

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт
Кафедра «Журналистика»

направление подготовки 42.03.02 «Журналистика»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему: **«Образ журналиста во французском игровом кино
в свете национальной модели»**

Студентка

А.Д. Абрамова

Научный
руководитель

Г.И. Щербакова, д-р. филол.
наук, профессор

Допустить к защите

Заведующий кафедрой канд. филол. наук., Н.И. Тараканова

« _____ » _____ 2016 г.

Тольятти 2016

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт
Кафедра «Журналистика»

УТВЕРЖДАЮ
Зав. кафедрой «Журналистика»
_____ Н.И. Тараканова
«___» _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ
на выполнение бакалаврской работы

Студент: Абрамова Анна Дмитриевна

1. Тема: образ журналиста во французском кинематографе
2. Срок сдачи студентом законченной выпускной квалификационной работы: 15 июня 2016 г.
3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе: в основу исследования легли работы по изучению истории и законодательной базы французской прессы, труды киноведов, кинокритиков и режиссёров и 12 отобранных фильмов.
4. Содержание выпускной квалификационной работы (перечень подлежащих разработке вопросов, разделов):
 - на основе систематизации научной литературы определить понятие образ и разработать критерии к анализу;
 - на основе исторической научной литературы определить национальную специфику французской модели СМИ
 - провести анализ фильмов;
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала:
6. Консультанты по разделам:
7. Дата выдачи задания «21» октября 2015 г.

Руководитель выпускной квалификационной
работы

_____ Г.В. Щербакова

Задание принял к исполнению

_____ А.Д.Абрамова

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт
Кафедра «Журналистика»

УТВЕРЖДАЮ
Зав. кафедрой «Журналистика»
_____ Н.И. Тараканова

« ____ » _____ 20__ г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения выпускной квалификационной работы

Студента А.Д. Абрамовой по теме: «Образ журналиста во французском игровом кино в свете национальной модели»

Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении	Подпись руководителя
Утверждение темы	Октябрь 2015 г.	21 октября 2015	выполнено	
Сбор материала по теоретической части	Сентябрь – декабрь 2015 г.	Сентябрь – декабрь 2015 г.	выполнено	
Написание главы I	Декабрь 2015 г.– январь 2016 г.	Декабрь 2015 г.– январь 2016 г.	выполнено	
Обсуждение главы на кафедре I	Февраль 2016 г.	Февраль 2016 г.	выполнено	
Практическое исследование, анализ, описание	Февраль – апрель 2016 г.	Февраль – апрель 2016 г.	выполнено	
Написание главы, представление работы на кафедре II	Март – апрель 2016 г.	Март – апрель 2016 г.	выполнено	
Предзащита работы	Май 2015 г.	25 мая 2016	выполнено	

Руководитель выпускной
квалификационной работы

Г.И. Щербакова

Задание принял к исполнению

А.Д. Абрамова

Аннотация

Выпускная квалификационная работа посвящена теме «Образ журналиста во французском игровом кино в свете национальной модели». Цель выпускной квалификационной работы – выявление изменений в образе журналиста и профессионального поведения журналиста, представленного во французском кинематографе в контексте национальной специфики.

В теоретической части бакалаврской работы рассмотрены этапы развития и становления прессы во Франции, так же рассмотрена законодательная база СМИ в данной стране. Рассмотрены особенности образа в кино, на основе которых сделаны критерии к анализу образа.

Во второй главе исследования был произведён анализ отобранных фильмов.

Полученные данные, в период глобализации, могут послужить для журналистов, в том числе и российских, в качестве примера.

Оглавление

Введение.....	6
Глава 1 Особенности французской национальной модели СМИ.....	10
1.1 Основные этапы развития журналистики во Франции.	10
1.2 Законодательная база журналистики во Франции.....	18
1.3 Понятие образ в образной системе кино	23
Глава 2 Особенности конфликта во французском кино, посвящённом деятельности журналиста.....	28
2.1 Особенности образа журналиста в послевоенный период (1949 – 1967гг.)	28
2.2 Образ журналиста в 90-е годы XX столетия	35
2.3 Особенности образа журналиста во французском кино начала XX века .	41
Заключение	52
Список использованной литературы.....	55

Введение

Журналистика как профессия в последнее время претерпевает большие изменения, о чем говорят сами журналисты и политики, и аудитория. На наших глазах профессия приобретает новые черты, даже высказываются предположения, что журналистику ждет смерть, а новости вскоре будут писать роботы. Таким образом, смысл профессии, ее полезность для общества последние полтора десятка лет стали предметом обсуждения и внимания в разных странах. Актуальность самой проблемы предопределила актуальность темы нашего исследования, однако мы решили, что попробуем проанализировать восприятие журналистской профессии не посредством изучения опросов, высказываний политиков или других авторитетных людей, а посредством изучения образа журналиста в кино.

Кинематограф - самое массовое и демократическое искусство. Для нас в данной работе оно станет призмой, сквозь которую мы увидим отношение общества к журналисту. Мы понимаем, что в данном случае оно будет представлено посредством позиции режиссера, сценариста и актеров, словом большого творческого коллектива. Но в этом коллективном видении и отражается то коллективное понимание, которое свойственно киноколлективу как части общественного коллектива. Кроме того, кино всегда стремится учесть позицию зрительской массы, чтобы не быть ею отвергнутой. Об этом мы подробнее будем говорить позже.

Еще одним аспектом, повлиявшим на выбор нашей темы, являются относительно недавние события во Франции, связанные с террористическим нападением на редакцию сатирического журнала «Шарли Эбдо», в ответ на которое во Франции прошли многотысячные митинги в поддержку журналистов и свободы слова. Все указанные выше три фактора обусловили актуальность нашей работы.

Кроме того, отметим, что кинематограф возник в 1895 году – во Франции, когда состоялся первый в истории показ первого фильма «Прибытие поезда» братьев Люмьер.

Мы выдвигаем гипотезу, что кино является отражением реальной жизни общества, преломленной через сознание режиссёра. Фильм — это всегда рефлексия на жизненные явления, затрагивающие общественное сознание, в нашем случае и на журналистскую деятельность. Для понимания и отражения сущности журналистики и ее роли в обществе режиссёр использует образ журналиста как проекцию реалий жизни. Таким образом, кинематограф и отражает, и влияет на восприятие образа журналиста в массовом сознании.

Объектом исследования является образ журналиста во французском кинематографе.

Предмет исследования: национальная специфика профессионального поведения журналиста во французском кино.

Главной целью данной бакалаврской работы является выявление изменений в образе журналиста и профессионального поведения журналиста, представленного во французском кинематографе в контексте национальной специфики.

Разработка цели предполагает решение следующих задач:

1. Обозначить наиболее важные этапы развития журналистики Франции, чтобы понять, в каких условиях формировался образ французского журналиста;

2. На основе изученной научной литературы выявить сущность понятия «кинематографический образ»;

3. На основе специальной научной литературы разработать критерии анализа образа журналиста;

4. Отобрать и проанализировать фильмы по теме исследования;

5. Проследить изменение в образе журналиста во французском кино.

Теоретическую базу исследования составили:

1) работы по истории французской журналистики, включая материалы об её современном состоянии (В.С. Анисимов «История французской прессы», Л.В. Шарончикова: «Новые тенденции в развитии СМИ Франции в результате экономического кризиса» и «Пресса Франции в меняющемся мире (1944-2004), Патрик Элис «Пресса Франции 1949-1989гг.»). Научные и критические труды по истории французского кино (О. Тенейшвили. Будни французского коммерческого кино», журнал «Сеанс» №49, посвящённый французскому кинематографу);

2) по теории кинообраза (Н.С. Рязанова «О кинематографическом образе», А.Н. Зарецкая «Особенности коммуникации адресата и адресанта кинодискурса», «О.А. «Специфические особенности кинематографа и его трансформация», А.В. Колегаева «особенности реализации языковых средств в кинематографическом дискурсе», В.С. Мовчан «Эстетика»),

3) труды, посвященные массовому сознанию (Т.В. Науменко «Массовое сознание и его роль в массово-коммуникативном процессе») и др.

4) также нами будут учтены отклики французских и российских кинокритиков об анализируемых фильмах.

Методы, использованные в исследовании: исторический и системный подходы, сравнительно-сопоставительный анализ, историко-функциональный анализ, контент-анализ и метод критического изучения источников.

Эмпирическую базу исследования составило 12 фильмов: «99 франков» (2007), «Джунгли зовут: в поисках Марсупилами» (2012), «Дьенбьенфу» (1992), «Миссия в Танжере» (1949), «Необычайные приключения Адель» (2010), «Откровение» (2011), «Папарацци» (1998), «Пиратское телевидение» (2012), «Спасти Харрисона» (2000), «Фантомас» (1964), «Фантомас разбушевался»(1965), «Фантомас против Скотланд-Ярда» (1967). Принципом отбора фильмов послужило то, что во всех фильмах журналист предстает главным героем, а значит, его образ является основным.

Хронологические рамки данной бакалаврской работы охватывают с 1949 по 2012 годы, это объясняется, тем, что именно в данный период истории Франции произошло несколько важных переломных моментов, повлиявших и на прессу, что внесло значительные изменения, как в саму работу СМИ, так и в образ журналиста.

Практическая значимость исследования: изучение международного опыта по организации социальной коммуникации.

В первой главе рассматриваются исторические и политические обстоятельства, позволяющие понять, в каких условиях функционируют СМИ во Франции, для этого помимо материалов по истории журналистики страны, была изучена законодательная база журналистики во Франции.

Во второй главе исследования на основе работ киноведов, культурологов и социологов были разработаны критерии анализа кинообраза, а также проанализировано 16 отобранных фильмов, посвященных изображению деятельности журналиста во Франции.

Глава 1. Особенности французской национальной модели СМИ

1.1 Основные этапы развития журналистики во Франции

История национальной модели прессы любой страны показывает, какими хотели видеть читатели своих журналистов, поддерживало ли общество прессу своего времени. Для того, чтобы ответить на эти вопросы, мы обратимся к истории журналистики, которая покажет, как развивались отношения общества и СМИ в этой стране.

Журналистика Франции считается одной из старейших в мире. Именно во Франции издавалась печатная газета, положившая начало всей газетной индустрии. Она имела большое влияние в обществе и называлась «Ле Газет», позже была переименована в «Ле Газет де Франс». Это первая еженедельная газета во Франции, издаваемая с 1631 года. Помимо этого, во Франции впервые стали выпускать издание, подобное современным журналам, посвящённое науке.

Прародителем французской журналистики считается Теофраст Ренодо (1586–1653 гг.), который и основал «Ле Газет». Именно он превратил просто новости в продукт и поставил производство газет на поток. Ренодо стал первым человеком, который сформировал принципы журналистики и создал первую модель национальной газеты. Ренодо сформировал главную задачу «Ле Газет» следующим образом (приведем цитату по статье П.Р. Шереметьевой «Зарождение и становление профессии журналиста во Франции XVII–XIX вв.¹»): «Свобода в возможности очернить кого-то – не самое маленькое удовольствие от чтения нашей газеты, а удовольствие ваше и наше развлечение, являются главной причиной создания данных листков.

¹ Шереметьева П.Р. Зарождение и становление профессии журналиста во Франции (XVII-XIX вв.) // Медиаскоп: электрон. научн. журн. 2014. URL : <http://www.mediascope.ru/node/1515> (дата обращения: 15.01.2016).

Наслаждайтесь же вдоволь этой французской свободой, и пусть каждый говорит смело, что нужно было сказать то или это, что он сделал бы гораздо лучше. Я это признаю». По задаче, поставленной самим Ренодо, мы можем судить, что французская журналистика даже на ранней стадии уже заявляла себя свободной и именно в этом видела свою ценность.

К началу Великой революции во Франции существовало множество газет, которые стремились стать более свободными в возможности выражения своей точки зрения. Эта тенденция проявляется как доминирующая и отличающая французскую модель прессы. Например, В 1789 году был провозглашён принцип свободы слова; в главе №11 в Декларации прав человека и гражданина, он гласил: «Свободное распространение идей и мнений является одной из самых значимых свобод человека: всякий гражданин может свободно говорить, писать, печатать, кроме случаев злоупотребления этой свободой, которые прописаны в законе»².

Данная статья дала толчок для развития прессы во Франции. Только в 1789 году выпускалось около 1500 изданий различной направленности. В это же время появляются сатирические издания, а которых печатается большое количество памфлетов и карикатур политического содержания. После провозглашения свободы слова стала развиваться политическая журналистика и такой ее жанр, как памфлет.

Знаменитыми журналистами того времени были: Мирабо, создавший «Курье де Прованс»; Демулен, который писал «Дискур де ля Лантерн о Паризьен», «Революсьон дё Франс», «Брабан» и другие. А первым редактором, привлекающим знаменитых писателей для работы в своей газете «Монитёр универсель», был Шарль Панкук. Один из вождей Великой французской революции Жан-Поль Марат также был издателем газеты «Ами дю пепль».

² Французская Республика. Конституция и законодательные акты; пер. с франц. Маклаков В.В., Пучинский В.К., Энтин В.Л. / сост.: Маклаков В.В., Энтин В.Л. / под ред. и со вступ. ст. Чиркина В.Е. М., 1989. 15 с.

Во времена Великой революции появились первые журналисты, получающие месячную заработную плату. После революции практически не осталось журналистов, владеющих изданиями, зато появляется много наёмных журналистов, работавших за заработную плату. Это было связано с введением «Гербового сбора» в 1797 году, который сделал выпуск газет очень дорогостоящим.

К началу XVIII столетия газеты теряют свою популярность у читателя, что объясняется контролем со стороны власти и переходом большинства газет из политического русла в литературное. О политике позволялось писать только газете «Монитёр», а остальным разрешалось лишь перепечатывать политические новости из «Монитёра».

Следующий бурный период в истории французской прессы связан с Июльской революцией 1830–1848 годов. Список деяний, за которые можно было бы наказать журналиста, расширялся, но были и поддерживающие короля издания: «Журналь де деба», «Пресс», «Конститюсьонель», «Сьекль», «Курье франсе», «Тан» и немногие другие. Оппозиционных изданий же было больше: такие крупные легитимистские газеты как «Котидьен» и «Газетт де Франс», множество сатирических газет с литературным уклоном, особой остротой выделялись «Шаривари», «Корсер», «Каррикатюр». В рядах умеренной оппозиции наиболее заметной была «Насьональ».

Но, несмотря на активную деятельность данных изданий, их тираж не был настолько большим, чтобы удовлетворить всех желающих читать. Так как газета приносила убытки и не давала нужного результата, Эмиль де Жерарден предложил экономическую реформу, она представляла из себя следующее: в первую очередь отменить «гербовый сбор», во вторую следовало сделать более дорогой рекламу, а для этого нужно было увеличить аудиторию, а значит, и удешевить газету. Начать осуществление реформы ему пришлось со своей газеты: в 1836 году выходит первый дешёвый номер «Пресс», который впоследствии стал доступен 10 тысячам подписчиков.

Конечно тираж парижских газет вырос, но всё же реформы Жерардена не получили полного воплощения в тот период, который знаменателен ещё и тем, что в газетах появляется такой жанр, как фельетон, печатавшийся сначала на отдельных листах, а затем и в «подвалах» газет. Фельетон был призван привлечь аудиторию.

Третий период развития прессы во Франции знаменуется Февральской революцией 1848 года, в результате которой был свержен Луи-Филипп I и установлена Вторая республика. Для прессы революция тоже имела огромное значение, как отмечает В.Е. Аникеев в своём учебном пособии: «Декретами от 5 и 6 марта упразднялось все прежнее законодательство в области печати, прежде всего «сентябрьские законы» о преступлениях в прессе и о судах присяжных, отменялся залог и гербовый сбор. Это привело к бурному росту числа газет самых различных направлений. В течение нескольких недель только в Париже их появилось более двухсот. Каждый сколько-нибудь известный человек имел свою трибуну, и газета зачастую выражала мнение лишь одного издателя, как это было когда-то в 1789 г. Разумеется, продолжали выходить прежние газеты, некоторые даже воспользовались случаем поднять тираж»³.

Рост свободы прессы был не продолжительным, уже в июне газеты начали закрываться. Законы, принятые с августа, опять увеличивали гербовый сбор. А с 14 января 1852 года, с момента принятия новой конституции, был возрождён закон о предварительном разрешении на выпуск газет, которые имели бы право на печать политических вопросов. Зато появляется множество развлекательной прессы. Таким образом, «к сентябрю 1862 г. из 262 газет, числившихся политическими (из них 54 ежедневных) 202 поддерживали правительство, 34 были легитимистскими,

³ Аникеев В. И. История французской прессы (1830-1945) // Eartist.narod.ru. URL: <http://eartist.narod.ru/text19/036.htm> (дата обращения: 16.01.2016).

13 – орлеанистскими и лишь 13 республиканскими, имея соответственно 207, 31, 20 и 25 тысяч подписчиков» - отмечает В.Е. Анিকেев⁴.

К этому времени в стране бурно развивалось печатное дело, появлялись новые станки, и самое главное во Франции эволюционировала телеграфная сеть. А это означало, что журналистика становилась более оперативной. Предприимчивый Шарль Гавас открывает своё агентство «Гавас», подписывает договоры с французским правительством, а позже в 1859 году с немецким телеграфным агентством Вольфа и английским Рейтер. Гавас становится монополистом в области предоставления новостей французским газетам, их тематический спектр расширяется.

Параллельно развивалась и сеть железных дорог, чем воспользовался Луи Ашетт, издававший классических авторов и подписавший соглашение на распространение своей продукции по всем путям, так начало существование его «Мессажери Ашетт», ставшая впоследствии почти монопольной организацией в своей области.

Первые киоски печати во Франции появились уже в 1846 году, но популярна розничная печать стала тогда, когда киоски появились на всех железнодорожных станциях страны. Благодаря всем вышеперечисленным факторам появилась возможность значительно удешевить газеты. Первой дешёвой газетой стала «Пти журнал», основанная Моизом-Полидором Мийо.

Но законы всё так же ограничивали журналистов, что вызывало недовольства общества, особенно его нижних слоев. Одним из ярких противников власти был публицист Анри Рошфор, работавший на «Фигаро», но позже уволенный и создавший своё издание «Лантерн», созданное 30 мая 1868 года. Другими оппозиционными газетами были: радикальная «Ревей» Шарля Делеклюза и республиканская «Раппель», существовавшая под покровительством Виктора Гюго.

⁴ Анিকেев В. И. История французской прессы (1830-1945) // Evartist.narod.ru. URL: <http://evartist.narod.ru/text19/036.htm> (дата обращения: 16.01.2016).

Наступает «золотой век» французской журналистики. Третья республика имела демократический характер. В 1881 году 29 июня был принят закон о печати, который отменял гербовый сбор, цензуру, предварительные разрешения и многие другие ограничения для СМИ – то есть почти вековая борьба общества и журналистов за свободу слова принесла свои плоды.

Все эти изменения обеспечили благодатную почву для появления новых газет и журналов. Так, за три года (1881-1884гг.) число ежедневных газет увеличилось вдвое. Значительно вырос тираж дешёвых газет маленького формата, содержащих фельетоны, романы и прочую информацию развлекательного характера: от 100 тысяч и выше. Тираж самой популярной газеты «Пти журнал» приближался к миллиону. Но качественная пресса того времени имела небольшой тираж в несколько десятков тысяч экземпляров. Также росло число еженедельных газет, появляются феминистские издания и пресса в колониях Франции.

Лидерами того времени были издания «Пти журнал», «Пти паризьен», «Матен» и «Журнал», составлявшие «Большую четверку».

Очередной упадок прессы во Франции вызвала Первая Мировая война, что было связано с нехваткой бумаги, введением цензуры и другими трудностями войны. В 1916 году возрождается Межминистерская комиссия по вопросам печати, в 1918 году преобразованная в Национальную службу печати – это «первое паритетное учреждение, деятельность которого фактически распространилась на все административные и финансовые проблемы печати»⁵.

Изменений не заметила лишь «Большая четверка», но они отражали лишь официальную точку зрения, которая была не интересна солдатам, предпочитавшим нелегальные листовки: «Овр», «Байонет», «Мо», «Ваг» и

⁵ Аникеев В. И. Указ. соч. // Evertist.narod.ru. URL: <http://evertist.narod.ru/text19/036.htm> (дата обращения: 16.01.2016).

многие другие. Содержали эти листовки информацию пацифистского характера.

После подписания мирного договора 11 ноября 1918 года выходит газета «Пти паризьен», которая возглавила блок буржуазной прессы. Буржуазная пресса занималась пропагандой «ужасов» Советской России.

В послевоенный период газета приобретает современный вид: появляются такие рубрики как «кино», «театр», «спорт», «туризм» и прочие. В это время становится популярным репортаж, так же ни одна газета не обходил без фотоматериалов.

Содержание газет и журналов по-прежнему было широко. Большую политическую роль играли газеты коммунистической партии Франции, это такие издания, как «Юманите», «Се Суар», «Кайе дю большевизм», «Терр», «Нотр женесс», «Регар», «Пепль» и другие. Большинство из которых были закрыты в 1939 году, в преддверии Второй Мировой войны.

Межвоенный период стал периодом развития радиовещания: «Уже в 1928 г. действовало 11 государственных (две в Париже, 9 – в провинции) и 14 частных (четыре в Париже, 10 – в провинции) радиостанций. Интересно отметить, что из четырех частных парижских станций две контролировались газетами «Журналь» и «Пти паризьен», а крупнейшая провинциальная радиостанция «Радио-Тулуз» была связана с местными газетами «Депеш» и «Пти Жиронд» - отмечает в своей работе «История Французской прессы (1830–1945)» В.Е. Аникеев⁶.

Период Второй Мировой войны имел огромное значение для французской прессы. С приходом немецких оккупантов и предательского правительства Виши многие издания были расформированы, а оставшиеся были вынуждены подчиняться фашистскому командованию. Несмотря на все трудности и опасности, коммунистическая партия продолжала выпускать газету «Юманите» в подпольных условиях.

⁶ Аникеев В. И. Указ. соч. // Evartist.narod.ru. URL: <http://evartist.narod.ru/text19/036.htm> (дата обращения: 16.01.2016).

После окончания Второй Мировой войны журналистика начала стремительно меняться в том числе и во Франции. Издания, находившиеся в оккупированной фашистами части Франции, были запрещены, кроме «Фигаро» и «Круа». Агентство «Гавас», сотрудничавшее с оккупантами было национализировано, а на его основе создано новое «Франс Пресс». Период «Холодной войны» (1946 год) ознаменовался для Франции возвращением к власти монополистов, в том числе и на издательский рынок.

На протяжении всей истории французской журналистики издания делились на столичные и региональные. В послевоенный период столичные издания писали всё меньше о провинции и поэтому плохо продавались, а региональная пресса напротив, получив доступ к новым технологиям по сбору информации, стала писать о глобальных проблемах. К тому же местная пресса всегда считалась самой достоверной. Эти факторы обеспечили её популярность у населения. Таким образом, к 1970-м годам самой популярной газетой была региональная "Уэст-Франс". Содержание провинциальных газет становилось всё менее политизированным, появилась реклама, вследствие чего увеличился объём изданий.

Удорожание типографских услуг привело к банкротству многих изданий, итогом этого стала концентрация и поглощение конкурентами. Таким образом, пресса Франции была монополизирована, наиболее большие группы изданий: Ашетт (газеты, журналы, книги), Эрсана (большое количество газет), Амори (газеты, журналы), Байяр-пресс (католическая пресса).

По типу изданий в то время во Франции преобладали качественные издания: «Монд», «Фигаро», «Эко», «Экспресс» и многие другие. Но были и массовые, такие как «Паризьен Либере», они освещали большой круг тем. С появлением телевидения массовая пресса стала исчезать, а качественная по-прежнему ценилась за аналитику. Именно в этот период появилась газета «Пари Матч» - жёлтое издание, освещавшее светскую хронику, сплетни и фотографии папарацци, которые считались эталоном в своем жанре.

Во Франции пресса всегда была свободной, в том числе и во времена правления Шарля Де Голля: критика действий властей во времена освобождения колоний – «Правительство пыталось придать этим войнам справедливый характер, но журналисты правдиво освещали ход боевых действий, критиковали военное руководство за большие финансовые расходы и многочисленные жертвы», - пишет П. Элис в своей работе «Пресса Франции. 1949-1989 гг.»⁷.

Рассмотрев все этапы становления и развития французской прессы можно сказать, что журналистика во Франции всегда имела характер сопротивления различным запретам и лишениям, так же можно говорить и о свободолобии французских журналистов и желании просвещать, говорить правду и не идти на поводу у кого-либо.

1.2 Законодательная база журналистики во Франции

Для того, что понять особенности национальной модели французской журналистики, следует знать, какие законы регулируют деятельность журналиста во Франции. Итак, наше исследование показало, что работу средств массовой информации во Франции регулируют два старейших закона: закон о печати, принятый 21 июля 1881 года и закон о статусе журналиста от 1935 года. Закон о печати даёт свободу печати. А второй закон касается конкретных прав журналиста. Во Франции существуют лишь отдельные профессиональные объединения журналистов.

Закон от 1881 года запрещает журналисту:

1. Распространять военную тайну
2. Раскрывать отчёты о работе парламентских комиссий
3. Из уважения к принципу презумпции невиновности нельзя фотографировать или снимать человека в наручниках

⁷ Элис П. Пресса Франции. 1949-1989. // Самиздат. 2013. URL: http://samlib.ru/p/patrik_e/zhurnalistikafrancii.shtml. (дата обращения: 15.03.16).

4. Распространять информацию о самоубийствах, преступлениях и судебных делах, связанных с несовершеннолетними

5. Оглашать результаты опросов за неделю до выборов.

Также данным законом регулируются ситуации, связанные с оскорблением чести и достоинства человека, клеветой и защитой частной жизни. Но журналист имеет право на критику, а тот, кого критикуют, имеет право ответить в том же самом издании, и никто не будет вправе отказать.

Законодательство Франции предусматривает наказание за диффамацию. Диффамацией считается обвинение в деяниях, порочащих честь человека и наносящее вред его репутации, также это может относиться и к организации. Существует два типа диффамации: по отношению к государственным органам и учреждениям и по отношению к частным лицам. Отличаются данные предписания тем, что представители публичной власти наряду с привлечением к ответственности печатного органа имеют право на бесплатную печать исправленного текста.

С 1881 года закон претерпел множество изменений, одно из которых - отмена положения об оскорблении главы государства. До того, как положение было отменено, президент находился в выгодном положении по сравнению со своими согражданами: любой нелестный отзыв о нем автоматически считался не законным. Теперь же президент был должен доказывать факт клеветы в суде, что не отменяет несение ответственности в случае, если судом будет доказана вина журналиста. Ещё одним очень важным пунктом данного закона является защита источников информации.

Надобность в законе о статусе журналиста 1935 года появилась вскоре после окончания Первой Мировой войны. Тогда журналистам, работающим на власть, приходилось писать материалы, не соответствующие их политической позиции.

В 1918 году во Франции был создан первый профсоюз журналистов, призванный защитить их права. Этот закон определяет, что же такое профессия журналиста в целом, а также минимальный размер заработной

платы журналиста. Определить минимальную плату власти были вынуждены в связи с высокой коррумпированностью данной отрасли. Этот факт можно доказать цитатой из статьи О. Эльк «Журналист и деньги»: «корреспондентка «Монд» рассказала, что около запасного входа в издание газеты в Париже стоит железная клетка высотой примерно в 1 м, в которую по утрам складываются прибывающие с почтой подарки журналистам. «Эта коробка частенько бывает полной, особенно ближе к концу года, когда близится пора праздников. Причем клетку запирают, чтобы подарки не исчезли». Но в то же время в статье говорится, что журналисты очень часто отказываются от подобных подарков⁸.

Ещё одним очень важным пунктом закона 1935 года является пункт о пресс-картах. Характерно то что, для получения пресс карты журналист обязан соблюдать следующие правила:

1. Доказать, что журналистика является основной профессиональной деятельностью
2. Не заниматься PR деятельностью
3. Не заниматься рекламной деятельностью
4. Не иметь статус госслужащего.

«Французские журналисты должны ежегодно возобновлять свою пресс - карту: нет пожизненного статуса журналиста, т.е. нужно отправлять в комиссию необходимые подтверждающие документы» - пишет в своей работе «Теория журналистики» Т.О. Приступенко⁹.

Профессиональным журналистом может считаться тот, чьей основной, регулярной и оплачиваемой деятельностью является работа в периодических изданиях или в пресс-агентствах. Помимо этого, работа в СМИ должна быть единственным источником дохода. К профессиональным журналистам по

⁸ Эльк О. Франция: журналист и деньги // Медиаскоп: электрон.научн. журн. 2004. URL: <http://mediascope.ru/node/109> (дата обращения: 18.01.2016).

⁹ Приступенко Т. О. Теория журналистики // Uchtbniki online.com. URL: http://uchebnikionline.com/gurnalistika/teoriya_zhurnalistiki_-_pristupenko_to/teoriya_zhurnalistiki_-_pristupenko_to.htm (дата обращения: 21.01.2016).

статусу приравниваются и сотрудники редакции: редакторы, переводчики, корректоры, художники, фоторепортёры.

С развитием радио и телевидения у властей Франции появилась нужда в новых реформах, связанная, прежде всего со СМИ. В 1982 году был принят новый закон, который дал гарантии на свободу аудиовизуальной коммуникации и удостоверял право граждан на свободное выражение своего мнения, что обеспечивается работой радио и телевидения как общественных служб. Высшим контролирующим органом стал высший орган аудиовизуальной коммуникации.

Главным законом о теле- и радиовещании во Франции является «Закон о свободном вещании», принятый 30 сентября 1986 года, который с годами изменялся и дополнялся.

Законодательная база в сфере СМИ все время расширялась: 29 июня 2000 года был принят закон, направленный на укрепление общественного сектора телерадиовещания. Основной задачей данного закона являлось создание холдинга «Франс Телевизьон» (France Television), который, в свою очередь должен стать ответственным за определение стратегии политики национальных телеканалов.

При распределении цифровых частот рекомендуется отдавать приоритет общественным службам, одновременно открывая рынок для новых операторов национального масштаба и поощряя телекомпании ассоциаций подавать заявки на эти частоты.

Во Франции существует «Французский Высший совет по аудиовизуальным средствам массовой информации, который обладает следующими компетенциями:

1. Назначать президентов государственных телеканалов;
2. Предоставлять лицензии на вещание;
3. Выдавать разрешение на эксплуатацию систем связи и контролировать соблюдение технических требований предприятиями радио и телевидения общественного и частного сектора;

4. Распределять частоты среди национальных и местных радиовещательных станций, а также среди телевизионных каналов релейного и спутникового телевидения.

Из перечня полномочий «Французского высшего совета по аудиовизуальным средствам массовой информации» становится ясно, что под его контролем находятся частное, коммерческое и даже общественное вещание.

К сожалению, в современной Франции были случаи нарушения свободы слова со стороны властей. Ярким примером этого может послужить законопроект, принятый Национальным собранием Франции в 2011 году, который запрещает отрицать геноцид армян во Франции. Что, по мнению представителей ОБСЕ по вопросу свободы СМИ является нарушением всё той же свободы.

Вторым таким примером ограничения свободы может послужить закон, принятый в 2011 году. Закон о «трёх предупреждениях» предусматривает получение запрета на доступ в сеть интернет за скачивание пиратского контента после получения трех предупреждающих сообщений.

Инициатором данного закона стал бывший президент Франции Николя Саркози, но первоначальный вариант закона был отвергнут Конституционным Советом Франции, так как он нарушал свободу слова и коммуникации, гарантированную Декларацией прав человека. Но после многочисленных правок его приняли в 2009 году, а в силу он вступил уже в 2011. Вследствие принятых норм власти получили право на прослушку трафика, на отправленные письма по электронной почте, тем, кто скачивается пиратский контент из сети интернет. В 2013 году закон был отменён, но вместо него власти ввели новый, согласно которому наказываться будет сайт-распространитель пиратского контента.

Главным пунктом контроля над сетью интернет во Франции является контроль над сайтами, разжигающими межнациональную рознь. Например, такие ресурсы как «Yahoo!» и «Google» на территории Франции обязаны

контролировать и фильтровать информацию, связанную с расизмом, нацизмом и национализмом.

Рассмотрев законодательную базу прессы во Франции, можно сделать вывод, что журналистика в этой стране является свободной, а к принятию законов, дающих журналистам свободу, приложили руку не только сами представители прессы, но и её аудитория.

1.3 Понятие образ в образной системе кино

Кинематограф стал крупным явлением в искусстве 20 века и оказал большое влияние на все современное искусство. Мы попробуем соотнести такие понятия, как «искусство» и «киноискусство» с опорой на научную и критическую литературу.

Кино - это самое массовое из искусств. А связано это, прежде всего с тем, что кино является самым доступным. Об этом в своей диссертации на тему «Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций» пишет Л.А Худякова: «Видимая простота восприятия кинематографического образа позволяет преодолеть жесткое противоречие массового и элитарного в искусстве. На современном же этапе, в эпоху постмодернизма, кинематограф еще больше сближает высокую и массовую культуру, новый киноязык вбирает в себя как черты коммерческого суперзрелища, так и авторского кино»¹⁰.

Вторым, но не менее важным отличием кино от других искусств есть то, что оно является синтетическим. Синтетический вид искусства определяет словарь по эстетике следующим образом: «Это художественные творчества, в которых путём синтеза разных искусств создаётся качественно

¹⁰ Худякова Л.А. Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций// dissercat.2000 (дата обращения: 05.05.16).

новое единое художественное целое»¹¹. Из этого определения мы понимаем, что кино вобрало в себя силу слова и яркость зрительного образа, и передачу человеческих эмоций из театра. Но, несмотря на синтетичность, кино является самостоятельным искусством.

Благодаря многосторонности в кинофильме показываются все аспекты психологии человека и человеческой жизни. Кинематограф — это не только технические средства, но и особое видение мира, это особые принципы воспроизведения жизни на экране, как отмечает В.С. Мовчан в своём учебном пособии «Эстетика»: «Кинематограф собирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, присущую только ему. Своеобразие кино заключается в том, что оно строит целостную картину из фрагментов, отвергая все лишнее и оставляя лишь наиболее значимое. Благодаря этому оно имеет исключительные возможности объёмного и выразительного показа деталей связанного с принципом монтажа кинопроизведения уже в процессе съёмки»¹².

Кино существует рядом с театром и телевидением, мы говорим о художественном проявлении кино на телевидении. Связано такое родство с наличием в каждом из этих искусств актёра, который посредством своего мастерства передаёт зрителю тот или иной аспект человеческой жизни.

Ещё одной особенностью фильма, как произведения, можно считать его воспроизводимость, то есть зритель имеет, возможно, включить и выключить фильм в любое время, может прервать или возобновить просмотр в любой точке фильма. В этом так же заключается отличие кино от театра, но в тоже время воспроизводимость сближает кино с живописью и литературой.

Из литературы кинематограф впитал себя тоже достаточно: сценарий является каркасом фильма. Определение данного понятия дано в толковом словаре русского языка С.И. Ожогова: «Сценарий - литературно-

¹¹ Эстетика: словарь. – М.: Политиздат. Под общ. Ред. А.А. Беляева. 1989. – 263 с.

¹² Мовчан В.С. Эстетика // uchebnikonline.com. URL: http://uchebnikonline.com/etika_estetika/estetika_-_movchan_vs/sintetichni_mistetstva.htm (дата обращения: 26.04.2016).

драматическое произведение, написанное как основа для постановки кино- или телефильма. Сценарий в кинематографе, как правило, напоминает пьесу и подробно описывает каждую сцену и диалоги персонажей. Иногда сценарий представляет собой адаптацию отдельного литературного произведения для кинематографа, иногда в этом случае автор романа бывает и автором сценария (сценаристом)»¹³. Это простое определение ещё раз подтверждает синтетическую природу кино.

Кино из-за его доступности и других особенностей, перечисленных нами выше, можно назвать народным искусством. Именно поэтому нами был рассмотрен образ журналиста во французском кино, чтобы изучить отношение к журналисту в национальной французской культурной традиции.

Для того, чтобы соотнести житейское обобщенное представление о журналисте с его экранным образом, нам нужно разобрать понятие художественного образа и особенности его представления в кинематографе. Существует множество толкований, например, Большой толковый словарь по культурологии предлагает следующее определение понятия: «форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала. Воплощение художественного образа в разных произведениях искусства осуществляется с помощью разных средств и материалов (слово, ритм, рисунок, цвет, пластика, мимика, киномонтаж и др.). С помощью художественного образа искусство осуществляет свою специфическую функцию – доставлять человеку эстетическое наслаждение и побуждать художника творить по законам красоты»¹⁴. Более широкое определение даёт Философский энциклопедический словарь: «всеобщая категория художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством. Под образом нередко понимается элемент или часть произведения, обладающие как бы

¹³ Словарь Ожегова: [ozhegov.org]. URL: <http://www.ozhegov.com/words/35199.shtml> (дата обращения: 05.05.2016).

¹⁴ Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече. Под общ. Ред. Б.И. Кононенко. 2003. – 251 с.

самостоятельным существованием и значением (например, в литературе образ персонажа, в живописи — изображение предмета и т. п.). Но в более общем смысле художественный образ — самый способ бытия художественного произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и осмысленности»¹⁵.

Из данных определений можно сделать вывод, что художественный образ является отражением в произведении реального жизненного типа. То есть мы с уверенностью можем говорить о том, что отражённый в фильме образ журналиста — это не что иное, как образ, сложившийся в массовом сознании, хотя и преломленный через восприятие режиссера.

Из приведённых нами определений к понятию художественный образ можно сделать вывод, что данное понятие применимо относительно киноискусства, но со своими особенностями. Основу любого кинопроизведения составляет литературное произведение — сценарий. Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что критерии анализа художественного образа в литературе, применимы к художественному образу в кино, но со своеобразными чертами, присущими кино, например, высоким значением изобразительного начала.

Основное отличие состоит в способе выражения автором своего отношения к герою и отношения героя к окружающему его миру. Если в литературе автор выражает свои эмоции с помощью языка, синтаксических конструкций, то автор кинопроизведения использует не только речевые конструкции, но и различные приёмы съёмки и монтажа.

Художественный образ в кино состоит из следующих характеристик:

1. История жизни или жизненной ситуации героя, его внешность;
2. Взаимоотношения с другими героями;
3. Историческая обстановка, в которой находится герой
4. Отношения героя к окружающим его явлениям;

¹⁵ Философский энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. 1983. 328 с.

5. Отношение автора к герою и его поступкам

Рассмотрев кинематограф как отдельный вид искусства, можно сделать вывод, что он является отражением реальной жизни, реальных мнений аудитории. На основе научных работ нами были выявлены критерии анализа художественного образа в кино, по которым в дальнейшем сделан анализ образа журналиста в отобранных нами фильмах.

Глава 2. Особенности конфликта во французском кино, посвящённом деятельности журналиста

2.1 Особенности образа журналиста в послевоенный период (1949 – 1967гг.)

Одной из интересных тем во французском кино, посвящённом журналистике, является война. Эта тема затрагивается не только в послевоенный период истории, но и в более позднее время

Действие фильма режиссёра Анри Юнебеля «Миссия в Танжере», вышедшего в 1949 году, происходит во время Второй мировой войны. Главный герой - это журналист Жорж Масс (актер Райман Руло), человек средних лет, пацифистских настроений, война пока далека от него. Он сразу же представлен зрителю на месте своей деятельности - в редакции местного издания. Режиссер с первых кадров дает понять, что он успешный и знаменитый журналист. Его разговор, поведение, жестикауляция, отношение к нему сотрудников редакции сразу демонстрируют, что он находится в центре внимания, что подтверждают и слова одной из сотрудниц редакции: «И все всегда вокруг него...», в довершение его образа как души общества она томно вздыхает. Он излучает обаяние, энергию, интерес к жизни, к тому же он красив, стильно одет, остроумен и эрудирован, имеет обширные связи в высших сферах и пользуется популярностью у женщин. Итак, режиссер сразу создает образ светского баловня, общего любимца, интересного всем человека, отчасти напоминающий героя мопассановского «Милого друга», тоже журналиста.

Еще до того, как мы увидим журналиста в работе, режиссер подготавливает его зрительское восприятие через отношение к нему окружающих людей. Другие герои относятся к нему по-разному. Товарищ

Жоржа Масса Анри (актер Кристиан Бертола) даёт ему следующую характеристику: «Это мужчина мечты: любит красивых женщин и виски, особенно виски. К тому же невыносимый хвостун. Сначала кажется нахалом, потом становится другом». Эта характеристика намекает на противоречивый образ человека, который создает себе маску легкомысленного баловня, но способен на глубокие чувства. Другой персонаж фильма, генерал французской разведки Александр Сегард (актер Генри Нассие), которому суждено сыграть важную роль в судьбе журналиста, также улавливает его противоречивость: генерал считает Жоржа Масса человеком, ведущим непотребный образ жизни, но в то же время признает его журналистский профессионализм.

Внешняя легкомысленность героя делает его объектом поползновений противоборствующих разведок, которые хотят его использовать, не считаясь с его желаниями, например, генерал немецкой разведки Фон Клостер (актер Жо Дест), пытается переманить Жоржа на сторону фашистов и уговорить продать тайные коды.

Довершает первоначальное впечатление о герое-журналисте как прожигателе жизни его отрицательное отношение к войне, странное, казалось бы, в военный период. Но для него в Танжере, далеко от линии фронта, война- это интриги, шпионаж, манипуляции, в которых он не хотел принимать никакого участия, отказываясь и от участия в секретной военной операции. Он открыто высказывает пацифистскую позицию невмешательства, которая выражается в следующей фразе: «Пусть тебе не нравятся усики Гитлера, мне тем более, но не идти же их стричь», то есть он бравивирует антимилиитаристскими взглядами, отличающими его от официальной позиции.

Мы считаем, что такое подчеркнутое несогласие с официальной доктриной патриотизма базируется на относительно недавно принятом законе 1935 года, давшем право журналистам не следовать официальной точке зрения. Вот почему журналист в военной обстановке 1942 года не

боится высказывать своё мнение, демонстрируя, что журналист во Франции, как было нами отмечено в первой главе, это человек, обладающий свободой слова, чем и пользуется главный герой фильма.

В споре с Анри Жорж говорит следующее: «Предусмотрительность и воображение обещают журналисту долгий век», - эта фраза характеризует его отношение к своей работе. Он считает, что должен беречь себя для будущих свершений и пользы, которую он сможет принести читателям.

Режиссер наделяет Жоржа Масс недюжинными журналистскими навыками: он способен разговорить кого угодно и достать любую информацию, что помогает ему рассекретить двойных агентов фашисткой разведки.

Переломным моментом фильма является убийство друга главного героя - Анри, после чего журналист меняет свою антимилитаристскую позицию и готов взяться за работу в разведке, став агентом. Затем Масс берётся за выполнение следующей секретной миссии, в результате выводит на чистую воду двойных агентов и ловит генерала фашистской разведки Фон Клостера. Его образ меняется: на смену легкомыслию приходят изобретательность, хитрость, усиленные его журналистскими навыками. Его образ становится более сложным, а эпизоды его легкомысленной болтовни в женской компании сменяются кадрами глубокого размышления, решительности, бесстрашия. Так, те черты, которые не были видны зрителю изначально, постепенно проявляются, делая образ журналиста более симпатичным зрителю.

Отношение автора к герою-журналисту проявляется, когда зрителю становится понятно, каким Жорж Масс предстает в развязке фильма: героем или, напротив, злодеем. Так как центральный персонаж в конце фильма показан как исключительный герой, то из этого можно сделать вывод, что Анри Юнибель относится к нему положительно. Принимая, как априорную истину, что образ главного героя в художественном фильме почти всегда собирательный образ, представленный в реалистичной либо

гипертрофированной форме, мы можем сделать вывод, что режиссер показал некоторые стереотипы в отношении журналистов, но развеял их в ходе киноповествования и продемонстрировал уважительное отношение к роли журналистов в обществе через изображение положительного образа журналиста.

Другим фильмом данного периода является знаменитый «Фантомас». Это трилогия Андре Юнибея, вышедшая в период с 1964 по 1967 гг. – знаменитый «Фантомас» с продолжениями, где главным борцом со злом является журналист. Эту роль сыграл знаменитый секс-символ 1960-х Жан Марс. Действие фильма разворачивается в шестидесятые годы двадцатого века. Выход фильма вскоре после знаменитого трагического Карибского конфликта несет в себе некую символику: журналист, рыцарь правды, становится главным борцом со скрытым, тайным, хорошо организованным Злом, грозящим всему человечеству. Можно предположить, что данный фильм был своеобразным актом в культурной войне между Англией и Францией, идущей с давних времен. В 1962 г. в Англии вышел первый фильм из будущей Бондианы – «Доктор Ноу». Он задал параметры новой стилистики, в которой был снят французами «Фантомас». Типологические черты – герой-одиночка, почти мифически всемогущий злодей, некая реинкарнация Кощея Бессмертного, обязательно шикарная красавица, напряженный сюжет, погони, перестрелки, политические интриги, непременно международный масштаб преступной деятельности. Показательно, что если у англичан двигателем сюжета является секретный агент, то у французов в качестве смысловой оппозиции – журналист как публичная фигура.

С журналистом зритель знакомится, как позже выясняется, в привычной для него обстановке – в баре, где вокруг него толпятся люди и обсуждают его свежую публикацию в газете «Рассвет», из-за которой разгорается спор. А сам журналист при этом с улыбкой смотрит на происходящее и покуривает сигарету, что возвращает нас к устойчивому для

французской традиции стереотипу журналиста как баловня и прожигателя жизни, что мы наблюдали в фильме «Случай в Танжере». Фандор (актёр Жан Маре) – с первых кадров заявлен как известный во Франции журналист, привлекательный мужчина средних лет, всегда стильно одетый и ухоженный. Рядом с Фандором всегда красивая девушка – фотограф газеты «Рассвет» Элен (актриса Милен Демонжо), которая является не только коллегой, единомышленницей героя, но и его невестой, что воплощает еще одну обязательную французскую добродетель - уважение к семейному очагу, а также говорит о постоянстве героя, которым он отличается от вечно сексуально голодного Джеймса Бонда.

Тексты Фандора пользуются большой популярностью у аудитории, их читают взахлёб. Не случайно в фильм включены кадры, где люди в разных концах Парижа читают вслух последние публикации журналиста. Одной из причин всеобщей популярности Фандора является его смелая гражданская позиция и верность интересам народа, недаром в фильме показана критика властей со стороны журналиста, когда он с иронией обсуждает действия властей и полиции, явленных в комическом образе тщеславного недотепы комиссара Жюва (актёр Луи де Фюнес). Основным конфликтом фильма, помимо конфликта журналиста как представителя общества с властью, в фильме является конфликт добра и зла, противостояние журналиста и Фантомаса.

Популярность журналиста делает его притягательным инструментом для своих замыслов и для полиции, и для Фантомаса, которые пытаются подчинить его себе, но он не поддаётся на уговоры и угрозы, потому что он благороден и верен своему гражданскому и профессиональному долгу: ведь главное для него - это правда. Позже, после похищения невесты, Фандор все же пойдёт на сотрудничество с комиссаром Жювом и поможет в расследовании дела ради справедливости и правды. Без журналиста полиция бессильна и неспособна справиться со злом. Даже самому Фантомасу не обрести власти без журналиста, что можно подтвердить следующей фразой:

«Я убедился, что даже великий человек не стоит нечего без прессы», - так в фильме показано отношение создателя фильма к работе журналистов. Режиссер на протяжении всего фильма подчеркивает опасность расследования, которое возложил на себя журналист: в то время когда он находится в опасности, звучит трагическая органная музыка композитора Мишеля Маня, что создаёт у зрителя ощущение приближающейся катастрофы и вызывает сопереживание к герою фильма. В то же время игра актёров, особенно Луи де Фюнеса смягчает напряжение и продает повествованию иронический оттенок.

Успех первого фильма вызвал к постановке его продолжение под названием «Фантомас разбушевался». Зритель сразу же настраивается на иронический лад, так как вторая серия начинается с незаслуженного награждения комиссара Жюва орденом, однако в ответной речи он говорит следующее: «Я охотно разделю эту награду с журналистом Фандором». Это говорит о признании ума и заслуг журналиста перед отечеством, что отвечает отмеченное нами ранее уважение французов к прессе. Хотя позже комиссар меняет свою точку зрения, преувеличивает свои заслуги, особенно ему не нравится правдивый отчет о расследовании Фандором феномена Фантомаса, так как статья отмечает безуспешность полиции поймать и арестовать злодея. Налицо комическая интерпретация старинного конфликта между прессой и властью, которой всегда хочется первенствовать и преувеличивать свою роль. К тому же честный отчет подвергает сомнению героичность самого комиссара. В этот момент режиссер дает понять зрителю, что журналист, несмотря на предыдущее сотрудничество, не продался властям, а всё ещё находится на стороне правды.

Благодаря своему журналистскому опыту, большому уму и смелости Фандор придумывает хитрый план по поимке преступника. «Риск – моё ремесло», - говорит он в ответ на уговоры не рисковать, но он должен спасти Францию и возможно весь Мир. Таким образом, режиссер передает хотя и в

комической форме устойчивое представление французов о великой миссии журналистики в просвещении общества и его защите от манипуляций.

Действие последней части трилогии «Фантомас против Скотланд-Ярда» переносится в Шотландию, где орудует Фантомас. Журналиста Фандора и его спутницу Элен редактор «Рассвета» отправляет на задание. Столкновение журналиста и супер-злодея продолжается. Зритель опять видит смелость Фандора, который рискует своей жизнью ради поимки злодея, но при этом ему мешает не только собственная полиция, но и легендарный Скотланд-Ярд, чем еще более акцентируется скрытый конфликт между двумя соседними и соперничающими державами.

В фильме появляются новые герои – английские аристократы - леди Дороти МакРешли (актриса Франсуаза Кристоф) и лорд МакРешли (актёр Жан Рже Коссимон), которые относятся к журналисту с почтением и уважением, что показывает французский патриотизм режиссера, который подчеркивает международный авторитет французской прессы. Даже в чисто бытовом плане Фандор оказывается на высоте, игнорируя заигрывания английской аристократки, не устоявшей перед французским шармом журналиста. Однако он верен Элен, что лишний раз показывает, что журналист Фандор - это честный и порядочный человек, неспособный на подлость.

Смелость и смекалка журналиста в очередной раз помогает ему разгадать тайну Фантомаса и оказать помощь полиции по ликвидации опасного злодея.

Французская смеховая культура, допускающая соединение комического с героическим, проявляется в отношении режиссёра фильма к герою: это скромный герой, совершающий невозможное с французским шиком и элегантностью. Фандор предстаёт перед зрителями, как бесстрашный герой, обладающий крепким умом и уникальными журналистскими способностями.

Произведя анализ фильмов послевоенного периода, с уверенностью можно сделать вывод, что журналист – это герой, борец за правду и справедливость. Журналист предстаёт перед зрителем как некий идеал свободного человека, способного бороться за правду и за честь.

2.2 Образ журналиста в 90-е годы XX столетия

Данный период в истории является знаменательным для всей мировой общественности, в том числе и журналистики. В этот период происходили важные изменения в данной области, это связано с развитием рыночных отношений, с развитием новых технологий передачи данных и переменами в массовом сознании.

В это время по-прежнему актуальна тема войны, ведь постепенно происходит обнародование прежде засекреченных данных и поступает новая информация о пережитом. Помимо этого, на создание военных фильмов влияют и новые военные конфликты, как в фильм «Спасти Харрисона».

Драма режиссёра Пьра Шёндёрффера 1992 года под названием «Дьен бьен фу», повествует о первой Индокитайской войне, а именно о битве при городе Дьенбьенфу (Вьетнам). Главный герой картины – это американский журналист Говард Симпсон (актёр Дональд Плезенс), приехавший по заданию редакции газеты «Хроники Сан-Франциско» в 1954 году в столицу Вьетнама Ханой.

Впервые зритель знакомится с ним на улице, когда он направляется на велорикше в типографию. Перед зрителем предстает человек лет 60-ти, небрежно одетый, постоянно курящий огромную сигару и несколько высокомерный по отношению к другим - то есть в его облике преобладают неприятные черты. Однако режиссер сразу делает акцент на его высоком интеллектуальном уровне: он свободно говорит не только на английском, но и на французском, вьетнамском языках, с лёгкостью цитирует Гюго,

Бальзака, Бодлера и других французских писателей. Это придает его образу ауру интеллигентного, начитанного и образованного человека, принадлежащего к социальной элите.

Режиссер с помощью реплик других героев даёт понять зрителю, что мистер Симпсон очень влиятельный и талантливый человек. Китайский букмекер перечисляет основные моменты биографии Говарда Симсона: «Англичанин, получивший американское гражданство в 1946, корреспондент газеты «Хроники Сан-Франциско», лауреат Пулитцеровской премии» и завершает своё монолог следующей фразой: «вы известный человек мистер Симпсон!», что позволяет зрителю сразу воспринять данный образ как ведущий в будущем развитии сюжета.

Говард Симпсон общается с людьми различных слоёв общества и у каждого узнаёт информацию о событиях на передовой. Режиссер относительного данного образа задумал интересный прием: на протяжении всего фильма он больше молчит, чем говорит. Казалось бы, это противоречит устоявшемуся штампу о журналисте как балагуре и острослове, но эта, же черта определяет его как вдумчивого человека, желающего узнать различные точки зрения по поводу происходящего для написания объективного, правдивого материала. Несмотря на то, что он не высказывает своей позиции по поводу происходящего сражения, зрителю понятно, что он испытывает смятение и тревогу, а его главное желание - написать правду. Это можно понять по одной его фразе: «Я не хочу проходить через цензуру», - он знает, что его точка зрения не совпадает с официальной, а текст будет исправлен или запрещён, поэтому ему так важно собрать всю информацию, чтобы стать предельно убедительным в своей версии события.

Развязкой фильма становится окончательно поражение французских войск, которое привело к отъезду, а порой и бегству европейцев из Вьетнама. В конце фильма журналист покидает Вьетнам вместе со всеми, его материал вышел, но ничего не изменил в ходе войны, а сам герой остаётся всё тем же

немногословным человеком, написавшим правду о жестокой войне и выполнившим свой журналистский долг.

Наиболее ярким и впечатляющим фильмом о журналистской деятельности на войне является драма «Спасти Харрисона» режиссёра Эли Шураки, премьера которого состоялась в 2000 году. Этот фильм наиболее реально демонстрирует военную обстановку, погружает зрителя в тяжелые будни войны и показывает, как человек меняется в критических условиях.

Действие фильма разворачивается в 1991 году в Нью-Йорке, в самом начале главные герои фильма Харрисон (актёр Дэвид Стрэттейрн) и Сара Лойд (актриса Энди МакДауэл) показаны с детьми в их загородном доме. Этим режиссёр хочет показать довоенную идиллическую обстановку, те ценности, которыми дорожат герои, их любовь и верность друг другу. Это подтверждается фразой Харрисона: «Раньше, чем ужаснее было вокруг, тем сильнее я гордился... А сейчас я думаю о Саре и детях».

Харрисон – известный военный фоторепортёр, лауреат Пулитцеровской премии, Сара тоже журналист, их близость базируется не только на любви и семейных отношениях, но и на взаимопонимании, общих моральных и профессиональных принципах. Их облик в начале фильма – это образ идеального журналиста, умного, человечного, эрудированного, успешного. Им завидуют другие журналисты и фоторепортёры, такие как Кейли Моррис (актёр Эдриан Броуди) и лучший друг Харрисона, также обладатель Пулитцеровской премии Ягер Поллак (актёр Элиас Котеас). Герои замечают зависть, но она их не задевает – так как это естественно для Нью-Йорка, здесь журналисты жестоки и борются за свою известность, за признание любыми путями.

Харрисона направляют в Югославию на задание, где он должен снять серию снимков о гражданской войне между сербами и хорватами. О том, как он отнесся к увиденному, свидетельствует присланная им плёнка с подписью «Они все сошли сума», что говорит о глубоком потрясении увиденным, об его ненависти к войне и оскорбленном чувстве гуманности. На этом

зрительское знакомство с Харрисоном обрывается - через несколько дней приходит известие об его смерти. Его образ остается незавершенным, но окутанным романтическим флером, как образ героя, поборника справедливости и гуманности, павшего на войне. Изначально заявленный бинарный образ журналиста как рыцаря правды далее развивается в женском варианте. Сара не верит в смерть мужа и отправляется на его поиски в самый эпицентр военных действий, где с первых минут попадает под обстрел. Сара оказывается не одинока в чужой стране. Группа журналистов, в числе которых репортёры из Нью-Йорка (Кайл Моррис (о нём говорилось выше) и Марк Стивенсон (актёр Брендан Глисан), спасают её из-под обстрела, помогают ей сориентироваться в непривычной военной обстановке.

Мы можем наблюдать, как режиссер усиливает впечатление о журналисте как слуге правды. Неслучайно он показывает разницу между поведением журналистов в мирное время, когда их могли разделять зависть и конкуренция, и военное время, когда на первый план выходят солидарность и взаимопомощь. Ведь во время войны те журналисты, что завидовали Харрисону, становятся отзывчивыми и помогают Саре найти мужа. Они вместе проходят через все тяготы жизни военного корреспондента, несмотря ни на что, стараются запечатлеть все ужасы бедствия, но в тоже время мы видим, что они, ранее кичившиеся циничными фразами, сейчас ведут себя как настоящие гуманисты и страдают вместе с пострадавшими в ходе гражданской войны.

Превосходная игра актёров, натуралистичность картинки и звука заставляют зрителя прочувствовать все эмоции и страдания, пережитые героями картины.

Из произведённого анализа фильмов о журналистской деятельности в военное время можно сделать вывод, что журналист – это человек, способный на подвиг ради родины, ради правды, ради любви. Объединяет эти фильмы не только тема войны, но и то, что журналист представлен в них, как борец за правду. Из первой главы нашей работы ясно, что журналист обязан быть

честным со своими читателями, и аудитория теряла интерес к прессе именно в те моменты истории, когда ужесточалась цензура и журналисты вынуждены были многое умалчивать. Например, в начале XVIII века пресса потеряла свою популярность именно из-за усиления контроля со стороны властей и перехода газет из политического в литературное русло. И напротив, во времена Третьей республики, носившей демократический характер, во Франции пресса расцветает и наступает так называемый «золотой век» журналистики.

Помимо военной тематики в этот период затрагиваются и тема влияния журналиста на общество. Одним из фильмов в данной категории является комедия 1998 года режиссёра Алена Барберяна «Папарацци». Образ журналиста представлен в фильме двумя персонажами папарацци. Один, Мишель Вердые (актёр Венсан Линдон), имеет приятную внешность, общается со звёздами шоу-бизнеса и работает на крупный гляцевый журнал. Впервые Мишель Вердые предстаёт перед зрителями за работой: он, перевоплотившись в строителя, снимает тайную жизнь звезды. Герой сразу же производит впечатление профессионала, знающего своё дело.

Ради хорошего кадра папарацци готов на многое, даже искать в мусоре нужную информацию – это не удивительно, ведь его снимки стоят больших денег. Этот человек не имеет принципов, своими фотографиями он ломает жизни людей и считает это правильным, что можно доказать его фразой: «я ищу правда и нахожу её, и это лучшая работа на Свете».

Окружающие относятся к нему с недоверием, а знаменитости с ненавистью, его знакомая говорит следующее: «Мишель, вы обливаете людей грязью и плюёте на них, и вам это нравится». Это высказывание характеризует то, как другие герои его воспринимают.

Второй герой картины Франк Бардони (актёр Патрик Тимзит) – это семьянин, мужчина лет 30-ти, имеющий непривлекательную внешность. Папарацци он становится совершенно случайно после знакомства с

Мишелем, поначалу роль фотографа смущает его, ведь он не привык к риску, но он быстро осваивается на данном поприще.

Основной конфликт фильма состоит не только в отношении к папарацци других героев картины, а в отношении их самих к своей профессии. Это видно по концовке фильма, когда оба героя меняют свою жизнь. К концу фильма герои как бы меняются местами: беспринципный Мишель Вердые решает, что нужно изменить свою жизнь, бросить данную профессию и завести семью. А Франк Бардони, напротив, с появлением крупного заработка за счет фотографии, становится профессионалом, превосходящим учителя. Мишель жалеет о том, что обучил его премудростям данного ремесла и говорит ему следующее: «Могу предсказать тебе твою жизнь: будешь рыться везде, как крыса, лгать, лишишься жены, будешь поливать всех грязью, и к тебе будут относиться как к грязи», - так он ретроспективно описывает и свою, уже прошлую жизнь, и таким образом отрекается от неё.

Жизнь главных героев – это постоянное движение, для передачи этого состояния режиссёр использует динамичную музыку (композитор Франк Русэль) и такие звуки, как щелчки фотоаппарата или звук режущего мотора мотоцикла.

Подобные им люди появились во французской журналистике с развитием массовых изданий и обретением их популярности у читателя. В первой главе работы нами упоминалась популярная в XIX веке газета развлекательного характера «Пти-журналь» или «жёлтая» «Пари-Матч». После Первой Мировой войны с распространением моды на фотографии в газетах стала активно развиваться профессия фотографа.

Произведя анализ фильмов представленного периода, следует говорить о том, что образ журналиста несколько обмельчал, стал более приземленным. Журналист предстаёт перед нами как простой человек, с земными страхами и переживаниями в отличие от фильмов послевоенного периода, где журналист это супер-человек, способный спасти Мир.

2.3 Особенности образа журналиста во французском кино начала XX века

В этот период кино, посвящённое работе журналистов, отходит от военной тематики и полностью отдаётся осмыслению данной профессии в контексте влияния её на общество и самого журналиста.

Конфликт, похожий на конфликт фильма «Папарацци», показан в фильме «99 франков» режиссёра Яна Кунена (2007 года), снятый по одноимённому роману Фредерика Бегбедера и повествует о жизни известного во Франции специалиста по рекламе Октава Паранго (актёр Жан Дюжарден), который не имеет никаких жизненных ценностей и принципов. Для него важны деньги и то, что на них можно купить. Его позиция сформулирована в одной его фразе: «человек — это такой же продукт, как и все остальные» - это высказывание как нельзя лучше характеризует его образ жизни. В один момент, после встречи с Софи (актриса Ваина Джоканте) главного героя начинают терзать сомнения по поводу правильности избрания им жизненного пути, и он решает пойти против системы, которая его породила. Октав меняется в лучшую сторону, так же как и герой фильма «Папарацци».

Отличается Октав Паранго от героя фильма «Папарацци» многим: внешностью, профессией, образом жизни. Октав в отличие от героя фильма «Папарацци» большой любитель женщин и наркотиков. Если герои фильма «Папарацци» - это фотографы, то Октав - специалист по рекламе, но в обоих фильмах герои – это крупные специалисты своего дела, знаменитые в профессиональных кругах. Объединяет героев двух фильмов ещё и то, что к концу фильма они меняются в положительную сторону.

Практически во всех французских фильмах журналист показан, если и не как идеал, но, по крайней мере, как профессионал, но есть и исключения. Комедийный фильм режиссёра Алена Шаба, вышедший в 2011 году,

предназначен скорее для детей, чем для более зрелой публики. Журналист Дэн Джеральдо (актёр Ален Шаба) предстаёт перед зрителем в образе простофили, которого все дурачат и который неспособен на настоящий репортаж. С главным героем мы знакомимся во время редакционной летучки канала, на котором он работает. Дэн сидит в центре и высказывает своё недовольство начальству: «почему я должен работать в таких условиях?» - режиссер с первых минут знакомства с журналистом даёт понять зрителю, что это избалованный, не привыкший трудиться человек. Комичности ситуации добавляет реплика главного редактора канала Кларисса Ирис (актриса Айсэ Мойга): «Ваша программа самая убыточная: либо меняйтесь, ли бы её закроем». В этот момент зритель понимает, какой Дэн Джеральдо недотепа, ни на что не способный.

Игра актёров, особенно Алена Шаба, имеющего весьма комичную внешность, создаёт ещё более ироничное отношение к главному герою. Редактор канала отправляет его на задание в вымышленную страну Паломбию, где обитает загадочное племя Пайя, секрет долголетия членов которой он и должен открыть. Паломбия – бедная и дикая страна, её правитель диктатор генерал Пагеро (актёр Ламбер Вильсон) – тоже предстаёт в весьма глупом свете. Скорее всего, это собирательный образ всех диктаторов мира, выставленный в юмористическом свете.

Первым, с кем журналист знакомится в Паломбии, – это и есть диктатор, мечтавший в детстве стать репортёром. В гостях у генерала Дэн ведёт себя несколько некорректно и неуклюже, разрушив его музей – ещё один комичный момент, Дэн не смог воспользоваться ситуацией и взять эксклюзивное интервью у диктатора загадочной страны, что само по себе стало бы сенсацией. После случившегося журналист попадает в местную тюрьму.

Параллельно с историей журналиста, развивается история сумасшедшего биолога (актёр Фред Тесто), который раскрыл секрет вечной молодости членов племени Пайя – это особенный вид орхидеи, которым

питается вымышленное животное Марсупилами. Учёный способен на всё ради молодости, даже уничтожить Марсупилами. Из тюрьмы журналиста вытаскивает его будущий напарник Паблито (актёр Жамель Деббуз), которому очень нужны деньги, а Дэн готов ему их дать с тем условием, что Паблито познакомит его загадочным племенем. Паблито, как и многие другие герои, пользуется простодушием журналиста и дурачит его, что в очередной раз доказывает несостоятельность как личности и профессионала.

Журналист в данном фильме изображен не только самоуверенным глупцом, но и трусом, в отличие от героя «Фантомаса» или «Миссии в Танжере» - он прячется за спиной у Паблито. Однако, когда он узнает, что Марсупилами грозит опасность, он лишается страха и с полной готовностью к опасностям идёт на помощь животному. Это переломный момент – главный герой меняется в лучшую сторону вследствие внутренней борьбы, происходящей в нём на протяжении почти всего фильма.

В это время в редакции случается страшное событие для главного героя – редактор находит записи сфальсифицированных репортажей Дэна, из-за которых тот и стал знаменитостью. Карьера журналиста висит на волоске. В этот момент лучшие качества журналиста проявляются ещё сильнее, мы видим настоящую сущность журналиста – он честный и совестливый: вместо того, что бы продолжать врать, он сознаётся в прямом эфире в фальсификации репортажей и говорит о существовании Марсупилами. Как доказательство его слов - животное появляется в студии. Репортаж становится сенсацией. Из финальной сцены мы понимаем, что режиссёр, несмотря на все отрицательные качества журналиста, положительно относится к данному герою, ведь в итоге Дэн Джеральдо остаётся не просто честным, но и героем, спасшим редкое животное от гибели.

Другим фильмом в жанре фэнтези является детектив известного режиссёра Люка Бессона, вышедший в свет в 2010 году. Действие фильма разворачивается в Париже 1912 года; с главной героиней фильма Адель

Блан-Сек (актриса Луиз Бургуан), зритель знакомится в то время, когда она подписывает свои книги для читателей. Адель – это очень привлекательная молодая девушка, с отменным чувством юмора, которое режиссёр показывает при первом знакомстве с ней.

Ради приключений и хорошего материала героиня готова отправиться в любую точку Земного шара, но в этот раз Адель пускается в путь с целью спасения жизни сестры. Это приводит её в Египет, где она отыскивает мумию древнего врача и планирует оживить его в Париже.

В Париже журналистку ждёт новое приключение – в музее Естественной науки из древнего яйца вылупился птеродактиль, который угрожает жизни горожан, но Адель это не пугает. Другие герои относятся к мадмуазель Блан-Сек с благоговением. Это можно понять по поведению персонажей, которые старательно ухаживают за ней и уделяют массу внимания, например президент Франции Арманд Фалирес (актёр Жерар Шэллу) вспоминая последнюю встречу с главной героиней, говорит ей следующие слова: «Для меня это было последнее интервью, на котором я так смеялся, вы были очаровательны». Общение на равных с президентом показывает статус героини-журналистки в обществе. Даже отрицательный герой профессор Делювя (актёр Матье Амальрик), который завидует успеху Адель Блан-Сек, признаёт в ней талантливого журналиста.

Главная героиня не поддаётся на ухаживания со стороны мужчин, но пользуется своей внешностью для получения важных и интересных сведений для написания хорошего, правдивого текста. Адель Блан-Сек с помощью своей смекалки и смелости способна выбраться из любых неприятностей. А главная её характеристика даётся в фильме: «она слушает только своё чутьё, а не своего издателя» - это очень важный момент, показывающий, насколько во французской журналистике важно быть независимым. На примере данного фильма мы можем понять, что образ создаёт не только игра актёров, но и великолепные костюмы, и интерьеры той эпохи и сказочная музыка композитора Эрика Серра. Фильмы последних лет показывают, что прежнего

исключительного значения в обществе журналист уже не имеет, недаром многие персонажи-журналисты далеко не совершенны, мелковаты, неважно образованны, зато самоуверенны и претенциозны, однако все же режиссеры, высмеивая представителей профессии и лишая их исключительности, не отвергают значение журналистики для общества.

Помимо внешней стороны профессии журналиста были в последнее время созданы киноленты, где рассмотрены и ее внутренние стороны, драматизм данной профессии. Единственной глубокой картиной, честно осмысляющей журналистику как профессию, является фильм «Откровение» режиссёра Малгожаты Шумовска, который повествует о журналистке Анне (актриса Жюльет Бинош). Эта героиня занимается расследованием для известного французского издания «Elle». Темой расследования является жизнь студенток, которые зарабатывают на свою обучение с помощью проституции. Этот фильм в отличие от других, проанализированных нами, рассказывает не о внешней работе журналиста или об его влиянии на общество, а скорее, наоборот - о влиянии профессии на человека, в неё погружённого.

С главной героиней зритель знакомится на рабочем месте, когда Анна прослушивает сделанный ранее интервью и собирается писать текст. Анна работает даже дома – на ней домашний халат, но её лицо и даже руки очень напряжены, что говорит о сильном нервном напряжении. Внешность героини очень приятная и притягательная – это женщина приблизительно сорока лет. Она постоянно курит, и выглядит это весьма изысканно.

У Анны есть муж и два сына, но по их натянутым отношениям мы понимаем, что главное для женщины – это не домашний очаг, а работа. Именно журналистика увлекает её с головой и заставляет забыть обо всём, даже о своих близких, что подтверждается расхлябанными действиями её старшего сына-подростка (увлекается наркотиками) и репликами мужа, который считает, что для Анны журналистика превыше семейных обязанностей.

Анна с семьёй живёт в центре Парижа, по обстановке в квартире, дорогой мебели мы понимаем, что героиня принадлежит к парижской элите. Об этом говорит и её шикарная дизайнерская одежда, но, несмотря на это Анна ведёт себя достаточно сдержанно и совершенно не высокомерно по отношению к другим людям, например, к интервьюируемым девушкам. Весь облик главной героини говорит о том, что она является настоящей деловой женщиной: коротко стриженные волосы, сдержанный макияж и строгая одежда – всё это выдаёт в ней прагматика, разделяющего работу и свои внутренние чувства.

На протяжении всего фильма зритель наблюдает, как она профессионально опрашивает респондентов: поначалу в её глазах заметно смущение, а позже там загорается настоящий интерес к жизни девушек. Журналистка улавливает каждую мелочь, каждую деталь для того, чтобы понять, чем руководствовались девушки при выборе ремесла.

Всего Анной было отобрано две девушки Алиса (актриса Джоэнна Кулик) и Шарлотта (актриса Анаис Демусье). Шарлотта с первой встречи с героиней открывается ей и подробно описывает всё: от того, как она решила стать проституткой, до душевных ощущений, которые она испытывает со своими клиентами. С Алисой, полячкой по национальности, Анне гораздо сложнее – буйный нрав Алисы сразу даёт о себе знать, она как бы дразнит главную героиню рассказами о своей работе. Именно в момент беседы с Алисой внутренний мир главной героини переворачивает с ног на голову, именно тогда ломается тонкая грань в её сознании между отношением к себе как к журналисту и к себе как к личности. Слова полячки о французском лицемерии убирают с глаз Анны плёнку привычного автоматизма поведения, и она понимает, как одинока она была, и чего ей не хватало от жизни: а именно правды.

В фильме показана внутренняя, психологическая сторона профессии журналиста, на протяжении всей картины мы видим переживания Анны и то, как профессия меняет её изнутри. Игра Жюльет Бинош заставляет зрителя

увидеть внутреннюю жизнь героини – это проявляется в мимике, жестах актрисы, например напряжённые руки или шея, нахмуренные брови. Тот факт, что профессия влияет не только на общество, но и на самого журналиста, можно подтвердить фразой мужа Анны: «С тех пор, как ты стала писать эту статью ты стала такой странной...» - изменения в сознании героини заметны не только ей, но и близким.

Образ довершает классическая музыка, сопровождающая Анну в моменты переживания, когда она наедине с собой и своими мыслями. Эта музыка олицетворяет её размеренную жизнь «до», до встречи с молодыми девушками. Позже в картине появляется французский шансон, воплощающий некий сдвиг в сознании, в психике Анны. В момент её полного освобождения от оков, в момент будоражащего танца главной героини с полячкой играет рок, который раскрывает её с новой стороны и зритель понимает, что она изменилась.

Переосмыслив свою жизнь, отношения с мужем и детьми, закончив создание текста, Анна возвращается в привычную обстановку, но зрителю ясно, что теперь для Анны главное не работа и даже не семья, а нечто большее – честность по отношению к себе.

Другой фильм данного периода - режиссёра Мишеля Леклерка «Пиратское телевидение», вышедший в 2012, представляет целый спектр образов журналистов, но главным героем картины является Виктор (актёр Феликс Моати) – это молодой восемнадцатилетний парень парень, с детства мечтающий о карьере кинорежиссёра. Его молодость и романтизм подчеркивает внешний облик: пышные кудри, открытый взгляд, доверчивость. Он из обеспеченной семьи среднего класса, которая мечтает о солидном будущем для него, но случайность привела его на пиратское телевидение.

Главная идея фильма – это сопоставление «официальной» журналистики и «пиратской», борьба последней против первой. Первый канал, представленный в фильме, – это медиа, находящееся в руках

государства и большого бизнеса. Его лицом, брендом является Патрисия Габриэль (актриса Эммануэль Биар) – ведущая на «Первом» канале. Ее образ нарисован лаконичными выразительными чертами: большеглазая блондинка с крупным ртом, хорошей фигурой и большим высокомерием, циничная и деловая.

В образе «борцов за справедливость» предстают создатели «Пиратского» телевидения: Жан Лу (актёр Эрик Элмоснино) – он негласно является главным редактором канала, и Ясмينا (актриса Майвенн Ле Беско), которая олицетворяет в себе истинного борца за свободу и правду, наследницу традиций революционной Франции. Они носители леворадикальных, порой даже анархистских убеждений, поставившие своей задачей разоблачать правительство и его медиакapитал, но основная задача – это компрометация первого канала и творческое противостояние ему.

Пиратский канал – это сборище маргинальных типов с двойной моралью, как выяснится по ходу фильма. Здесь и честолюбивый представитель элиты, который ищет популярности через пиратское телевидение, но тайно от друзей живет с родителями в престижном районе. И радио- и телеинженер с русской фамилией Поляков, как дань таким русским эмигрантам, как Зворыкин и Сарнов, выведших западные СМИ на качественно новый уровень. Он придумывает, как расширить район вещания: то за счет установки незаконной антенны, то за счет врезки в новогоднее обращение Ж. Ширака. Их штаб-квартира размещается в грязном подвале, у них вечно нет денег на оборудование. Они даже внешним видом бросают вызов истэблишменту. Особенно заметно противопоставление на примере лидеров пиратского телевидения и звезды первого канала: Жан Лу, мужчина средних лет, выглядящий неопрятно, во всегда помятой и грязной одежде, постоянно курящий и небритый, мгновенно загорающийся от собственных речей, экзальтированный оратор со склонностью к рискованным заявлениям, но в то же время лихо проворачивающий выгодные сделки и даже склонный к воровству, которое оправдывает почти большевистским лозунгом – грабь

награбленное. В то же время в обычном быту он беспомощен, может заблудиться в Париже, легко впадает в панику и депрессию - т.е. психологически неустойчив. Его идейная союзница Ясмينا - девушка лет двадцати пяти, особо не беспокоится о своём внешнем виде, джинсы и кроссовки – вот всё что ей нужно, она тоже постоянно курит и презирует общепризнанные поведенческие стандарты. Ее цель – социальная справедливость, но она не признает такие нормы современного общества как плюрализм и толерантность и проявляет себя как истовая фанатичка.

Главный герой фильма Виктор находится где-то посередине между противоборствующими группами и не может выбрать, с кем ему быть и где работать, даже его внешность говорит об этом. Виктор моложе всех героев фильма, одет опрятно, но в тоже время богемности его облику добавляет лёгкая щетина и выпущенная из брюк рубашка.

Оба канала в нём заинтересованы, ведь он очень талантлив и бурлит свежими идеями для программ. «Пиратское» телевидение даёт ему свободу выбора и действий, хоть и не полную, что можно подтвердить словами Ясмины: «Ты должен предлагать сюжеты, которые считаешь важными. Это свободное телевидение», но сразу после этих слов добавляет перечисление того, что делать нельзя, и список оказывается достаточно внушительным. Несмотря на всю заявленную свободу и стремление к правде, эти люди сами склонны к диктатуре, например Ясмينا запрещает Виктору делать многое, а главное – делать сюжеты не о политике.

Члены подпольного канала сочетают в себе не только любовь к свободе и деспотичность, но и показной отказ от денег ради справедливого телевидения и в тоже время ищут материальную выгоду в работе Виктора на «Первом» канале, например, требуют, что бы он воровал там необходимую им технику, мотивируя тем, что богатые от этого не обеднеют. Конечно, это сомнительная свобода и мораль, но на протяжении всего фильма мы видим, как группа журналистов пиратского телевидения стремится к свободе выражать свое мнение и для этого рискует здоровьем и аппаратурой.

Второе, что привлекает Виктора в этом канале – это его подпольный, андеграундный характер и наплевательское отношение к любым запретам: «чепуха, разрешение на съемку даёшь себе сам». Вся эта атмосфера свободы и хаоса увлекает Виктора, потому что дает ему возможность творческого эксперимента, невозможного на государственном телевидении.

Официальный «Первый» канал вызывает у главного героя отвращение своей заточенностью на рекламу и выгоду, но ему нужны средства для жизни. Патрисия Габриэль замечает в молодом человеке незаурядный талант и решает сблизиться с ним. Между ними происходит искренний разговор, на который «пираты» отправляют, на шпигованной «двойного агента» записывающей аппаратурой. Этот разговор становится решающим для карьеры телезвезды: Патрисия предстаёт перед нами как циничная женщина, решившаяся открыться только Виктору: «Думаешь, что я не знаю, что делаю полную лажу? Я говорю тебе, что этот канал - дрянь и руководят им придурки, для которых главное это деньги»; она не верит в то, что делает в отличие от подпольных журналистов, это является основным различием двух медиа. Таким образом, в фильме раскрывается образ продажного журналиста, работающего на капитал. Но в то же время зритель понимает, что анархисты с «пиратского телевидения» не многим лучше, а может даже и хуже, так как они легко продают свои идеалы в борьбе за «власть», готовы действовать аморальными методами (предают публичности не согласованную запись), лишь бы убрать соперника.

Итогом фильма является размолвка членов «пиратского» канала и распад его лидеров, произошедший из-за открывшейся двойной морали, а в другой журналистской группе происходит увольнение Патрисии с «Первого» из-за публикации ее интервью с нелицеприятной оценкой деятельности своего руководства. Главный же герой уходит с обоих каналов и возвращается к своей мечте стать режиссёром и даже снимает свой первый фильм. Таким образом, режиссёр показывает зрителю, что у журналистики, по его мнению, смутное будущее, возможно, это связано с периодом, в

который был снят фильм – то время журналистика начала стремительно меняться вследствие новых технологий и развития профессии в интернете. Возможно, автор считает, что будущее журналистики за читателем, который способен стать создателем контента. Финал фильма говорит нам о том, что идеальной журналистики и идеального журналиста не существует в природе, что ещё раз подтверждает то, что в современный период истории образ журналиста стал приземлённым и совершенно не героичным, а полным греха, тщеславия, суетности и низменных намерений.

В результате анализа группы фильмов, вышедших в современный период, мы пришли к выводу: образ журналиста окончательно перестал быть героичным, режиссеры подчеркивают, что современного журналиста беспокоит лишь его слава и заработок. Подобная трансформация связана, прежде всего, с поведением самого журналиста, как видно из анализа. Доверие к журналистике резко упало, как и авторитет журналиста. В более ранние периоды истории журналист был борцом за правду, за идеалы, а сейчас журналист, хоть и профессионал, но им движет жажда наживы. Нам кажется, что снятые кинофильмы могут заставить задуматься над данной проблемой журналистов и общество, и искать пути её решения.

Заключение

Дипломная работа посвящена тому, как представлен и как менялся образ журналиста во французском кино, как на это явление духовной культуры влияла национальная модель журналистики, сложившаяся под воздействием социально-политической и историко-культурной жизни Франции. Тема исследования была выбрана в связи с тем, что сейчас во всем мире журналистика претерпевает кризис; многие ученые и практики ставят под вопрос ее дальнейшее функционирование и выполнение своей социальной миссии. Нас заинтересовало, как во Франции, где журналистика является одной из старейших и добилась раньше других самых демократических условий своего существования, обстоит дело с осознанием обществом ее функций через кинорефлексию. Таким образом, нами была поставлена следующая цель: выявление национальной специфики профессионального поведения журналиста, отраженного во французском кинематографе, что тем более полезно для международного профессионального опыта в эпоху глобализации многих процессов, а кино, как известно, является одним из самых популярных каналов международной коммуникации.

В ходе исследовательской работы нами были выполнены задачи, поставленные во «Введении» работы. А именно: были раскрыты основные этапы становления французской прессы, в ходе чего было выяснено, что журналистика во Франции всегда стремилась к свободе и правде слова. В пункте 1.1 «Основные этапы развития журналистики во Франции» было рассмотрено, как французская пресса менялась и преображалась с начала XVII века вплоть до наших дней. Далее, в пункте 1.2 мы рассмотрели законодательную базу французской прессы и выяснили, что благодаря стараниям журналистов и их стремлению в свободе слова и поддержке

общества во Франции, ранее, чем в других европейских странах были созданы такие законы, как закон о печати, принятый 21 июля 1881 года и закон о статусе журналиста от 1935 года, которые законодательно закрепили свободу слова и печати. Таким образом, нам удалось выяснить, что журналист во Франции обладает полной свободой, которой добивался веками.

Раскрывая задачи исследования, нужно было понять, имеем ли мы право рассматривать образ в кинематографе, как отражение реально сложившегося образа журналиста в массовом сознании в ходе становления французской национальной модели. Этим обусловлены задачи, решенные в пункте 1.3 раскрывающем специфику образа в кинематографе и доказывающем право рассматривать образ журналиста в кино как пример социальной рефлексии в контексте национальной модели СМИ.

Вторая глава исследования содержит анализ отобранных французских фильмов, героем которых является журналист. В пункте 2.1 рассмотрен период после Второй Мировой войны, в ходе анализа было выявлено, что в данный отрезок истории образ журналиста был героичным. В таких фильмах, как «Фантомас» и «Миссия в Танжере», журналист сначала предстаёт перед зрителем в образе некоего прожигателя жизни, но это только по первому впечатлению, а затем этот образ обретает героическое звучание и даже приобретает черты супергероя, способного на исключительные подвиги.

В пункте 2.2 нами был сделан анализ фильмов периода 90-х годов, именно в данный период времени образ журналиста начал трансформироваться, что и было нами доказано. В проанализированных фильмах образ журналиста становится более прозаичным, у него можно отметить черты эгоизма и профессионального цинизма. На наш взгляд, это связано как со временем создания фильмов, так и с укреплением традиций реализма в кино. Например, в кинофильмах, как «Дьенбьенфу» и «Спасти Харрисона», журналист показан как человек, способный не только на

подвиги, но и на сомнения, слабости, переживания и страдания, в отличие от фильмов периода после Второй Мировой войны.

В последнем пункте 2.3 нами были рассмотрены фильмы современного периода: «Откровение», «Пиратское телевидение», «99франков», «Джунгли зовут: в поисках Марсупилами» - во всех отобранных фильмах данного периода журналист совершенно лишен романтического флера, доминирующими становятся такие черты, как прагматизм и меркантильность, журналисты показаны весьма критически: их по большей части заботят лишь деньги и не волнуют способы, которыми их можно заработать. Мы можем отметить, что доминирует не просто критическое, но и скептическое отношение к возможностям журналиста объективно осветить жизнь, когда он сам погряз в паутине неурядиц, духовной глухоты, зависимости от боссов и спонсоров, не способен подарить счастье самым близким людям.

Выводом из проделанного анализа является то, что с течением времени образ журналиста теряет свою привлекательность и социальную значимость даже среди французской аудитории, которая всегда стремилась к свободе слова и демократии и поддерживала журналистов. Возможно, это связано со снижением качества образования журналистов и развитием сети-интернет, которая даёт возможность аудитории самостоятельно делать контент.

Список использованной литературы

Научная, учебная и специальная литература

1. Агафонова, Н.А. Искусство кино: учебное пособие для студентов вузов [Текст] / Н.А. Агафонова. – Минск: Тесей. – 2008. – 341с.
2. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма [Текст] / Н.А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 390с.
3. Боголюбова, Н.М. Новые формы международного культурного сотрудничества во внешней культурной политике современных государств [Текст] / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. – №8. – С.357-362.
4. Волков, И.Ф. Конкретно-историческая типология художественной литературы [Текст] // И.Ф. Волков Теория литературы. - М., 1995.
5. Вострикова, А.В. Взаимодействие русской и французской культур [Текст] / А.В. Вострикова // Вестник Самарского государственного университета/ - 2007/ - №1. - С.250-257.
6. Боголюбова, Н.М. Культурные сезоны как форма внешней культурной политики (на примере России и Франции) [Текст] / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2011. - №2. – С.30-35.
7. Гаспаров, М.Л. "Снова тучи надо мною..." Методика анализа [Текст] / М.Л. Гаспаров // Избранные труды. Т. II. О стихах. - М., 1997. - С. 9-20.
8. Зайцева, Л.А. Образный язык кино [Текст] / Л.А. Зайцева. – М.: Знание, - 1965. – 80с.
9. Зарецкая, А.Н. Особенности коммуникации адресата и адресанта кинодискурса [Текст] / А.Н. Зарецкая // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. - №33. – С.152-154.

10. Захарченко, И.Н. Теоретические аспекты формирования культурной политики Франции в первые годы V республики [Текст] / И.Н. Захарченко // Знание. Понимание. Умение. – 2008. - №4. – С.35-39.
11. Калинкина, О.А. Специфические особенности кинематографа и его трансформации [Текст] / О.А. Калинкина // Наука и современность. – 2011. - №8-1. – С.64-67.
12. Колегаева, А.В. Особенности реализации языковых средств в кинематографическом дискурсе [Текст] / А.В. Колегаева, О. Берендеева // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2008. - №2. – С.144-146.
13. Корнев, М.С. Понимание журналистики; что такое «журналистика» в современной цифровой среде? [Текст] / М.С. Корнев // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. - №5(360). – С.229-235.
14. Леонтьева, Е.В. Политическая карикатура Ш.Филипона и французская журналистика середины XIX века [Текст] / Е.В. Леонтьева // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – 2011. - №6 – С.149-158.
15. Манакина, О.Е. Протестная культура и политический дискурс: опыт Франции [Текст] / О.Е. Манакина // Вестник МГИМО университета. – 2011. - №2. – С.128-133.
16. Мухалидярова, Р.Р. Стратегия мягкой силы Франции/ Р.Р.Мухалидярова [Текст] // Дискурс-Пи. – 2014. - №2-3. – С.146-148.
17. Науменко Т.В. Массовое сознание и его роль в массово-коммуникативном процессе. Статья первая [Текст] / Т.В. Науменко // Вестник Московского университета. Серия 18: Социология и политология. - 2003. - № 1.
18. Одегова, А.В. Французская модель масс медиа в начале 21 века: автореф. дис. на соиск. учен. степ. кандидата филологических наук [Текст] /

А.В. Одегова. – Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. – Москва, 2009. – 10с.

19. Хоруженко, К.М. Культурология: энциклопедический словарь [Текст] / К.М. Хоруженко. – Ростов-на-Дону: Феникс. – 1997. – 640с.

20. Шарапова, И.Л. Роль политической карикатуры во Франции как катализатора политической борьбы [Текст] / И.Л. Шарапова // Вестник Омского университета. – 2013. - №3(69). – С.162-164.

21. Шарончикова, Л.В. Новые тенденции в развитии СМИ Франции в результате экономического кризиса [Текст] / Л.В. Шарончикова // Зарубежная журналистика: Сб. статей; Факультет Журналистики МГУ. – М., 2010. 13-34с.

22. Шарончикова, Л.В. Пресса Франции в меняющемся мире (1944-2004) [Текст] / Л.В. Шарончикова. – М., 2006. 440с.

23. Гусак, В.А. Особенности структурно-фабульной структуры в авторском кино [Текст] / В.А. Гусак // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009 - №106. – С.171-177.

24. Фёдорова, И.К. Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации [Текст] / И.К. Фёдорова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. - №43. – С.143-147.

25. Рзаева, Н.С. О кинематографическом образе [Текст] / Н.С. Рзаева// Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. - №9-3(16). – С52-54.

Словари, справочники

26. Словарь литературоведческих терминов [Текст]. – Спб. Паритет. Под общ. Ред. С.П. Беловкурова. 2007. – 320с.

27. Эстетика: словарь [Текст]. – М.: Политиздат. Под общ. Ред. А.А. Беляева. 1989. – 447 с.

Электронные ресурсы

28. Аникеев, В.И. История французской прессы: учебное пособие [Электронный ресурс] / В.И. Аникеев. – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text19/036.htm>.
29. Мовчан, В.С. Эстетика: учебное пособие [Электронный ресурс] / В.С. Мовчан. – Режим доступа: http://uchebnikonline.com/etika_estetika/estetika_-_movchan_vs/predmet_zavdannaya_estetiki.htm#678.
30. Приступенко, Т.О. Теория журналистики [Электронный ресурс] / Т.О. Приступенко. – Режим доступа: http://uchebnikonline.com/gurnalistika/teoriya_zhurnalistiki_-_pristupenko_to/teoriya_zhurnalistiki_-_pristupenko_to.htm.
31. Словарь под ред. Ожегова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ozhegov.com/words/35199.shtml> (дата обращения: 01.02.2016).
32. Тенейшвили, О.В. Будни французского коммерческого кино [Электронный ресурс] / О.В. Тенейшвили. – Режим доступа: http://scepstis.net/library/id_787.html.
33. Фрейлих, С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского [Электронный ресурс] / С. Фрейлих. – 2008. – Режим доступа: http://royallib.com/read/freylih_s/teoriya_kino_ot_eyzenshteyna_do_tarkovskogo.html#0.
34. Худякова, Л.А. Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций [Электронный ресурс] / Л.А. Худякова – режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-iskusstva-kino-i-evolyutsiya-ikh-khudozhestvenno-filosofskikh-interpretatsii>.
35. Шарончикова Л.В. Средства массовой информации Франции в 2009-2010 гг. (трудные итоги экономического кризиса [Электронный ресурс] / О.А. Шарончикова. – 2011. - №3. – режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/856>.
36. Шерметьева, П.Р. Зарождение и становление профессии журналиста во Франции (XVII-XIX вв.) [Медиаскоп: электрон. научн. журн.] / П.Р.

Шереметьева. – 2014. – №2. – режим доступа: <http://www.mediascope.ru/?q=node/1515>.

37. Элис, П. Пресса Франции 1949-1989 гг. [Электронный ресурс] / П. Элис. – 2013. – Режим доступа: http://samlib.ru/p/patrik_e/zhurnalistikafrancii.shtml.

38. Эльк, О. Франция: журналист и деньги [Электронный ресурс] / О. Эльк // Медиаскоп. – 2004. - №1. – Режим доступа: <http://mediascope.ru/node/109> (дата обращения: 18.01.2016).

39. Яковлева, Т.Ю. Становление литературно – художественной журналистики Франции XIX века [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/yakovleva-stanovlenie-zhurnalistiki/index.htm>.

Нормативно-правовая база

40. Французская Республика. Конституция и законодательные акты [Текст] / пер. с франц. Маклаков В.В., Пучинский В.К., Энтин В.Л. / сост.: Маклаков В.В., Энтин В.Л. / под ред. и со вступ. ст. Чиркина В.Е. М., 1989. – 346 с.