006. – 319 с.
24. Богомолов Ю.А. Праздники в будни / Ю.А. Богомолов// Режиссер на ТВ: сборник статей / сост. Л. И. Польская – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
25. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М.: Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.
26. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. / Ж. Бодрийяр. – Тула, 2013. – 204 с.

27. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург: Изд.-во Урал.ун-та, 2000. – 96 с.
28. Боннер-Смеюха В.В. Роль развлекательного фактора в развитии телевидения / В.В. Боннер-Смеюха // Медийные стратегии современного мира. – Краснодар, 2007. – С.84-86.
29. Борев В.Ю., Коваленко А. В. Культура и массовая коммуникация/ В.Ю. Борев. – М.: Наука, 1986. – 303 с.
30. Борецкий Р.А. Телевидение на перепутье / Р.А. Борецкий. – М.: ТЭФИ, 1998. – 105 с.
31. Борецкий Р.А. Телевидение – это мозаика / Р.А. Борецкий. – М.: ТЭФИ, 1998. – С.13-17.
32. Борецкий Р.А. Телевизионная программа. (Очерк теории пропаганды) / Р.А. Борецкий // Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР. Науч.-метод. отд. МГУ, фак. журналистики, каф. радиовещания и телевидения. – М., 1967. — 213 с.
33. Борчиков С.А. Метафизика виртуальности: Опыт единой теории виртуальной реальности / С.А. Бровчиков. – М.: Ин-т человека РАН, 2000. – 49 с.
34. Бровченко Г.Н.Методика работы телевизионного журналиста. Публицистический телесценарий как этап творческого процесса / Г.Н. Бровченко. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 61 с.
- 35.Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции / Н.В. Вакурова, Л.И. Московкин. – М.: Проспект, 1997. – 439 с.
36. Вартанов А.С. На телевизионных подмостках. Актуальные проблемы телевизионного творчества / А.С. Вартанов. – М.: КДУ: Высшая школа, 2003. – 320 с.
37. Вартанов А.С. Три этапа телевизионной режиссуры/ сост. Л. И. Польская // Режиссер на ТВ: сборник статей. – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
38. Васильков И.А. Экран рассказывает о науке / И.А. Васильков. – М.: Бюро пропаганды киноискусства, 1977. – 64 с.

39. Вернадский В.И. Химическое строение биосферы Земли как планеты и ее окружения / В.И. Вернадский // Научная мысль как планетное явление / Отв. ред. А.Л. Яншин. – М.: Наука, 1991. – 270 с.
40. Вильчек В.М. Под знаком ТВ/ В.М. Вильчек. – М.: Искусство, 1987. –239 с.
41. Вильчек В.М. Искусство в телевизионной программе / В.М. Вильчек// Режиссер на ТВ : сборник статей. – М.: Искусство, 1978 – 200 с.
42. Вильчек В.М. Телевизионный театр. Примечания к жанру/ В.М. Вильчек// Советское радио и телевидение, 1969. – №2. – С. 29-34.
43. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / В.В. Виноградов. – М.: Рус. яз., 2001. – 720 с.
44. Волынец М.М. Основы композиции кадра / М.М. Волынец. – М.: ИПК РТР, 2002. – 100 с.
45. Волынец М.М. Принципы работы оператора со светом / М.М. Волынец. – М.: ИПК РТР, 2001. – 103 с.
46. Гальперина Е.В. Исповедь редактора / Е.В. Гальперина // Шаболовка, 53. – М.: Искусство, 1988. – с. 205 – 221.
47. Гальперина Е.В. Редактор – организатор творческого процесса / Е.В. Гальперина. – М.: ИПК РТР, 1998. – 22 с.
48. Голдовская М.Е. Человек крупным планом. Заметки теледокументалиста / М.Е. Голдовская. – М.: Искусство, 1981. – 215 с.
49. Голуб И.Б. Стилистика современного русского языка / И.Б. Голуб. – М.: Айрис-пресс, 2002. – 448 с.
50. Горохов В.М. Публицистика: теория и практика / В.М. Горохов. – М., 1995. – 274 с.
51. Горбунова Л.И. Постмодерн как тенденция развития культуры XX века // Вестник МГТУ. – М. – 2011. – Т. 14, №2. – С. 265-271.
52. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана / Н.Л. Горюнова // Учебн. пособие. Часть 1. Пластическая выразительность кадра. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 41 с.

53. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана / Н.Л. Горюнова// Учебн. пособие. Часть 2. Динамика экрана. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 39 с.
54. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана/ Н.Л. Горюнова// Учебн. пособие. Часть 3. Изобразительно-звуковой образ. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 47 с.
55. Гримак Л.П. Гипноз и телевидение (истоки нашей страсти к телевидению) / Л.П. Гримак // Прикладная психология. – 1999. –№1. – С. 74-81.
56. Грицанов А.А., Можейко М.А., Абушенко В.Л. Модернизм /А.А. Грицанов // Новейший философский словарь, 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – 433 с.
57. Головня А.Д. Мастерство кинооператора / А.Д. Головня. – М.: Искусство, 1965. – 239 с.
58. Гуревич Л.А. Линия судьбы / Л.А. Гуревич. – М.: Искусство, 1980. – 110 с.
59. Дворниченко О. Телевизионная режиссура: настоящее и будущее. / О. Дворниченко // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 6. – М.: Искусство, 1986. – С. 21-34.
60. Дерябин А. Телевизионные новости как коммуникативное событие / А. Дерябин // Новосибирский Государственный университет. – №7–Новосибирск: Дискурс, 1998. –С. 60-63.
61. Демчог В. Самоосвобождающаяся игра, или Алхимия Артистического Мастерства / В. Демчог. – М.: АСТ, 2004. –408 с.
62. Джулай Л. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия / Л. Джулай // Искусство Кино. – М., 1998. – №5. – С. 24-28.
63. Дидро Д. Салоны / Д. Дидро // Собр. соч. – М.: Искусство, 1936. – Т. 2. –341 с.
64. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М.: AdMarginem, 2000. – 512 с.
65. Дмитриев Л.А. Закон гармонии / Л.А. Дмитриев. – М.: ИПК РТР, 1991. – 66 с.

66. Дмитриев Л.А. Сто вопросов и ответов о творчестве тележурналиста / Л.А. Дмитриев. – М.: ИПК РТР, 2002. – 51 с.
67. Дондурей Д.Б. Медиа - взаимодействие и репрезентативность / Д.Б. Дондурей. – С. 13 – URL: <http://www.inop.ru/files/Chapter14.pdf> (дата обращения 15.12.2013).
68. Евлахишвили С.С. Беседы о режиссуре. Часть 1 / С.С. Евлахишвили – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – 1997. – 76 с.
69. Евлахишвили С.С. Беседы о режиссуре. Часть 2 / С.С. Евлахишвили – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – 1997. – 61 с.
70. Егоров А. Три однократных решения (о телевизионных работах А. Прошкина) / А. Егоров [сост. Л.И. Польская] // Режиссер на ТВ. – М.: Искусство, 1978 – 200 с.
71. Егоров В.В. Большая культура и малый экран / В.В. Егоров. – М.: ИПК РТР, 1998. – 206 с.
72. Егоров В.В. Телевидение: теория и практика / В.В. Егоров. – М., 1993. – 310 с.
73. Ефимов Э.М. Замысел, фильм, зритель / Э.М. Ефимов. – М.: Искусство, 1987. – 270 с.
74. Ефимов Э.М. Искусство экрана: истоки и перспективы / Э.М. Ефимов. – М.: Искусство, 1983. – 253 с.
75. Ефимова Н. Н. Звуковое решение телевизионных программ / Н.Н. Ефимова. – М.: ИПК РТР, 1999. – 33 с.
76. Ефимова Н. Н. История любви / Ефимова Н. Н. – М.: Ладога-100, 2002. – 208 с.
77. Жидков В.С. Искусство и картина мира / В.С. Жидков В.С., К.Б. Соколов. – СПб.: Алетейа, 2003. – 464 с.
78. Жуков В.П., Сидоренко М.И., Шкляр В.Т. Словарь фразеологических синонимов русского языка / В.П. Жуков, М.И. Сидоренко, В.Т. Шкляр. – М.: Русский язык, 1987. – 440 с.

79. Зандберг Ю. Режиссер-драматург // Режиссер на ТВ: сборник статей / Ю. Зандберг. – М.: Искусство, 1978 – 200 с.
80. Зандберг Ю. Эта старая проблема – монтаж / Ю. Зандберг // Телевидение: вчера, сегодня, завтра. –1983. – Вып. 3. – С. 111-127.
81. Засурский Я.Н. Журналистика в буржуазном обществе / Я.Н. Засурский. – М.: Мысль, 1976. – 253 с.
82. Захаров М. Мне интересен эксперимент / М. Захаров // Режиссер на ТВ. – М.: Искусство, 1978 – 200 с.
83. Зинченко В.П. Наука неотъемлемая часть культуры? / В.П. Зинченко // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 31-34.
84. Золотаревский Л.А. Цитаты из жизни / Л.А. Золотаревский. – М.: Искусство, 1971. – 183 с.
85. Иванов Д.В. Виртуализация общества / Д.В. Иванов // Социология и социальная антропология. – СПб, 1997. – С. 36-45.
86. Ильин И.А. Сущность и своеобразие русской культуры / И.А. Ильин // Собр. соч.: в 10 т.– Т. 6. – Кн. 2. – М., 1996– 234с.
87. Ильинский И.В. Со зрителем наедине / И.В. Ильинский. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 168 с.
88. Кагарлицкий Ю., Померанцева Р. О сериале-экранизации / Ю. Кагарлицкий, Р.Померанцева // Режиссер на ТВ. – М.: Искусство, 1978 – 200 с.
89. Казак В. Лексикон русской литературы XX века / В. Казак. – М.: РИК «Культура», 1996. – 491 с.
90. Калинина И.К. Современный русский язык. Имя прилагательное / И.К. Калинина. – М.: Издательство МГУ, 1966. – 36 с.
91. Калиновский Э. Я. Саянский дневник / Э.Я. Калиновский. – М.: Искусство, 1985. – 111 с.
92. Карп В.И. Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры / В.И. Карп. – М., 2003. – 124 с.

93. Карпухин О.И. Самооценка молодежи как индикатор ее социокультурной идентификации / О.И. Карпухин // Социологические исследования. – 1998. – № 12. – С.89-94.
94. Карцов Н.П. Телевидение: предшественники, спутники, синтезы / Н.П. Карцов. – М.: ИПК РТР, 1990. – 27 с.
95. Качкаева А.Г. Гламурный тоталитаризм: телевизионная индустрия в эпоху стабильности (2004-2007) / А.Г. Качкаева // Телерадиоэфир: история и современность. – М.: Элиткомстар, 2008. – С. 46-67.
96. Качкаева А.Г. Образ медиа будущего/ А.Г. Качкаева // Искусство кино. – 2013 – №7. –URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2013/ru/archive/2013/07/obraz-media-budushchego> (дата обращения 14.12.2013).
97. Кельнер М.С., Тарасов К.Е. Фрейд-марксизм о человеке / М. С.Кельнер, К.Е. Тарасов. – М., 1989. – 211 с.
98. Кемарская И.Н. Телевизионный редактор-профессионал: Пособие для тех, кто хочет им быть / И.Н. Кемарская. – М.: Галерея, 2003. – 53 с.
99. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения / М.Н. Ким. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2001. – 320 с.
100. Ким М.Н. От замысла к воплощению. Технология подготовки журналистского произведения: [учеб.пособие] / М.Н. Ким. – СПб., 2002. – 493 с.
101. Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах / Л.Б. Ключева. – М.:ГИТР, 2007 – 148 с.
102. Князев А.А. Основы тележурналистики и телерепортажа : [учеб.пособие Кыргызско-Российского Славянского университета] / А.А. Князев. – Бишкек: Изд-во КРСУ, 2001. – 160 с.
103. Ковалев В.П. Основные индивидуально-авторские приемы экспрессивного использования фразеологизмов / В.П. Ковалев. – Новгород, 1971. – 173 с.
104. Ковалева А.И. Личность и общество / А.И. Ковалева. – М.: Социум, 2001. – 104 с.

105. Козлов Е.В. Серийность в паралитературе интертекстуальные образования и издательские серии / Е.В. Козлов. // Массовая культура на рубеже XX – XXI веков: Человек и его дискурс. // Сб. науч. трудов. М.: Азбуковник, 2003. – С. 201-211.
106. Кознова О.В. Сорок лет и один год / О.В. Кознова – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 57 с.
107. Коловоротный С.В. Виртуальная реальность: манипулирование временем и пространством / С.В. Коловоротный // Журнал практической психологии и психоанализа. – М.: Институт психологии РАН, 2003. – №1. – URL: <http://psyjournal.ru/psyjournal/articles/detail.php?ID=2892> (дата обращения 10.05.2012).
108. Копылова Р. Что такое «телевизионный диалог»? / Р. Копылова // Телевидение: вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство, 1984. – Вып. 4. – С. 62-86.
109. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр – М.: Искусство, 1974. – 233 с.
110. Кривенко Б.В. Фразеология и газетная речь / Б.В. Кривенко // Русская речь. – М. – 1993. – №3. – С. 44-49.
111. Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров / Л.Е. Кройчик // Основы творческой деятельности журналиста: [учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Журналистика»; ред.-сост. С.Г. Корконосенко]. – СПб.: Знание, СПБИНВЭСЭП, 2000. – 272 с.
112. Крымова Н. В чем секрет Андроникова / Н. Крымова // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство, 1981. – Вып. 1. – С.139-164.
113. Кузнецов Г.В. Журналист на экране / Г.В. Кузнецов. – М.: Искусство, 1985. – 206 с.
114. Кузнецов Г.В. Методика телевизионной журналистики: [учеб. -метод. пособие для студентов заоч. отд-ний фак. журналистики] / Г.В. Кузнецов. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 47 с.

115. Кузнецов Г.В. Семь профессиональных граней журналиста ТВ / Г.В. Кузнецов. – М.: ИПК РТР, 2001. – 94 с.
116. Кузнецов Г.В. ТВ - журналист / Г.В. Кузнецов. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 249с.
117. Кузнецов Г.В. Так работают журналисты ТВ: [учеб.пособие] / Г.В. Кузнецов. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – 400 с.
118. Кулешов Л.В. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы. / Л.В. Кулешов. – М.: Искусство, 1979. – 239 с.
119. Культура устной и письменной речи делового человека : [Справочник-практикум ; учебное пособие] / Н.С. Водина, А.Ю. Иванова, В.С. Клюев [и др.]. – М.: Флинта, Наука, 2008. – 315 с.
120. Культурология: История мировой культуры. Учеб. пособие / Под ред. Т.Ф. Кузнецовой. – 3-е изд. – М., 2007. – 608 с.
121. Лавриненко В.Н. Философия: культура и цивилизация / В.Н. Лавриненко. – М.: Юристъ, 2004. – 511 с.
122. Козлов Е.В. Развлекательная повествовательность в контексте массовой культуры / Е.В. Козлов. – Волгоград: Изд-во Волгоградской акад. гос. службы, 2008. – 239 с.
123. Лавров Н.И. Актуальные проблемы русской фразеологии / Н.И. Лавров. – Л., 1983. – 278 с.
124. Лакан Ж. Телевидение [пер. с фр. А. Черноглазов] / Ж Лакан. – М.: ИТДК «Гнозис», Издательство «Логос», 2000. – 160 с.
125. Лапина И.Ю. Научно-популярное телевидение. Драматургия мысли / И.Ю. Лапина. – М.: Аспект-Пресс, 2007. – 160 с.
126. Лебедева Т.В. Тележурналистика: темы, жанры, персоны / Т.В. Лебедева // Актуальные проблемы телевидения и радиовещания. – Воронеж, 2008. – 164 с.
127. Лебедева Т.В. Местные теленовости: события без героев / Т.В. Лебедева.
-

- URL:http://www.socprob.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=501:2012-02-29-09-48-44&catid=60:2012-02-28-13-11-47 (дата обращения 5.10.2012).
128. Леонтьев А.А. Телевизионное искусство глазами психолога / А.А. Леонтьев // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – 1984. – Вып.4. –С. 50-62.
129. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф.Лиотар– М.: Институт экспериментальной социологии. – Спб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
130. Лотман Ю.М. На пороге непредсказуемого / Ю.М. Лотман // Человек. – 1993. – №6. – URL:http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/na_porog.php (дата обращения 10.12.2013).
131. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман – СПб.: Искусство, 2005. – 752 с.
132. Луков В.А., Соломатина Н.В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: Научн. Монография / В.А.Луков, Н.В. Соломатина. – М.: МГУ – 2007. – 273 с.
133. Луков М.В. Обыденная культура и культура повседневности / М.В. Луков // Знание. Понимание. Умение. / М., Институт фундаментальных и прикладных исследований.– 2005. – №3. – С. 199-203.
134. Лукшин И. Зритель в мире кино и телевидения (Социологические наблюдения) / И. Лушин // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство, – 1983. –Вып. 3. – С.164-179.
135. Луньков Д.А. Наедине с современником / Д.А. Луньков. – М.: Искусство, 1978. – 175 с.
136. Марченко Т.А. Телевизионный театр / Т.А. Марченко. – М.: Искусство, 1978. – 127 с.
137. Марченко Т.А. Телетеатр: уроки радиотеатра / Т.А. Марченко // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство, –1983. – Вып. 3. – С. 6-22.
138. Маркузе Г. Критическая теория общества / Г. Маркузе. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 384 с.
139. Мерло-Понти М. Знаки / М. Мерло-Понти. – М.: Искусство, 2001. – 428 с.

140. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти – М.: Искусство, 1992. – 61 с.
141. Материалы научно-практической конференции, посвященной творческому наследию И. Л. Андроникова на телевидении и в радиовещании / Под ред. Бердниковой. – М., 1991. – 47 с.
142. Медынский С.Е. Панорамирование как творческий прием оператора документалиста / С.Е. Медынский. – М.: ИПК РТР, 2003. – 67 с.
143. Михалкович В.И. О сущности телевидения / В.И. Михалкович. – М.: Инфра-М, 2004. – 52 с.
144. Михалкович В.И. Облик видимого человека / В.И. Михалкович. // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство, – 1983. – Вып. 2. – С. 45-64.
145. Муат М. В телевизионном театре [интервью Е. Сергеева] / М. Муат // Режиссер на ТВ: сборник статей / Сост. Л. И. Польская. – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
146. Музы XX века. Художественные проблемы СМК / Под ред. Н. Зоркой, Ю. Богомолова. – М.: Искусство, 1978. – 304 с.
147. Муратов С.А. Встречная исповедь: Размышления о культуре телевизионного диалога / С.А. Муратов. – М.: Знание, 1988. – 56 с.
148. Муратов С.А. Выносятся на обсуждение / С.А. Муратов // Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство». – 1985. – №7. – С. 55 - 63.
149. Муратов С.А., Фере Г.В. Люди, которые входят без стука / С.А. Муратов, Г.В. Фере. – М.: Искусство, 1971. – 168 с.
150. Муратов С.А. Пристрастная камера: [учебное пособие для студентов вузов] / С.А. Муратов. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 185 с.
151. Муратов С.А. ТВ – эволюция нетерпимости. История и конфликты этических представлений / С.А. Муратов – М.: Б.И., 2000. – 241 с.
152. Муратов С.А. Телевидение в поисках телевидения: Хроника авторских наблюдений / С.А. Муратов // Ин-т повышения квалификации работников

- телевидения и радиовещания, МГУ им. М.В. Ломоносова, фак. журналистики. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 173 с.
153. Муратов С.А. Телевизионное общение в кадре и за кадром: [учебное пособие для студентов вузов] / С.А. Муратов. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 201 с.
154. Надель-Червинская М.А. Большой толковый словарь иностранных слов / М.А. Надель-Червинская. – Ростов-на-Дону, 1995. – С.763.
155. Нанейшвили М.Г. Телевизионная новелла / М.Г. Нанейшвили. – М.: Искусство, 1988. – 112 с.
156. Носов Н. А. Виртуальная психология / Н.А. Носов. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
157. О прошлом память сохрани... [сборник сценария документальных телефильмов] / сост. А. Руднев. – М.: Искусство, 1984. – 185 с.
158. Орлов С.Л. Информационное общество и устойчивое развитие: Философско-методологические аспекты: автореф. дис. канд. филос. наук. / С.Л. Орлов. – М., 1999. – 24 с.
159. Паринов С.И. Онлайн-сообщества: методы исследования и практическое конструирование: автореф. дис. д-ра техн. наук. / С.И. Паринов – Новосибирск, 2000. – 21 с.
160. Парыгин Б.Д. Научно-техническая революция и личность: Социально-психологические проблемы / Б.Д. Парыгин. – М.: Политиздат, 1978. – 240 с.
161. Парфенов Л., Чекалова Л. Нам возвращают наш портрет. Заметки о ТВ / Л. Парфенов, Л. Чекалова. – М.: Искусство, 1990. – 207 с.
162. Петров М.К. Язык, знак, культура / М.К. Петров. – М.: Наука, 1991. – 326 с.
163. Печулис Ж. Телетеатр: от репортажа до видеофильма / Ж. Печулис // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство, – 1989. – Вып.9 – С. 48-62.
164. Пономарев Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарев. – М.: Наука, 1976. – 303с.
165. Полуэхтова А.И. Телевидение в общественном мнении и повседневной жизни россиян / А.И. Полуэхтова // Социология и жизнь. – 2012.– №2 – С.166-172.

166. Поэтика телевизионного театра / Под ред. Ю. Богомолова, А. Вартанова, А. Липкова. – М.: Искусство, 1979. – 239 с.
167. Привалова Н.К. Работа над видеосюжетом / Н.К. Привалова. – М.: ИПК РТР, 2001. – 96 с.
168. Проблемы художественной специфики кино / Под ред. З. Г. Куторга. – М.: ВНИИ киноискусства, 1986. – 208 с.
169. Пронин Е.И. Выразительные средства журналистики / Е.И. Пронин. – М., 1980. – 91 с.
170. Проблемы медиапсихологии-2: материалы секции "Медиапсихология" международной научно-практической конференции "Журналистика в 2002 году: СМИ и реалии нового века" Москва МГУ 2003 / Сост. Е.Е Пронина. – М.: РИП-Холдинг, 2003. – 174 с.
171. Пронькина А.В. Национальные модели массовой культуры США и России: культурологический анализ / А.В. Пронькина. – Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2009. – 156 с.
172. Прохоров Е.П. Журналистика. Государство. Общество / Е.П. Прохоров – М., 1996. – 65 с.
173. Прудовский Л. Роль цвета в ТВ. Информация и цвет. Эстетика и психология. Специфика / Л.Прудовский // Советское радио и телевидение. – 1969. – № 1. – С. 26-32.
174. Рабигер М. Режиссура документального кино: [учеб.пособие] / Рабигер М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – М., 1999. –122 с.
175. Разлогов К.Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М.: Искусство, 1982. – 158 с.
176. Разлогов К.Э. Телевидение трансформация повествования / К.Э. Разлогов // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство. – 1981. – Вып. 1. – С. 87-105.
177. Ракилов А.И. Цивилизация, культура, технология и рынок / А.И. Ракилов. // Вопросы философии. – 1992. – № 5.– С. 3-15.

178. Рассадин С.Б. Испытание зрелищем. Поэзия и телевидение. / С.Б. Рассадин. – М.: Искусство, 1984. – 223 с.
179. Режиссер на телевидении / Сост. Л.И. Польская. – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
180. Резников П.Р. Литературный экран: заметки режиссера / П.Р. Резников. – М.: Искусство, 1979. – 128 с.
181. Ремез О.Я. Мастерство режиссера: пространство и время спектакля / О.Я. Ремез. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
182. Реформатский А.А. Введение в языковедение / А.А. Реформатский. – М., 2002. – 536 с.
183. Риккерт Г. Границы естественнонаучного образования понятий / Г. Риккерт. – СПб.: Наука, 1997. – 532 с.
184. Риккерт Г. Философия истории / Г. Риккерт. – СПб.: Д.Е. Жуковский, 1908. – 154 с.
185. Риккерт Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – Киев: Ника-Центр, 1998. – Вып 6. - 512 с.
186. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт // Культурология XX век. Антология. – М., 1995. – С. 69-101.
187. Родионов С.В. Молодежные «электронные» субкультуры как социокультурный феномен: автореф. дис. канд. культурологии / С.В. Родионов. – Саратов, 2000. – 19 с.
188. Розенталь Д.Э. Справочник лингвистических терминов / Д.Э. Розенталь. – М., 1972. – 469 с.
189. Рокич М. Природа человеческих ценностей / М. Рокич. – М.; Нью-Йорк, 1973. – 276 с.
190. Романовский И.И. О режиссуре видеофильма / И.И. Романовский // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство. – 1983. – Вып. 3. – С. 127-147.
191. Романовский И.И. Особенности режиссуры документального фильма / И.И. Романовский. – М.: ИПК РТР, 1983. – 101 с.

192. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 282 с.
193. Российский гуманитарный энциклопедический словарь.– М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС: Филол. фак. СПбГУ, 2002. – В 3 т. – Т. 2. – 720 с.
194. Российское телевидение: между спросом и предложением/ Под ред. А.Г. Качкаевой, И.В. Кирия. – М.: Элиткомстар, 2007. – В 2 т. – Т. 1. – 328 с.
195. Сабашникова Е.С. Анатолий Эфрос. Поэтика фантазии / Е.С. Сабашникова // Режиссер на ТВ: сборник статей. – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
196. Сабашникова Е.С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах / Е.С. Сабашникова. – М.: Искусство, 1987. – 207 с.
197. Сабашникова Е.С. Структура телеспектакля / Е.С. Сабашникова // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство. – 1982. – Вып. 2. – С. 64-81.
198. Сабашникова Е.С. Третье рождение. Пути развития телевизионного театра / Е.С. Сабашникова. – М.: Искусство, 1982. – 168 с.
199. Селезнева И. Ритм взаимопонимания [интервью С. Тарошиной] / И. Селезнева // Режиссер на ТВ: сборник статей. – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
200. Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / В.С. Саппак. – М.: Искусство, 1988. – 168 с.
201. Сапунов Б.М. Искусство и социальное знание / Б.М. Сапунов. – М.: ИПК РТР, 1990. – 44 с.
202. Сапунов Б.М. Культурология телевидения: Основы истории мировой и российской культуры/ Б.М. Сапунов. – М.: Айыына, 2001. – 298 с.
203. Саруханов В.А. Азбука телевидения / В.А. Саруханов. – М.: Аспект-Пресс, 2002. – 223 с.
204. Свитич Л.Г. Феномен журнализма. Монография / Л.Г. Свитич – М.: ИКАР, 2000. – 250 с.

205. Семенов В.Г. Художественные принципы музыкального оформления документальных передач / В.Г. Семенов // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – М.: Искусство. – 1981. – Вып. 1. – С. 164-187.
206. Сергеев Е. Как спросить «Что делать?» по-телевизионному / Е. Сергеев // Режиссер на ТВ: сборник статей. – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
207. Симонов А. О режиссуре фильма-концерта / А. Симонов // Телевидение вчера, сегодня, завтра – М.: Искусство. – 1984. – Вып. 4.– С. 157-182.
208. Советкина Э.В. Эстетика музыкальных видеоклипов / Э.В. Советкина // М.: Триада ЛТД, 2005. – 90 с.
209. Современная экранная публицистика / Под ред. С. В. Дробашенко. – М.: ВНИИ Госкино СССР, 1986. – 129 с.
210. Спиркин А.Г. Философия: Учебник / А.Г. Спиркин.– 2-е изд. – М.: Гардарики, 2006. – 736 с.
211. Средства массовой коммуникации и современная художественная культура / Под ред. А. С. Вартанова. – М.: Искусство, 1983. – 311 с.
212. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / П.А. Сорокин.– М.: Астрель, 2006. – 176 с.
213. Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество / П.А. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992 –543 с.
214. Стеркин Т.А. Становление профессии / Т.А. Стеркин. – М.: Искусство, 1980. – 151 с.
215. Стюфляева М.И. Человек в публицистике / М.И. Стюфляева. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1989. – 143 с.
216. Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес [реферат книги Р. Уолтера]. – М.: Институт повышения квалификации, 1993. – 62 с.
217. Телевидение и литература / Сост. Е.В. Гальперна. – М.: Искусство, 1983. – 216 с.
218. Телевидение глазами телезрителей / Под ред. И.А. Полуэхтовой. – М.: ООО «НИПКЦ Восход–А», 2012. – 364 с.

219. Телерадиоэфир. История и современность / Под ред. Я. Н. Засурского. – М.: Аспект-Пресс, 2005. – 239 с.
220. Телерадиоэфир. История и современность / Под ред. А. Г. Качкаевой. – М.: Элиткомстар, 2008. – 400 с.
221. Тихомиров О.К. Психология мышления / О.К. Тихомиров. – М., 1984. – 230 с.
222. Теленовости: секреты журналистского мастерства. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1997. Часть I - 75 с; Часть 2 – 143 с.
223. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской литературы», 1996. – 288 с.
224. Технологии виртуальной реальности. Состояние и тенденции развития: сб. / Под. ред. Н.А. Носова. – М.: ИТАР-ТАСС, 1996. – 160 с.
225. Тойнби А. Постижение истории: Сборник / А. Тойнби. – М.: Рольф, 2001. – 640 с.
226. Трошин А. По образу и подобию телепередачи / А. Трошин // Режиссер на ТВ: сборник статей. – М.: Искусство, 1978. – 200 с.
227. Тулупов В.В. Техника и технология СМИ: печать, телевидение, радио, интернет:[учебник] / В.В. Тулупов. – СПб., 2006. – 320 с.
228. Тулупов В.В. Парадоксы шоковой рекламы / В.В. Тулупов.– Воронеж, 2007. – 100с.
229. Турбин В.С. Режиссер радио и телетеатра / В.С. Турбин. – М.: Искусство, 1983. – 165 с.
230. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов – М., 1977. – С. 326-345.
231. Уолтер Р. Сценарное мастерство / Р. Уолтер. – М.: ИПК РТР, 1990. – 77 с.
232. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении / П. Уорд. – М.: ГИТР, 2005. – 196 с.

233. Утилова Н.И. Монтаж: [учеб.пособие для студентов вузов] / Н.И. Утилова. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 171 с.
234. Утилова Н.И. Монтаж как средство выразительности. Часть 1. – М.: ИПК РТР, 1998. – 103 с.
235. Утилова Н.И. Монтаж как средство художественной выразительности – Г. Риккерт. Часть 2. – М: ИПК РТР, 1998. – 197 с.
236. Утилова Н.И. Телевизионное пространство и время. Эстетическая роль монтажа / Н.И. Утилова. – М.: ИПК РТР, 2000. – 88 с.
237. Февральский А.В. Десять лет театра Мейерхольда / А.В. Февральский. М.: Федерация, 1931. – 100 с.
238. Федотова Л.Н. Социология массовой коммуникации / Л. Н. Федотова. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 236 с.
239. Филиппов С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филиппов. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. – 208 с.
240. ФСРЯ – Фразеологический словарь русского языка / Под ред. Молоткова А.И. – М., 1986. – 420 с.
241. Фольклор и викторина. Народное творчество в век телевидения // Под ред. В.Н. Максимова, А.Л. Сокольской. – М.: Искусство, 1988. – 207 с.
242. Фрольцова А.Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации / А.Т. Фрольцова – Минск: БГУ, 2003. – 217 с.
243. Цвик В.Л. Борецкий Р.А. Жанры телевизионной публицистики /В.Л. Цвик, Р.А. Борецкий. // Телевизионная журналистика: учебник. – Изд.3-е, перераб. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 382 с.
244. Цвик В.Л. Телевизионная журналистика. История, теория, практика: учебное пособие / В.Л. Цвик. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 381 с.
245. Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана / Г. Чахирьян. – М.: Искусство, 1977. – 255с.
246. Человек в кадре: Материалы научно-практ. конф. – М.: ИПК РТР, 1990. – 104 с.

247. Чубенко Д.С. Ценности современной России / Д.С. Чубенко // Сборник научных статей. – Нижний Новгород: Изд. НГУ, 2006. – С. 12-34.
248. Шестерина А.М. Парадоксы современного телевидения: проблемы практики в зеркале образования / А.М. Шестерина. – Воронеж, 2007 – 133 с.
249. Шестерина А.М. Медиа / А.М. Шестерина // Воронежский пульс. Культурная среда и культурная политика. – Воронеж, 2013. – С.181 – 206.
250. Шестерина А.М. Интерактивная журналистика. – Воронеж: Изд-во факультета журналистики ВГУ, 2007. – 50 с.
251. Шестерина А.М. Конфликтология и журналистика / А.М. Шестерина. – Воронеж: Изд-во факультета журналистики ВГУ, 2008. – 70 с.
252. Шестерина А.М. Основы интернет-журналистики / А.М. Шестерина. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. – 76 с.
253. Шестерина А.М. Психология журналистики: в 2-х ч. / А.М. Шестерина. – Воронеж: Изд-во факультета журналистики ВГУ, 2011. – Ч. 1. – 190 с.
254. Шестерина А.М. Психология журналистики: в 2-х ч. / А.М. Шестерина. – Воронеж: Изд-во факультета журналистики ВГУ, 2011. – Ч. 2. – 220 с.
255. Шестерина А.М. Полемика как явление культуры: генезис и традиции // relga.ru : научно-культурологический журнал. 2004. – №6 [96]. URL : <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=216&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 04.05.07).
256. Шестерина А.М. Реконструкция на современном телеэкране //Медийные стратегии современного мира: Материалы шестой Международной научно-практической конференции (Сочи, 1-3 ноября 2012 г.). – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2013. – С. 179-181.
257. Шибутани Т. Социальная роль как функциональная единица. Культурная матрица играния ролей / Т.Шибутани. – М.: Социальная психология, 1999. – 260 с.
258. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием / Г. Шиллер – М.: Мысль, 1980. – 326 с.

259. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино / В. Шкловский – М.: Искусство, 1985. – 574 с.
260. Шкондин М.В. Трансформация типологической структуры российских СМИ: системные аспекты / М.В. Шкондин // От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже нового тысячелетия М.: Изд-во Московского университета, 2000. –112 с.
261. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: соч. в 2 т. / О. Шпенглер. – Минск: Попурри, 1998. – Т. 1. – 380 с.
262. Шрадер Х. Глобализация, цивилизация, мораль / Х. Шрадер // Журн. социологии и социальной антропологии. – СПб.: Интерсоцис, 1998. – Т. 1. – № 2. – С. 71-84.
263. Эйзенштейн С. Монтаж / С. Эйзенштейн // Собр. соч.: в 6 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 2. – 193 с.
264. Эльманович Т.А. Образ факта / Т.А. Эльманович. – М.: Искусство, 1975. – 152 с.
265. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.
266. Юровский А.Я. Телевидение – поиски и решения. Очерки истории и теории советской телевизионной журналистики / А.Я. Юровский. – М.: Искусство, 1983. – 184 с.
267. Юровский А.Я. Основы телевизионной журналистики :[учебное пособие для ун-тов] / А.Я. Юровский, Р.А Борецкий. – М.: МГУ, 1966. – 337 с.
268. Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии / М.Б. Ямпольский. – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – 216с.