

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: «**Трансформация образа журналиста в американском
игровом кино XXI века**»

Студент

Р.Ю. Корнет

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.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения выпускной квалификационной работы

Студента по теме: «Трансформация образа журналиста в американском игровом кино XXI века»

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 I главы	Декабрь 2015 г.– январь 2016 г.	Декабрь 2015 г.– январь 2016 г.	выполнено	
Обсуждение I главы на кафедре	Февраль 2016 г.	Февраль 2016 г.	выполнено	
Практическое исследование, анализ, описание	Февраль – апрель 2016 г.	Февраль – апрель 2016 г.	выполнено	
Написание II главы, представление работы на кафедре	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

_____ Р.Ю. Корнет

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: Корнет Роман Юрьевич.

1. Тема: «Трансформация образа журналиста в американском игровом кино XXI»
2. Срок сдачи студентом законченной выпускной квалификационной работы 15 июня 2016 года.
3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе: Теоретико-методологическую базу составили учебно-методические пособия по истории мировой журналистики, в частности, по истории американской журналистики таких авторов как А.Г. Беспаловой, Е.А. Корнилова, А.П. Короченского, Ю.В. Лучинского, А.И. Станько, С.А. Михайлова. В другой части исследования, о природе кинообраза использовались работы таких теоретиков кино как А. Плахова, З. Абдуллаева, А. Тарковский, Р. Арнхейм.
4. Содержание выпускной квалификационной работы (перечень подлежащих разработке вопросов, разделов)
 - проанализировать исторические события, предпосылки, которые сформировали во второй половине XX века образ журналиста как героя;
 - выявить отображение этого образа в фильмах XX века;
 - определить, что такое кинообраз и выявить его природу, существенные отличия от образов других видов искусств;
 - проанализировать, как упадок престижа профессии журналиста отразился на образе журналиста в американском кино XXI века и какие социальные процессы за этим стоят;
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала – нет.
6. Консультанты по разделам:
7. Дата выдачи задания «21» октября 2015 г.

Руководитель выпускной
квалификационной работы

_____ Г.И. Щербакова

Задание принял к исполнению

_____ Р. Ю. Корнет

Аннотация

Выпускная квалификационная работа посвящена теме: «Трансформация образа журналиста в американском игровом кино XXI в.». Цель выпускной квалификационной работы - выявление вектора трансформации образа журналиста в современном американском кино и его новой смысловой нагрузки.

В теоретической части бакалаврской работы этапы развития американской журналистике во второй половине XX века, становление образа журналиста-героя. Рассмотрена специфика кинематографического образа, его отличия от образов других направлений в искусстве. На основе этой работы были сделаны критерии к анализу образа.

В практической части исследования был произведён анализ отобранных фильмов.

В ходе нашего исследования удалось выяснить следующее: «Голливуд» в сравнении с реальными представителями журналистского сообщества гораздо в более яркой и зачастую экспрессивной форме выражает своё недовольство, сложившимся положением вещей, позволяя себе выразить мнение американского общества.

Оглавление

Введение	6
Глава 1 Американская журналистика с середины до конца XX века	11
1.1. Американская журналистика второй половины XX века: формирование культа журналиста-героя в стране.	11
1.2. Специфика кинообраза	22
1.3. Идеализированный образ журналиста в фильмах «Вся президентская речь», «Телесеть», «Доброе утро, Вьетнам».	26
Глава 2. Отражение в образе журналиста социальных реалий XXI века.....	34
2.1. Формирование образа журналиста-негодяя, как следствие извращённости современной системы массмедиа.	34
2.2. Журналист против политической элиты. Коммерциализация принципов работы: «Доброй ночи и удачи», «Фрост против Никсона», «Большая игра»	38
2.3. Журналистика сквозь призму комедии: «Телеведущий: Легенда о Роне Бургунди», «Доброе утро», «Ромовый дневник»	43
2.4. Журналистское расследование: противопоставление идеального с реальным в фильмах «Зодиак», «В центре внимания»	45
2.4. Этические проблемы журналистского расследования: «Убить гонца», «Ничего кроме правды»	47
2.5. Журналист и его амбиции: «Почти знаменит», «Конец тура».....	52
Заключение	54
Список используемой литературы	57

Введение

Соцопросы недавнего прошлого показывали, если спросить у рядового американца, кого он считает героем в реальной жизни, то один из ответов был бы журналист.¹ Подъем, который пережила американская журналистика с середины до конца 20 века, укоренил в сознании народа образ героя-журналиста, защитника правды и борца с несправедливостью. Этому способствовали жизненные реалии: «Уотергейтский скандал» и его герои-разоблачители Бернстайн и Вудворд, битва Марроу против Маккарти, победа в деле о «Бумагах Пентагона», отказ от закоснелых и устаревших правил и условностей, появление, так называемого «нового журнализма»; это и многое другое сотворили культ журналистов в стране. Американские СМИ стали подлинным воплощением «четвертой власти», которая была способна не только защищать себя и отстаивать свободу слова повсеместно, не только регулировать остальные ветви власти, но и одерживать убедительные победы в очных ставках с государством. Но за любым ренессансом следует декаданс, и первые 15 лет нового столетия очень чётко ознаменуют его, позволяя заметить уже другое отношение к журналистам².

Скандалы в журналистской среде, разоблачения, усиления контроля и активное вмешательство различных спецслужб в деятельность журналистов серьёзно подорвали доверия народа к представителям этой профессии. Всемирно известное агентство Rasmussen Reports сообщило, что граждане США массово перестают доверять СМИ - лишь 7% заявили о своем абсолютном доверии прессе и ТВ, тогда как 38% выразили недоверие и 60% назвали американских журналистов лишь "в какой-то

¹Kayser J. Mort d'uneliberté.Paris, 1955. P. 356–357.

²Paul C. R. PresstitutesAt Their Work// Foreign Policy Journal. 2015. URL: <http://www.foreignpolicyjournal.com/2015/10/24/presstitutes-at-their-work/> (дата обращения: 05.02.2016).

мере" надежным источником информации³. Этот опрос общественного мнения, как и многие другие, весьма наглядно демонстрирует степень того недоверия, которое значительная часть американцев стала питать к собственным журналистам и средствам массовой информации. Представителей печати обвиняют в беспардонном вторжении в частную жизнь граждан, атаках на социальные институты и конкретных людей, в ангажированности, цинизме, беспринципности, предубежденности и прочих грехах. Сами же репортёры, аналитики, теле- и радиоведущие склонны винить в этом не столько себя, спецслужбы или государство, сколько кинематограф. По их мнению, кино часто насаждает в сознании публики негативные представления об их профессиональной деятельности. Причем гротескные вымышленные персонажи, по мнению обиженных СМИ, затмевают в сознании обывателя образы реальных героев журналистской профессии. На сегодняшний день, когда упадок престижа профессии в самом разгаре, актуален вопрос о проведении исследования: насколько правы в своих обвинениях представители прессы и какие же, в целом, создаёт сегодня образы журналистов американское кино – в этом заключается **актуальность** нашей работы, в которой предлагается рассматривать кинофильмы как производное массового сознания.

Цель исследования. Выявление вектора трансформации образа журналиста в современном американском кино и его новой смысловой нагрузки.

Достижение цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Проанализировать исторические события, предпосылки, которые сформировали во второй половине XX века образ журналиста как героя;
2. Выявить отображение этого образа в фильмах XX века;
3. Определить, что такое кинообраз и выявить его природу, сущностные отличия от образов других видов искусств;

³Западных журналистов называли проститутками // Политонлайн. Ру. 2015. URL: <http://www.politonline.ru/comments/22883821.html> (дата обращения: 05.02.2016).

4. Проанализировать, как упадок престижа профессии журналиста отразился на образе журналиста в американском кино XXI века и какие социальные процессы за этим стоят.

Объект исследования. Фильмы о журналистах, снятые американскими режиссерами в период с 2000 по 2015 года.

Предмет исследования. Образ журналиста в американском игровом кино с 2000 по 2015 года.

Теоретико-методологическая основа исследования. Мы будем исследовать эту проблему с нескольких сторон: рассмотрим предпосылки формирования особых качеств американского журналиста и его социальной роли: Конституцию США, в частности, первую поправку, закон о свободе печати и Кодекс журналистской этики, принятый Обществом профессиональных журналистов США. Нам важен исторический аспект, для чего рассмотрим работы А.Г. Беспаловой, Е.А. Корнилова, А.П. Короченского, Ю.В. Лучинского, А.И. Станько, С.А. Михайлова об истории мировой журналистики 20 века, и конкретно, об истории американской журналистики 20 века, чтобы проследить эволюцию образа журналиста в представлениях американского народа, образ журналиста в СМИ и массовой культуре. Другим направлением нашего исследования будут работы о законах создания и восприятия кинообраза, для чего прибегнем к работам по теории кино, например, Плахова А. «Режиссёры будущего. Индивидуалисты и универсала», З. Абдуллаева «Реальное кино», А. Тарковский «Запечатленное время», Р. Арнхейм «Искусство и визуальное восприятие» и др.

В работе использовались следующие научные методы: сравнительный анализ, контент-анализ, метод проработки документов, видеоанализ, дискурс-анализ и другие.

Эмпирическая база работы. Для нашей работы были отобраны фильмы, созданные во временной отрезок с 2000 по 2015 года, главным героем которых является журналист, а именно:

1. «Почти знаменит» (2000 г.) реж. Кэмерон Кроу,
2. «Афера Стивена Гласса» (2002 г.) реж. Билли Рэй,
3. «Признания опасного человека» (2002 г.) реж. Джордж Клуни
4. «Телеведущий: Легенда о Роне Бургунди» (2004 г.) реж. Адам МакКей,
5. «Доброй ночи и удачи» (2005 г.) реж. Джордж Клуни,
6. «Зодиак» (2007 г.) реж. Дэвид Финчер,
7. «Ничего, кроме правды» (2008 г.) реж. Род Лури,
8. «Фрост против Никсона» (2008 г.) реж. Рон Ховард,
9. «Большая игра» (2009 г.) реж. Кевин Макдональд,
- 10.«Доброе утро» (2010 г.) реж. Роджер Мишелл,
- 11.«Ромовый дневник» (2010 г.) реж. Брюс Робинсон,
- 12.«Стрингер» (2013 г.) реж. Дэн Гилрой,
- 13.«Убить гонца» (2014 г.) реж. Майкл Куэста,
- 14.«В центре внимания» (2015 г.) реж. Том МакКарти,
- 15.«Конец тура» (2015 г.) реж. Джеймс Понсольдт.

Нами отобраны самые яркие и успешные фильмы о журналистах нового столетия, пользующиеся популярностью либо у кинокритиков, либо у зрителей, либо у тех и у других. Это фильмы - участники, номинанты и победители на престижных киносмотрях, а также кассово-успешные, что, на наш взгляд, говорит о соответствии их идеи устойчивым представлениям американского общества – по такому принципу отбирались фильмы. Также в нашу эмпирическую базу мы включили три фильма 20 века:

1. «Телесеть» реж. Сидни Люмет, 1976 г.,
2. «Вся президентская рать» реж. Алан Дж. Пакула, 1976 г.,
3. «Доброе утро, Вьетнам» реж. Барри Левинсон, 1987 г.

Последние признаны одними из самых лучших фильмов 20 века по версии Американского института киноискусства, победитель «Оскара» в нескольких номинациях. Итого в работе проанализировано 18 фильмов. Мы считаем, что такой отбор позволит увидеть, какие образы

журналистов сформировались в ключевой момент подъема общественного признания американской журналистики.

Практическая значимость работы может заключаться в пользе изучения международного опыта, в данном случае, американского, благодаря универсальности этапов развития национальных моделей журналистики и благодаря особому международному авторитету американской журналистики.

Цели и задачи работы продиктовали ее структуру. Бакалаврская работа состоит из введения, в котором определяется актуальность работы, объект и предмет исследования, цели, задачи, теоретико-методологическая база и методы исследования, эмпирическая база и практическая значимость работы.

В первой главе мы рассматриваем временной отрезок с середины до конца 20 века. Рассмотрим причины установления культа журналиста в стране, формирование образа журналиста-героя, а также предпосылки к развенчиванию оногo.

Во второй главе мы определим, как развенчивание культа и упадок престижа профессии журналиста в целом способствовали изменению образа журналиста в современном американском игровом кино и проведём комплексный анализ 15 отобранных фильмов, в свете теоретических требований к данному виду деятельности, сформулированных в первой главе.

В заключении делаются выводы по теме исследования.

В работе имеется список используемой литературы

Глава 1 Американская журналистика с середины до конца XX века

1.1. Американская журналистика второй половины XX века: формирование культа журналиста-героя в стране

Американская журналистика, бесспорно, занимает уникальное место в мировой истории. Во многом благодаря прессе, колонисты северной Америки смогли отстоять свою независимость, сделав важнейший шаг на пути формирования будущей сверхдержавы. Из войны за независимость журналистика вышла окрепшей, с гарантиями свободы слова, которые предоставил Томас Джефферсон, настояв на включении в конституцию США билля о правах и его знаменитой первой поправки о свободе слова и прессы. Джефферсон не столько как политик, но как обычный представитель народа смог осознать, какую важную роль сыграла пресса, чтобы недавние обычные пуритане смогли осознать себя как нация.

Однако безмерное уважение народа к журналистике прослеживалось далеко не на всех этапах истории США. После окончания Второй Мировой Войны радость и единение союзников было очень недолгим. Практически сразу наступил период «холодной войны», призывом к которой послужила речь Черчилля в Фултоне. Власти страны и всё официальное сообщество выразило своё крайне негативное отношение ко всем представителям левой политической оппозиции и просто ко всем нонконформистским движениям. Всё это вылилось в печально знаменитую так называемую эпоху «маккартизма» (1950-1955 гг.). В «охоте на ведьм» приняли участия не только известные общественные и политические деятели, но и журналисты.

Американская пресса тех лет насыщена ложными или искажёнными новостями, повсеместным нагнетанием тревоги – «алармизмом». «Можно

было бы составить антологию текстов, исходящих от видных лиц и возвещающих худшую из катастроф. Серьезные уравновешенные газеты принимают участие в этой кампании, которая достигла своего пароксизма по случаю разоблачений об атомной, водородной и кобальтовой бомбах», - так писал о том периоде французский учёный Жак Кейзер⁴.

Всё это не могло не сказаться самым отрицательным способом на отношении американского народа к прессе. Потеря доверия и уважения приводит к затяжному кризису американской печатной прессы в 50-60 и частично в 70-е годы. Наступает эпоха, которая в истории имеет название «Великого газетного мора». Его причины кроются в кризисе доверия со стороны массового читателя, а также в агрессивной экспансии телевидения, чей золотой век, как раз и приходится на 50-60 года.

«Газетная эрозия» происходила на фоне резкого углубления и монополизации печатных СМИ. К 1975 году владельцы сменились у более полусотни газет. При этом на рынок печатной прессы хлынул иностранный капитал. Австралиец Р. Мёрдок покупает в 1976 году «Нью-Йорк Пост». В 1978 английский магнат Хармсворт покупает «Эсквайр» и т.д. Такое усиление зависимости американских СМИ от финансово-промышленного капитала приводит к тому, что американское журналистское сообщество теряет контроль над новостями и общественной информацией. Теперь они формально интегрированы в корпорации на высочайшем уровне финансового контроля.⁵ В 1980 году подавляющая часть масс-медиа оказывается в руках 50 гигантских корпораций, интересы которых тесно переплетались с крупными промышленными и банковскими отраслями. «А 20 крупнейших корпораций контролировали более половины из 61 млн. экземпляров ежедневно издаваемых газет и более половины доходов от 11 тыс. журналов. На это время 3 корпорации контролировали большую часть доходов от

⁴Багдикян Б. Монополия средств информации. М., 1985. С. 193.

⁵Михайлов С. А. Журналистика Соединённых Штатов Америки. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2004. С. 156.

телевидения и основную часть телевизионной аудитории, 10 – осуществляли аналогичный контроль на радио, 11 – в книгоиздательствах и 4 – в кинематографии. Причем дюжина крупнейших американских банков, действующих в международном масштабе, владела контрольным пакетом акций многих из 50 крупнейших информационных корпораций».⁶

Доверие и уважение к американской журналистике пришлось возвращать около 20 лет. Даже борьба Эдварда Мэроу и Фреда Фрэндли против сенатора Маккарти, хоть и была успешной, однако прошла почти мимо американского народа. По опросам, проводившимся в конце 1960 годов среди населения, 5 из 10 респондентов заявили о том, что газета «пристрастна, несправедлива и тенденциозна»⁷. Тем не менее, почва для дальнейшего преобразования была подготовлена именно событиями второй половины 1960-х и первой половины 1970-х. Расовая сегрегация, война во Вьетнаме, обвинения вице-президента США, брошенные прессе, «Уотергейт» - всё это приводит к зарождению направлений «нового журнализма» и «прецизионной журналистике», к бурному всплеску развития расследовательской журналистики.

Первой ласточкой к возвращению утраченных позиций становится знаменитое дело о бумагах Пентагона. Аналитик госдепартамента США Дэниел Элсберг, будучи разочарованным политикой государства по отношению к Вьетнаму, тайно копирует документы из сборника «Американо-вьетнамские отношения, 1945—1967: Исследование» и отдаёт их журналисту, известному своей критикой госаппарата, Нейлу Шихану, который публикует их в «Нью-Йорк Таймс» в июне 1971 года, чем вызывает крайнее недовольство верхушки власти, включая Никсона. Судебное разбирательство, инициированное Министерством Юстиции, случилось в конце июня 71-года. Министерство потребовало запрет на публикацию документов, так как «они способны причинить неопределимый ущерб

⁶ Burbage R., Casemajou J., Kaspi A. Presse, radio et television aux EtatsUnis. Paris, 1972. P. 230.

⁷Иванян Э. А. От Джорджа Вашингтона до Джорджа Буша. Белый дом и пресса. М., 1991. С. 254.

безопасности страны». Верховный суд счел эти доводы не убедительными и принял решение в пользу газеты, тем самым создав прецедент огромной важности для защиты свободы слова и печати. Успех Шихана окончательно был закреплён уже через год, когда случился «Уотергейтский скандал».

Этот эпизод очень важен для нашего исследования, поэтому приведем наиболее характерные черты данного политического скандала. В 1972 году 17 июня в вашингтонском отеле «Уотергейт» были задержаны 5 человек. Они занимались установкой подслушивающей аппаратуры и фотографированием внутренних документов штаба демократов. Чуть позже об этой истории узнает вся страна, а затем и весь мир. В одно мгновение будет развенчан миф о честности и бескорыстности правительства США. В течение двух лет, с 1972 по 1974 год, история приобретала всё больший и больший размах. По началу, на протяжении всего 1972 года СМИ не придавало должное значение предвыборной прослушке, расценивая случившееся не более, чем невинное политическое баловство. Тем не менее, репортёров «Вашингтон пост» не смутило скептическое настроение начальства и общественности, чуть позже они станут героями и культовыми персонажами на десятилетия вперёд - Боб Вудворд и Карл Бернштейн продолжали копать. Превозмогая тайное и сильнейшее сопротивление Белого дома, журналисты, приложив громадные усилия, сумели выяснить имена всех участников политического сговора, найдя главного кукловода в лице президента США Ричарда Никсона.

После того, как сенсационные подробности стали известны широкому кругу читателей, все остальные газеты бросились добивать правительство окончательно, соревнуясь между собой, кто более полно осветит 1254 страницы расшифрованных записей телефонных разговоров, которые окончательно подтвердили вину Никсона. Хотя тот отказывался признать вину, ему пришлось досрочно сложить с себя полномочия президента США, чтобы избежать импичмента. Это первый и пока что единственный раз в истории страны, когда подобное произошло. «Уотергейтский скандал»

позволил журналистике вернуть веру и уважения народа. Она окончательно оформилась в «четвёртую власть». Вудворд и Бернштейн были провозглашены героями нации, благодаря им профессия журналиста стала обладать высокой популярностью. Героический образ журналиста, созданный репортёрами, на долгие годы поселился в сердцах обычных обывателей. Массовая культура, в частности кино, незамедлительно ответила на новую тенденцию. Такие фильмы, как «Вся президентская рать», «Телесеть», «Год, опасный для жизни», «Сальвадор», «Доброе утро, Вьетнам» также формируют героический образ журналиста, зачастую добавляя к этому беспощадную критику правительства в явной или скрытой форме. Э.А. Иванян в своей книге «От Джорджа Вашингтона до Джорджа Буша. Белый дом и пресса» говорит о бурном интересе молодёжи к профессии, намекая на романтическую ауру, которую породило вокруг неё расследование Вудворда и Бернштейна: «С 1973-го по 1977 годы количество учебных заведений, где обучали этой профессии, увеличилось вдвое. Если в 1964 году здесь было 11 тысяч студентов, изучающих журналистику, то в 1977-м их стало 64 тысячи. «Феномен Вудстайна» не давал покоя американской молодёжи: чем мы хуже этих двух юнцов, которым удалось разоблачить и изгнать из Белого дома шайку мошенников?»⁸

«Новый журнализм» и «прецизионная журналистика» - два новых направления, которые тоже ответственны за поднятие интереса и доверия к газетно-журнальной отрасли – это были непримиримые соперники на фундаментальном уровне, исключаящие друг друга, однако вынужденные существовать в один временной промежуток. Как отмечали писатели, которые в большинстве своём и составляли костяк адептов «нового журнализма», своему появлению направление обязано деградации романа как литературного жанра. Попытавшись найти какую-то отдушину, на страницы газет и журналов хлынули такие люди, как Томас Вулф, Трумэн Капоте, Джимми Бреслин и Норман Мейлер. Все они к началу семидесятых

⁸Riwers W. News in Print. Wrung and Reporting. New York, 1984.P. 5.

имели репутацию серьёзных романистов. Одним из первых значимых произведений в жанре «нового журнализма» стала книга Капоте «Обыкновенное убийство», повествующая в детальной репортажной манере о двух «нелюдях», вырезавших семью в штате Канзас. Книгам имела огромный успех, став бестселлером в год своего выхода. Сам Капоте называл её «документальным романом» и дал ей подзаголовок, ставшей в последствии знаменитым – «История, как роман – и роман, как история». Мейлер чуть позднее выпустил книгу под названием «Армия в ночи», написанную в схожей с книгой Капоте романно-репортажной манере. В книге рассказывалось об участии Мейлера в протестах и митингах против войны во Вьетнаме. Он получил Пулитцеровскую премию за свою книгу. Также представителем «нового журнализма» являлся культовый публицист и писатель Хантер Томпсон. Несмотря на то, что сам писатель утверждал, что пишет в основанном им же жанре «гонзо-журналистике», тем не менее, нельзя отрицать, что многие из его известных публицистических статей написаны в том же романно-репортажном стиле, отличающемся, как раз - таки сторонников «нового журнализма».

«Новый журнализм» представлял собой зачастую скрытое или открытое порицание догм и ценностей, которые провозглашало правительство США, также он критиковал положение печатной прессы. Ещё одной темой служило печальное состояние американской художественной литературы.

Отрицая всё рутинное, застарелое в традиционной журналистике, новое направление старалось открыть второе дыхание в ней, пользуясь всеми благами художественной литературы. Считалось, что только через приёмы, которыми наделена художественная литература, только через создание художественного вымысла можно показать реалии своего времени. Всё упреки по поводу того, что авторы на деле пытаются наоборот уйти от истины или, как минимум, её исказить, категорически отрицались.

Ещё одно направление, зародившееся в тот же временной промежуток, что и «новый журнализм», пропагандировало совсем другой подход к освещаемым событиям. Направление получило название «прецизионная журналистика». В её основе лежит теория объективной журналистики Уильяма Риверса, яркого противника либертарианской теории прессы (сторонником которой был Т. Джефферсон). Как раз-таки, Риверс вывел определение новости как «своевременного сообщения о событиях, фактах и мнениях, которые интересуют значительное число людей»⁹.

Теория Риверса не раз пыталась укрепиться на практике. Так, в 1920 году появилось направление «объективного репортажа», исключавшего какие-либо оценочные суждения своего автора. Однако закрепиться ему не удалось, так как уже в скором времени общественность обнаружила серьёзные недостатки этого направления. О его недостатках Е. Ламбет утверждал следующее: «многие считают, что "объективный репортаж" может играть для сильных мира сего роль дымовой завесы, благодаря которой можно распространять официальную точку зрения без критического анализа»¹⁰.

Появление же собственно «прецизионной журналистике» связано с именем бывшего военного корреспондента Ф. Мейлера. Он и его сторонники говорили о том, чтобы использовать в сборе и анализе информации методы других наук, тогда можно будет получить картину действительности более полную, точную и правильную. Б. Уотенберг, сравнивая два этих враждебных друг другу направления, говорил: «В настоящее время мы имеем средства: переписи населения, опросы общественного мнения, детальные результаты выборов, – которые позволяют нам добиться точности и которые много говорят нам о людях. И именно в то время, когда техника получения статистических данных стала такой совершенной, эти чертовы «новые журналисты» настолько увлеклись самоанализом, что не видят дальше

⁹Riwers W. News in Print. Wrung and Reporting. New York, 1984.P. 5.

¹⁰Lumbeth E. Committed Journalism. Indiana, 1992. P. 189.

собственного пупка. Проблема заключается в том, что когда вы включаете в статью таблицы, это вызывает у людей зевоту. Но, с другой стороны, когда я работал в Белом доме и знал всю подноготную того, что происходит на самом деле, чтение материалов «новых журналистов» напоминало чтение детских сказок. Это был политический импрессионизм»¹¹. Несмотря на слабые стороны каждого из этих направлений, оба они популярны и по сей день.

В 1960-70 гг. очень мощно заявила о себе «потребительская журналистика», которая внесла ощутимый вклад в поднятие престижа профессии и сумела доказать свою общественную пользу. Так же популярная и по сей день, она ставила своей целью убедиться, что народ покупает действительно качественные вещи и продукты, ориентировать потребителя в мире товаров и услуг и способствовать распространению передового опыта в сфере бытового, торгового и др. обслуживания. Журналисты сами, либо прибегая к помощи специализированных организаций, тестировали товары и услуги, и опубликовывали результаты на страницах газет и журналов.

«Золотой век» телевидения пришёлся на 1950-60 года. В 1952 телевидение впервые выступают в роли серьёзной силы в политических процессах страны, когда происходила битва за президентский пост между Эйзенхауэром и Стивенсоном. В 1955 году телевизоры перестали быть предметом роскоши. К 1960 году окончательно сформировалась американская телевизионная империя, состоящая из трёх игроков - Эн-би-си, Си-би-эс и Ай-би-си. К 1962 году 98 процентов страны были подключены, хотя бы к одной из телевизионных станций. В 1969 году подавляющее большинство американцев предпочитали телевизионные новости печатным и радионовостям.¹² Такая агрессивная экспансия телевидения не могла не сказаться на других отраслях журналистики, однако вопреки прогнозам, как мы знаем, ни одна отрасль не умерла. Все они смогли адаптироваться к

¹¹ Dennis E., Rivers W. Other Voices. The New Journalism in America. New York, 1974. P. 187.

¹² Burbage R., Casemajou J., Kaspl A. Presse, radio et television aux EtatsUnis. Paris, 1972. P. 229.

сложившимся условиям рынка, пусть и утратив былую популярность у народа, а соответственно утратив былой рекламный доход. «Достаточно сказать в связи с этим, что если в 1948 году на газеты приходилось 33% всей рекламы, на журналы – 37%, на радио – 29,5%, то в 1960 году телевидение поглотило уже 39,1% всей рекламы, доля которой уменьшилась для газет до 25%, а для журналов до 28%, к 1970 году этот показатель еще более снизился для газет до 18% и журналов до 23%, зато на телевидении поднялся до 51,7%»¹³.

Многие медиакритики намечали такую парадоксальную ситуацию, что успехи телевидения послужат одной из причин нового падения престижа профессии журналиста. Пришедший к власти Рональд Рейган в середине 1980-х годов провозглашает курс на политику дерегулирования, результатом чего становятся постоянные слияния и поглощения компаний, усиление концентрации во всех отраслях бизнеса. Три крупнейшие вещательные станции США оказались поглощены гигантскими корпорациями. Апогеем становится событие, произошедшее в 1989 году: «Тайм инкорпорейтед» и «Уорнер коммьюникейшенс», крупнейшие масс-медиа своего времени, объединяются в поистине огромнейшую империю. Резкая ломка устоев в форме владения и управления в мире телевидения и печатной прессы, которую также поглощают, происходящая на глазах у народа, снова рождает недовольство и недоверие к американской журналистике, которое будет только усиливаться в течение последнего десятилетия 20 века. В итоге, это приведёт к самому затяжному кризису и упадку престижа профессии журналиста, длящемуся вплоть до сегодняшних дней. Процесс концентрации масс-медиа группой узких лиц, с каждым годом сужающейся всё больше, это, несомненно, угроза устоям демократии и плюрализму мнений, которое почувствовал и до сих пор чувствует народ.

¹³Михайлов С. А. Журналистика Соединённых Штатов Америки. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2004. С.175.

Коммерциализация журналистики, в частности новостного сектора, привели к такому неприятному казусу, случившемуся в 1990-е гг., во время кризиса в Персидском заливе. Наряду с важной военной информацией телеканалы потратили около трёх минут, освещая развод популярной в то время голливудской дивы Джоан Коллинз, тогда как обычно на самые важные новости в подобных программах затрачивается не более полутора минут на сюжет.

Тогда же чрезвычайно обострилась проблема этического характера в журналистике. Об этом говорит профессор Миссурийского университета Э.Б. Ламбет в своей книге «Приверженность журналистскому долгу. Об этическом подходе в журналистской профессии»¹⁴. «Американской журналистике пора услышать звук штормового предупреждения. Накопившееся недоверие к средствам массовой информации, скептицизм по поводу этики журналистики и недовольство тем, какую власть имеют средства массовой информации, стали едва ли не постоянными чертами современной американской жизни. Хотя средства массовой информации не единственные, кто несут ответственность за такое положение вещей, журналистам и владельцам газет, радио и телевизионных станций давно пора сформулировать принципы своей работы, которые были бы очевидны для общественности, этически оправданы и ясно бы выводились из философской традиции, которая продолжает служить обоснованием для существования свободной прессы. Этому в немалой степени препятствует циничное убеждение, что любая такая идеалистическая попытка окончится вздорными и затертыми банальностями или небезопасным вмешательством людей со стороны, которые не менее или не более не безгрешны в вопросах этики, чем пресса. Хотя с ходу трудно обозначить природу и масштаб власти средств массовой информации, их видная роль в современной жизни очевидна».¹⁵

¹⁴Ламбет Э. Б. Приверженность журналистскому долгу. Об этическом подходе в журналистской профессии ; пер. с англ. М., 1998.

¹⁵Там же. С.17

Эту же проблему затрагивают исследователи Эверетт Дэннис и Джон Мэррилл.

«Народная журналистика» возникла в начале 1990-х годов как попытка людей сделать политические выборы более честными и близкими народу. Многие обычные граждане и общественные организации были заинтересованы в этом, так как последние годы выборы напоминали спортивные соревнования. Вместо сравнения политических платформ, разговоров о насущных проблемах, политики просто зарабатывали себе «очки» и «повышали рейтинг» «Народная журналистика» должна была обратить внимание на всё то важное, о чём политики предпочитали умалчивать, анализировать всё сказанное, попутно раскрывая тёмные личные секреты, если таковые имелись. На выборах 1996 года «народная журналистика» была успешно применена, однако уже к следующим выбора 2000 года была столь же успешно задушена, так как не была нужна ни политикам, ни их имиджмейкерам, ни телеканалам, которым было выгодно транслировать «спортивные дебаты».

1998 год сделал популярным такого человека, как Мэтт Драддж, хозяина и единственного автора сетевого издания «Доклад Драдджа». Пока журналистское сообщество догадывалось о связи Клинтона с Моникой Левински, но боялось публиковать материалы из-за возможной мести президентской администрации, Драддж узнал, что как минимум в одной редакции лежит материал об этой связи («Ньюсуик»), достал его и выложил на своём сайте. Клинтон сумел избежать импичмента и ухода в отставку, однако очистить свою репутацию не может до сих пор. Драддж позже в своей книге скажет, что «традиционная журналистика мертва»¹⁶, чем разделит журналистское сообщество на два лагеря. Одни будут утверждать, что Драддж не имеет права называться журналистом, другие же наоборот, будут утверждать, что вот он журналист - «техногончая», и что журналистике придётся принять правила игры в информационную эпоху. Вторым скандал,

¹⁶ Drudge Matt. Drudge Manifesto. New American Library. 2000.

ещё раз напомнивший о том, что журналисты живут в информационную эпоху, случился, когда вскрылся обман журналиста «Ньюрипаблик» Стивена Гласса. Обман Гласса, выдумавшего более половины своих статей, вскрытый во многом благодаря развитию интернета, ударил по престижу журналистов с небывалой силой. Стал своеобразным «Уотергейтом» для всей журналистики.

Всё то наследие, которые оставили в 1970 года Вудворд и Бернстейн, сторонники «нового журнализма» и «прецизионной журналистики», образ журналиста-героя был планомерно уничтожен всем вышеперечисленным рядом обстоятельств. Исследователь Роберт Мак Чесны в конце 20 века скажет о том, что ныне американские СМИ находятся в условиях жесточайшей несвободы и самоцензуры, что больше независимыми считать их нельзя.¹⁷ Массовая культура незамедлительно отреагировала на это, выпустив за первые 15 лет 21 века более 20 кинокартин. Каким же в них предстает образ журналиста, станет предметом нашего анализа во второй главе.

1.2. Специфика кинообраза

Образ – это изображение, картинка, вид, облик и тому подобное. Представить что-либо или кого-либо наглядно, есть вообразить. Там, где присутствует образность, у наблюдающего складывается какое-то впечатление. Отличие же от литературных и живописных образов у кинообраза состоит в том, что он собой представляет «наблюдение фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временными законами. Поэтому ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в той силе, точности, жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени. Одна из

¹⁷ Herman Ed, McChesney, Robert. The global media. Cassel, 1998. Van Ginneken, Jaap. Understanding Global News. London-Thousand Oaks-NewDely, 2000.

важнейших условностей кино как раз и состоит в том, что кинообраз может воплощаться только в фактических натуральных формах видимой и слышимой жизни»¹⁸.

Художественный фильм в основе своей всегда имеет драматургическую составляющую, которая включает в себя и актёрское мастерство, различные выразительные средства, являющиеся фундаментом в формировании образной системы фильма. Венцом же создания является осмысление отснятого через монтаж, создание композиции фильма. Культовый советский режиссёр Сергей Эйзенштейн, о создании фильма говорил следующее: «Законченный фильм представляет собой ни с чем несравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия. Историческая концепция темы сценария, ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актёра, ритм монтажа и пластическое построение кадра; музыка, шумы, грохоты; мизансцены и взаимная игра фактур тканей; свет и тональная композиция речи и т.д. В удачном произведении это слито воедино. Всем управляет единый закон. И кажущийся хаос несоизмеримости отдельных областей и измерений сопрягается в единое закономерное целое».

Исходя из выше сказанного, мы можем предположить, что подробный анализ художественного кинофильма должен включать себя разбор таких составляющих, как драматургическая основа, режиссёрская работа, актёрское мастерство, монтаж, место и время действия, музыкально-звуковое оформление и т.д. Только учитывая все эти составляющие, мы способны правильно разобраться и понять природу конкретного кинообраза.

Кинообраз позволяет нам рассуждать о новом качестве видения, потому как киноискусство по-новому приблизил к нам окружающий мир во всех его проявлениях, человеческую жизнь, и непосредственно фигуру человека с его чувствами, мыслями. Он не размыл слияние разных видов

¹⁸Тарковский А. Единомышленник прежде всего // Медиа-архив «АндрейТарковский» URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/edinomychlennik.html> (дата обращения: 12.06.2016).

искусства в кино, но помог с предельной точностью раскрыть действительность, «которая предстает в кино как бы освещенной с разных точек, также многогранно, в разных аспектах»¹⁹. Тесное переплетение бесконечного множества выразительных средств позволяет раскрыть жизнь в кинообразе с абсолютно разных планов. «В нем нет той резко ощутимой для анализа черты, которая наглядно свидетельствовала бы о «сшивке» этого синтеза, как нет ее и в отражаемой действительности», - такое утверждение выдвигает Н.С. Рзаева, аспирантка Государственной Академии руководящих кадров культуры и искусств, в своей статье «О кинематографическом образе»²⁰.

Сложная синтетическая природа кинообраза, несводимого к простой сумме нескольких элементов, заставляет ученых, киноведов и искусствоведов вести поиски идентификации специфики кинообраза, для чего делаются попытки вычленивать из него временные или пространственные элементы, разнообразные художественные приемы, как, например, монтаж. При этом многие забывают, какой первоначальный смысл несёт в себе понятие «монтаж». По сути своей, он является искусством контекста, и в этом его огромная выразительная мощь. «Его особое значение в киноискусстве определяется выразительной многоплановостью природы кино и тем не менее важным фактором, что законченный образ создается на экране всем ходом живого действия фильма»²¹.

При создании кинообраза монтаж неотделим от драматургической составляющей и является её производной. Именно на него возложена такая честь, как завершать формирование кинематографического образа, но делает он это через драматургию, через сюжет, производным которых он и является. На заре рождения киноискусства многие режиссёры считали, что роль монтажа поистине безгранична, но с течением времени выяснилось, что она без

¹⁹Рзаева Н. С. О кинематографическом образе // Международный научно-исследовательский журнал № 9-3 (16) /2013

²⁰Там же.

²¹Там же.

сомнения велика, но не всеобъемлюща. И когда мы говорим о монтажной съёмке, мы, прежде всего, говорим об изобразительно-драматургическом видении кино.

Образностью насыщен буквально каждый элемент кино. Поэтому кинообраз, как носитель сжатой информации, зачастую требует от зрителя умственной работы по анализу увиденного. Зачастую кинообраз содержит куда больше информации, чем может показаться на первый взгляд. Когда зритель смотрит кинокартину, у него автоматически срабатывает ассоциативный ряд. Память сама услужливо подбрасывает узнаваемых героев, схожие ситуации и т.п. Зритель волей - неволей включается в процесс познания фильма, и становится в каком-то смысле даже соавтором.

Сжатая информация, которой наделён кинообраз, в киноискусстве представляет собой сочетание звука, картинки, речи и музыкального сопровождения. В её формирование так же важную роль играют и общая композиция фильма, построение кадра, ракурсы съёмки, технические спецэффекты и ещё превеликое множество разнообразных компонентов. Когда качество всех этих элементов позволяет создать новое эстетическое явление, тогда то и возникает образная информация. «Этот процесс находит свое завершение в том, что возникает новый ряд, новая система, образующая, или иное произведение искусства. Способность человека представить самому себе результат творчества и дает ему возможность сконструировать своеобразную идеальную модель действительности - художественный образ»²².

Итак, на основе анализа искусствоведческой и киноведческой литературы мы в качестве рабочей гипотезы определим кинообраз как новое эстетическое явление, цельное и нерасчленимое, обращенное почти ко всем человеческим чувствам, но для удобства и объективности анализа позволим себе некую условную операцию по выделению доминантных элементов его,

²²Лутаенко В. С. Особенности художественно-образного отражения действительности в киноискусстве // автореферат. М., 1968. С. 8.

которые и станут критериями нашего анализа. Синтетическая сущность киноискусства являет собой решение на запрос общества о более полном, всеобъемлющем эстетическом осознании действительности, об оценке индивидуумом окружающего мира. Кинообраз в силу всех своих описанных выше преимуществ по сравнению с другими видами искусства обладает поистине могучей силой прямого чувственного и эмоционального воздействия. В заключение повторим те составляющие кинообраза, которые станут критериями нашего анализа:

1. Тема, идея, конфликт;
2. Главный герой как личность, как социальный тип и как ядро/стержень конфликта;
3. Главный герой в системе других образов;
4. Сюжетные сцены, поворотные моменты как проявление авторского замысла.

Анализ таких составляющих кинообраза как музыка, монтаж, хронотоп будет осуществлен нами насколько это возможно в рамках наших далеко не энциклопедических знаний.

1.3. Идеализированный образ журналиста в фильмах «Вся президентская рать», «Телесеть», «Доброе утро, Вьетнам»

«Вся президентская рать», «Телесеть» и «Доброе утро, Вьетнам» - именно эти картины выбраны мной для ретроспективного анализа образа журналиста в американском кино 20 века. Выбор на эти фильмы пал не только из-за их регалий, заслуженных на престижных кинофестивалях и церемониях, не только из-за их большого значения для кино, как искусства. Взяты для анализа эти картины были ещё и потому, что каждая из них охватывает разное направление в журналистике. «Вся президентская рать» -

печать, «Телесеть» - как не трудно догадаться из названия, тележурналистика, «Доброе утро, Вьетнам» - радиожурналистика. Это, несомненно, позволяет взглянуть на образ журналиста и журналистики в целом под самым широким углом, а статусность картин послужит серьёзным аргументом в подкреплении выводов о том, каким всё-таки «фабрика грёз» видела, каким в массовой культуре был отображён образ журналиста, журналистики на самом пике её популярности в США.

«Вся президентская рать» - фильм, в основу которого легла одноимённая документальная книга Боба Вудворда и Карла Бернштейна, журналистов, которые расследовали «Уотергейтский скандал». Люди, во многом, благодаря которым средства массовой информации в США окончательно укрепились, как «четвёртая власть». А профессия журналиста вышла на огромный пик популярности и стала окружена ореолом романтизма. Экранизация последовала очень быстро. Уже через два года после выхода книги и окончания «Уотергейтского скандала», и отставки Никсона с поста президента – в 1976 году. Режиссёром позвали выступить Алана Дж. Пакулу, человек который по крайне забавному совпадению в год окончания «уотергейта» в 1974 году уже продемонстрировал, как неплохо разбирается в журналистской среде своим фильмом «Заговор Параллакс» о параноидальном репортёре. Пакула весьма бережно обошёлся с первоисточником, скрупулёзно перенося все важнейшие детали книги на экран. Режиссёр дотошно показывает все нравы и обычаи газетной редакции, отношения журналистов между собой, методы и манеру работы. Образы Вудворда и Бернштейна намеренно идеализированы. Упорные и непоколебимые в своей жажде докопаться до правды, умные и проникательные, готовые признать свои ошибки и то, что они иногда «плохо поработали». Методы, используемые ими, может и не совсем этичны, но были применены со всей осторожностью, только чтобы не повредить обычным людям, и даже если Бернштейн порой готов был перешагнуть через человечность в угоду достижения цели, то Вудворд всегда его вовремя

останавливал. Главный редактор, словно отец, раздаёт «подзатыльники», указывая на недостаточную аргументацию, и встаёт на защиту парней, когда толпа готова линчевать их за ошибку в статье. Без изобретательной режиссуры, но с завидным реализмом сделана картина. Постоянные крупные планы Вудворда и Бернштейна с их горящими глазами, которые занимаются типичной журналистской работой, иногда скучной, но такой необходимой. Бесконечные записи в блокнотах, висение на телефоне, перебирания вручную тысяч библиотечарских карточек, разговорные манипуляции с источниками информации и набор текста на печатной машинке, снова и снова, и снова. Пакула вырисовывает не только то, каким журналисты и журналистика были в этой истории, но и какими они должны быть. Неслучайно этот фильм многими считается самым лучшим фильмом про журналистов. И на такой щепетильный сегодня вопрос о том, где должна проходить грань между человеческим отношением и профессиональным долгом, Пакула легко отвечает – вертитесь, крутитесь, придумывайте что угодно, но человек пострадать ни в коем случае не должен.

«Телесеть» - фильм Сидни Люмета, повествующий о буднях работников американского телеканала UBS. Фильм в некотором смысле схожий со «Всей президентской ратью», вышедший в один с ней год. Картина, также не отличающаяся изобретательной режиссурой, но гениальная в своей реалистичности. В отличие от фильма Пакулы, она не основана на реальном событии, однако оказалась пророческой по отношению к судьбе телевидения, тому, чем оно стало и какие функции несёт на себе. Также в отличие от работы Пакулы «Телесеть» поднимает более широкий круг тем. «Вся президентская рать» была фильмом узкой тематической направленности, нервом сюжета было расследования, всё остальное повествование посвящено трудовым будням журналистов газетной редакции, а их противником выступал скорее бюрократический аппарат, тогда как истинный враг в лице государства был едва уловим. С. Люмет же поднимает тему противостояния старой и новой волны тележурналистов, человеческого и бесчеловечного

поведения, недовольства американского народа и в то же время стадные инстинкты толпы, драматизм сюжета придает заранее проигрышная война с гигантской корпоративной машиной. Если «Вся президентская рать» смотрится во многом архаично, говорит о вещах, которые быть должны, но которые либо находятся на грани вымирания, либо уже ушли в прошлое, то «Телесеть» предельно актуальна сегодня. Почти весь фильм можно разбить на цитаты, несущие в себе последнюю истину, начиная от «ваше поколения выросло на телевизоре» и, заканчивая, что «телевидение решает то, как вы будете жить и то, во что вы будете верить».

Сюжет фильма, как одна большая аллюзия на древнегреческие трагедии, о противостоянии богов и людей. В роли божества теперь выступают корпорации, их много, но все они едины в своих стремлениях и проявлениях. «Больше нет государства, нет страны и нет нации, есть только корпорации, которые управляют всем». Какие боги такой и пророк, старый выживший из ума диктор новостей Говард Бил, который вещает правду, но его слышат, да не слушают, на которого молятся, но не верят. Истина, которую он пытается донести с экрана, воспринимается всего лишь как шоу, приносящее огромные деньги корпорациям. И «человеческое стадо» жадно внимает его словам, однако отворачивается от своего пророка, как только он начинает говорить то, что им не по нраву. Рейтинги падают, и корпорация безжалостно расправляется со своим «пророком», убивая его в прямом эфире. Так трагично фильм «Телесеть» и заканчивается. Невозможно представить такое на реальном телевидении, но суть не в правдоподобности ситуации, важен символизм, который положили в этот сценарный ход создатели ленты. Убивают не человека, убивают истину. В угоду рейтингу пожертвует всем, чем угодно. Недаром шоураннер Дайана Кристенсен говорит: «Для меня нет жизни, есть только рейтинг»; подтверждением этого становится сцена, в которой героиня занимается сексом и ни на секунду не прекращает разговоры о своей работе. Такой показывают создатели фильма волну новых тележурналистов, такие черты обретает новое телевидение:

Деньги и Рейтинги. Выразительно и образно Люмет предсказывает, что же станет со старой волной тележурналистов-идеалистов: они либо умрут, как старый владелец канала, либо сойдут с ума, как Говард Бил, либо отойдут в сторону, не в силах сопротивляться корпоративной машине, как Макс Шумахер, бывший глава отдела теленовостей. Шумахер представлен в фильме не только, как выразительный пример старой школы тележурналистики, но и как практически единственный персонаж, носитель «человеческого», тот, кто знает жизнь и знает, за что её нужно любить. Его любовные отношения с Дайной становятся своеобразной метафорой о противостоянии старого и нового, человеческого и бесчеловечного, личности против корпорации. Сам тип отношений немного напоминает взаимоотношения героев романа Ф. Фицджеральда «Ночь нежна»: Шумахер так же уходит от жены к молодой красивой девушке, но не в силах построить с ней совместного будущего, так как они принадлежат абсолютно разным мирам, взаимоисключающим друг друга. И как, в конце концов, скажет Шумахер: «Я ухожу, потому что не осталось ничего, за что я мог бы тебя любить».

«Телесеть» - по психологической атмосфере - мрачное кинополотно, давящее своим реализмом, который присутствует даже в абсурдных по своему содержанию сценах, вроде той, где террористы разбирают пункты контракта с телеканалом. Идея фильма не предполагает никаких двойных стандартов, всё предельно чётко и понятно. Есть чёрное и белое. И их борьба. Безжалостная и уже проигранная. Человек всего лишь пешка в руках сильных мира сего.

«Доброе утро, Вьетнам» - наиболее светлый и позитивный представитель в этой тройке, он же самый поздний - вышел в 1987 году. Барри Левинсон на тот момент считался подающим надежды режиссёром, и именно этот фильм вывел его в первую лигу киномастеров. Обратила на себя внимание весьма смелая режиссура и необычная эмоциональная тональность фильма: комедийная (пусть и с нотами трагедии). Никто ещё с такой стороны

к теме Вьетнамской войны не подступал. Хотя по большей части конфликт проходит за кулисами событий, тем не менее Левинсон хорошо даёт прочувствовать ужасы и невзгоды войны, особенно в сцене, где расстреливают вьетнамцев под песню Луи Армстронга «What a wonderful world». Несмотря на смелую и местами оригинальную режиссуру, идея фильма весьма однозначна, а практически все герои весьма чётко разделяются на хороших и плохих. Военачальники и некоторые служивые, уважающие Никсона, - тупые бюрократы, как лейтенант Хок и майор Дикенсон. А генерал Тэйлор, презирующий Никсона – отличный мужик, коллеги и молодые солдаты, друзья Кронауэра, - отличные ребята, как и сам Кронауэр в исполнении Робина Уильямса. Такой сюжетный ход вполне в духе фильмов тех лет, в отличие от того, что сейчас неоднозначность прививают даже непогрешимым героям комиксов. Система кинообразов фильма составлена так, что смотреть на однозначно отличного парня - Эдриана Кронауэра, - одно сплошное удовольствие. Эту роль блестяще сыграл Робин Уильямс, создав настолько притягательный, обаятельный и уморительный образ, что кинокритик Леонард Молтин высказал гипотезу о том, что настоящий Кронауэр не был настолько забавным и эксцентричным, т.е. кино оказалось убедительнее самой жизни. При таком подходе к жизненному материалу выигрывает и искусство, и историческая правда, которая не всегда заключается в абсолютном копировании, ведь на самом деле, при всём уважении к киношным образам Вудворда и Бернштейна, герои идеальные настолько, что отторгают от себя, не вызывая симпатии. Безусловно, на таких нужно равняться, но зритель может понять это головой, а сердце своё отдаст таким, как Кронауэр. Мы пришли к выводу, что «Доброе утро, Вьетнам» - фильм не о войне, но о судьбах людей, о добре и зле, о том, чтобы бороться за то, что веришь, вопреки всему. О том, что воюют не отдельные люди, а государства, и нужно без предубеждений относиться к ближнему своему. А миссия журналиста - доносить подобные идеи и мысли, подкрепляя их не просто словами, а своим отношением. Вся человеческая

сущность героя-журналиста, его доброта, поступки, вроде того, как Эдриан заступился за мальчика - вьетнамца перед своими же сослуживцами, отчаяние от неизбежности побороть систему и возвращение в эфир, благодаря поддержки вояк - все это делают образ журналиста более человечным, вызывающим зрительское сочувствие. Его забавные ужимки или обычное неровное бритье Кронауэра превращает героя Робина Уильямса в настолько живого, пускай не идеального, но такого не типичного персонажа в отличие от киногероев-журналистов прошлых лент, что именно его обусловленная сценарием идеальность не бросается в глаза, а в сердце зрителя ему отводится самое большое место.

Мы проанализировали три фильма, три истории, несколько героев и обнаружили одну и ту же расстановку светлых и темных сил в фильмах о журналистах. Это было то самое время, когда американская журналистика вознеслась на самый Олимп и окончательно оформилось в «четвёртую власть в сознании общества. Кино лишь помогло закрепить в глазах народа этот образ. Никаких расшаркиваний, никаких «но» или «если». Есть абсолютные герои и абсолютные злодеи, есть то, как должно быть и что должно быть искоренено, есть то, за что нужно, можно, необходимо бороться. В 1977 году киноакадемики наградили и «Всю президентскую рать», и «Телесеть» несколькими премиями «Оскар», отмечая как высокую художественную составляющую, так и отдавая дань возросшей важности профессии журналиста, как мы это предполагаем. Во второй главе, в анализе основной подборки фильмов мы сможем увидеть, как изменилось восприятие профессии в обществе и, как следствие, в кинофильмах с течением времени.

Итак, подводя итоги, мы пришли к следующим выводам: на смену упадку престижа профессии журналиста в середине 20 века, в 70-е годы приходит ренессанс, которому во многом способствовали общественно-социальные и политические реалии тех лет. Благодаря «Уотергейтскому скандалу», делу «о бумагах Пентагона», интеллектуальной дуэли Дэвида Фроста против Ричарда Никсона, американские СМИ оформляются в

«четвёртую власть». Такие, как Боб Вудворд и Карл Бернштейн, становятся героями национальных масштабов. Возвращается доверие и уважение народа к журналистам. Массовая культура практически незамедлительно реагирует на новые тенденции в обществе, выпуская один за другим фильмы, главными лицами которых становятся корреспонденты и репортёры, идеализированные профессионалы, выполняющие свою миссию на благо американского общества. Однако с течением времени, эйфория сменяется новым разочарованием. Коммерциализация масс-медиа и сосредоточие контроля узкой группой лиц, возвращение госаппаратом рычагов управления, технологический прогресс - всё это приводит к наиболее страшному и затянувшемуся кризису, особенно обострившемуся в конце 1990-х годов. Во второй главе нам предстоит выяснить, каким образом этот кризис был отмечен в американском игровом кино 21 века.

Глава 2. Отражение в образе журналиста социальных реалий XXI века

2.1. Формирование образа журналиста - негодяя, как следствие извращённости современной системы массмедиа

«Афера Стивена Гласса»

1998 год, восходящая звезда журналистики Стивен Гласс, уже несколько лет работает штатным корреспондентом в «The New Republic». В свет выходит очередная его блестящая статья «Хакерский рай», и Гласс, находящейся в самом свете софитов, ещё даже не догадывается, какие тучи сгущаются над его головой.

Выход этого художественного фильма в 2003 году совпал и с выходом автобиографии самого Гласса, будто за кулисами продюсеры и издатели намерено договаривались о такой «случайности», дабы прорекламирровать друг друга. И хотя на деле это было не так, по крайней мере, со слов самого Гласса, который упорно открещивался от этого фильма, данное совпадение очень занимательно, учитывая основной конфликт фильма.

Несмотря на то, что не «Афера Стивена Гласса» был формально первым фильмом, отлично демонстрирующим трансформацию образа журналиста и журналистики вообще, потому как Левинсон со своим «Плутовством» 1997 года одним из первых уловил настроения в обществе, а Клуни вышел на год раньше с «Признанием опасного человека», в 2002 году. И всё же, от «Гласса» я готов начать отсчёт, потому как «Плутовство» не на чем реальном не основанное, а фильм скорее пророческий, а «Признания...» отсылают нас к событиям 60-х годов. Именно, «Афера Стивена Гласса» становится таким катализатором, потому как в основе своей имеет один из поворотных моментов на рубеже веков для журналистского сообщества, как американского, так и мирового. И потому, как быстро реагируя на ситуацию,

не дожидаясь, как это принято сегодня выхода мемуаров, а буквально по горячим следам, «Голливуд» представляет на суд общественности свой взгляд на журналистский мир новой формации.

Разговоры о Вудворде и Бёрнстине героев фильма накладывает на всю картину флёр горькой иронии от режиссёра Билли Рэя. Времена, когда журналисты рыли носом землю, преодолевая все трудности в поисках истины, будто безвозвратно ушли. Мир и сам весь как «Уотергейтский скандал». Искать истину больше не в почёте, её нужно создавать самому. Гласс, как полный антипод Вудворду и Бёрнстину, что по человеческим, что по профессиональным качествам. Теперь для любви и уважения читателей и коллег, это как бы и не нужно. Достаточно быть обаятельным и смешно шутить, а также везение и удача, чтобы «оказываться в нужном месте, в нужное время», чтобы потом в претенциозной форме выдавать свои опусы, доводя читателей до экстаза. Коллеги по работе Гласса о профессионализме где-то слышали, но не помнят где. Никто и не подумает проверять на истинность работы такого классного парня. И если поначалу можно было посчитать, что такое попустительство растёт из прошлых лет, когда журналисты и подумать не могли, тем более в таком уважаемом издании, что кто-то что-то может выдумать, то режиссёр нас в этом неплохо разуверяет. Панибратские отношения в коллективе, пренебрегающем профессионализмом, показаны как формат редакции нового времени, сюда же добавляется и презрение к единственному человеку, журналисту «старой школы», будто вырезанному с обложки американского кодекса этики журналистского общества, - новый главный редактор «The New Republic» Чарльз Лейн. Хотя именно его герой является образцом для профессии, тем не менее, и его мотивы не чисты. Копать под Гласса он начинает скорее из зависти к его успеху, из зависти, что редакция его не любит так, как Гласса. В целом не так уж это и плохо, т.к. добавляет герою человечности, однако стоит отметить, что там, где раньше героя идеализировали, в том числе и

реального, то в новом веке это моветон, пусть даже он и выполняет свою миссию на благо.

Самого же Гласса, режиссёр показывает, не как афериста и злоумышленника, но в каком-то смысле и как жертву. Отсюда русский перевод фильма – «Афера Стивена Гласса» не до конца точен, и только оригинальный вариант полно отражает весь замысел фильма. «Shattered Glass» - игра слов, которую можно перевести, как разбитое стекло или разбитое вдребезги. Гласс - тщеславный и амбициозный человек, безусловно, но всё же не злодей. Он всего лишь яркое отражение своего времени, продукт нынешней системы СМИ. Он пытался выстроить красочную иллюзию, в которой так нравится купаться народу, и которая идёт на руку изданиям. Выстраивал её с такой любовью, что в какой-то момент и сам поверил во всё, что создал и пытался это всецело защитить. В конце концов, то мягкое наказание, которое получил Гласс, свидетельствует и о снисхождении к подобным людям - ведь в почёте теперь создатели истины, и если ты не пойман – ты не вор, и все довольны.

Стрингер

В фильме рассказывается история начинающего стрингера Луи Блума, готового на всё ради удачного кадра. Это крайне жёсткое и жестокое полотно режиссёра-дебютанта Дэна Гилроя позволяет взглянуть на ещё одну сторону современной журналистики. В сравнении с другими журналистскими профессиями профессия стрингера появилась не так давно, а появлением своим обязана технологическому прогрессу. Когда стало можно купить любую мало-мальски приличную видеокамеру – добро пожаловать в мир охотников за происшествиями. Так и поступает Луи Блум, увидев однажды, как двое парней приезжают на место аварии, чтобы всё это заснять и продать тому каналу, кто предложит больше.

Сама профессия стрингера подразумевает, что морально-этическая сторона любого вопроса героя не сильно волнует, но персонаж Луи Блума,

является ярчайшем олицетворением всех самых ужасных и низменных пороков. Во многом Блум напоминает героя фильма «Американский психопат» Патрика Бейтмана. То же хладнокровие, схожие рассуждения и извращённый взгляд на мир, к которому волей-неволей начинаешь прислушиваться. Да, Луи не испытывает той тяги к убийству, как Бейтман, но ничто ему не мешает перетащить труп для более удачного кадра или подставить своего партнёра, чтобы того убили, потому что он не исполняет должностных обязательств. В конце концов Блум, в угоду сенсационности, манипулирует людьми и обстоятельствами так, что подстраивает эпичную разборку и погоню убийц и полицейских, лишь бы снять это только ему одному и продать подороже.

Наличие стрингеров потворствуют телеканалы, которые любят кровавые происшествия и готовы за них дорого заплатить, так как именно они привлекают телезрителей к экранам. Все важные новости идут не более 22 секунд, а криминальным уделено в несколько раз больше, так говорят герои фильма. Шоураннер криминальных новостей Нина готова закрывать глаза на любую возникшую морально-этическую проблему, пока Блум приносит в эксклюзивном порядке свои наработки. Она даже готова спать с ним, если потребуется. Таким образом, перед нами создаётся один из наиболее аморальных рабочих тандемов. Одна из финальных сцен фильма, где эти двою, стоят лицом друг напротив друга, а между ними портрет убитого коллеги Блума. Она хвалит Лу, говорит о его отличной работе, они близки к тому, чтобы поцеловаться – невероятно извращённый романтический момент, которым Гилрой говорит, в каких отношениях состоит тележурналистика и её потребность в рейтинговых сюжетах. Единственный голос разума и совести в лице одного из редакторов теленовостей, помощника Нины, постоянно затыкают. Он взывает к профессиональному долгу, говорит об омерзительности Блума, что то, что он снимает показываться не должно, но всего возражения уходят в никуда. Пока убийства, аварии и пожары приносят огромные рейтинги, всё это будет

показываться, чем подробнее, тем лучше, значит в таких, как Блум, будет нужда. А совесть и мораль - всё это рудименты для телевизионщиков, на таких качествах не сделаешь канал успешным, по их рассуждению.

В финальной сцене стрингер предстаёт перед нами, как успешный делец, открывший фирму по продаже кровавых сенсаций. Он произносит приветственную речь перед новыми работниками, и с улыбкой на устах говорит следующие слова: «Я не потребую от вас того, что не мог бы сделать сам». А пределов тому, на что способен этот человек - нет. Становится по-настоящему страшно, неужели мы действительно живём в такое время, когда финансовые и личные амбиции могут заставить сделать всё, лишь бы быть первым? По Дэни Гилрою - похоже на то.

2.2. Журналист против политической элиты. Коммерциализация принципов работы: «Доброй ночи и удачи», «Фрост против Никсона», «Большая игра»

Все три фильма мы объединили в общую группу для анализа, так как они затрагивают общую тему конфликта – журналист против политиков. В фильме «Доброй ночи и удачи» Джорджа Клуни - это борьба Эдварда Марроу против сенатора Маккарти в середине 50-х годов. Интеллектуальная дуэль, произошедшая в 1977 году между экс-президентом Ричардом Никсоном и шоуменом Дэвидом Фростом, лежит в основе «Фроста против Никсона» Рона Ховарда. И единственный фильм из этой тройки, события которого вымышлены и разворачиваются в наши дни, расследования заговора высших правительственных структур в «Большой игре», режиссёра Кевина Макдональда.

Каждый из этой тройки, так или иначе, имеет реминисценцию относительно «Всея президентской рати». Кроме, как уже отмечалось общей темы конфликта, фильмы так же делают определённые реверансы, отдающие

дань уважения и отсылающие нас к фильму Алана Пакулы. Например, «Доброй ночи и удачи», хоть и снятый в чёрно-белых тонах, дабы лучше проникнуться атмосферой пятидесятых, намекая на эпоху ещё черно-белых телевизоров, всем своим операторским стилем явно показывает, чем вдохновлялся Клуни при съёмках. Постоянное использование крупных и детальных планов при показе рядовой работы журналистов, с той лишь разницей, что тогда мы наблюдали за газетной редакцией и мастерами печатного слова, теперь же за телевизионной. Враг в лице сенатора Маккарти, как и Никсон в фильме Пакулы, лично в кадре не присутствуют, используется лишь хроникальные видеозаписи с их участием. Двустороннего конфликта во всей красе не показано, акцент сделан на работе Марроу и его команды, а хоть какие-то действия врага можно лишь уловить в разговорах между героями, когда кого-то из членов команды отправляют на слушание по делу о коммунистических взглядах к сенатору. Фильм «Доброй ночи и удачи» во многом можно назвать таким ремейком «Всей президентской рати», слишком многое напоминает при просмотре фильм 1976 года. Разница присутствует лишь в том, что у Клуни чуть больше уделено внимания второстепенным персонажам и их сюжетным линиям, но их вкрапление в корне картину не меняют, делают её лишь немного человечнее. А присутствие финального монолога Марроу даёт понять, ради чего Клуни всё затеял: то, каким телевидение было вначале, и то, во что оно превратилось. Чего так боялся Марроу и о чём пророчествовал Сидни Люмет в своей «Телесети». Деньги, рейтинги, развлекательные шоу. Клуни с ностальгией отсылает нас к тому времени, когда аналитика и правда что-то значила для телевидения, а обычный народ в ней нуждался. Выход «Доброй ночи и удачи» в 2005 году, когда тележурналистика давно уже и безвозвратно коммерциализировалась, воспринимается как горькое сожаление, что то, о чём предупреждали - неотвратимо пришло.

Ленту «Большая игра», без сомнения, тоже можно назвать ремейком «Всей президентской рати», только в отличие от фильма Клуни не

дословным, а адаптированным. Лучший пример для того, чтобы посмотреть, как всё изменилось. Здесь и там показаны два журналиста, новичок и опытный волк, их работа в кадре, событие, повлёкшее за собой расследования сначала локальных, затем национальных масштабов. Дьявол же кроется в деталях. В «Большой игре» уделяется много времени второстепенным персонажам, и дополнительным сюжетным веткам, что, по правде говоря, идёт фильму только на пользу, так как в отличие сухого «оригинала», где весь хронометраж посвящён только работе и только расследованию, а главных героев сложно назвать интересными персонажами. Необязательные разговоры, шутки, даже банальная бутылка виски в руке превращает здешних героев в более «живых», за которыми интересно наблюдать и в отрыве от расследования. А финальный твист, не надуманный и не нарушающий логики фильма, заставляет врезаться «Большую игру» в память сильнее, чем скучноватый и монотонный фильм Пакулы. Макдональд гораздо сильнее затрагивает морально-этическую сторону журналистской работы. Главный герой Кэл Мак Афри, кроме того, что он классный опытный репортёр, ещё и обычный человек. Ему не чуждо стремление следовать не своему профессиональному, а дружескому долгу. Увести расследования в сторону, дабы не повредить своему другу, акцентируя внимание на другом, как он это делает или же, наоборот, использовать хорошее отношение человека к себе, чтобы вытянуть из него информацию. Макдональд не рассуждает, но показывает, что в мире журналистики нет места идеальному герою. Человек по природе своей не идеален, и ошибки ему свойственны, а журналист, живущий в вечном стрессе и цейтноте тем паче. А некоторые ситуации постоянно вынуждены ставить нас перед крайне тяжёлым выбором, к какой же чаше весов склониться – к профессиональной или человеческой. Тем не менее, в отличие от Вудворда и Бернстейна, Мак Афри часто не думает, а делает и лишь потом осознает, к какому ущербу, привёл его выбор. Такова сущность современной журналистики, которую отлично выразила редактор: «И почему это было не напечатать, она признаётся, он опровергает,

она говорит, что лгала, и мы снова делаем статью. Люди хотят это читать, хотят читать это в нашей газете, потому что мы были первыми, так почему это не напечатать?». Действовать первыми - вот теперь главное правило. Кэл не против быть первым, но печатать грязь и неправду, не его стиль. Журналист, как будто старой школы, не чурается своих зачастую нечистых методов, но это лучше, чем печатать откровенную желтизну в угоду популярности газеты, проходясь, конкретно, по интернет-журналистике, как по главному месту собирательства лжи и грязи. Редактор из «Всей президентской рати», сторонник защитников своих работников, ярый последователь профессионального долга журналиста, заставлял своих парней искать по несколько источников сразу, лишь бы быть до конца уверенным в правдивости материала. Теперь же редактор, как проводник идей хозяев газеты, не стесняется капать грязью и домыслами, ведь этот «блог очень популярен в интернете». Макдональд очень точно показывает, как журналистика превратилась в бизнес, как всё коммерциализировалось. Никто не против правды, только если она принесёт деньги. А табличка с надписью, мелькнувшая у кого-то из работников редакции на столе, с надписью «никогда не доверяй редактору», выражает отношение к новой роли редактора, которую он теперь исполняет.

Режиссёр в некоторых сценах, где показана типичная работа журналиста (записи в блокнотах, разговоры с источниками информации и т.п.) использует тот же операторский стиль, с постоянным применением крупных и детальных планов. А тот факт, что один их главных антагонистов в лице предприятия «Поликорп» заседает в здании «Уотергейта», являются явной отсылкой ко «Всей президентской рати». Макдональд отдаёт должное старой ленте, но в своём переложении во главе угла ставит не само расследование, а людей, как бы говоря, что историю люди творят. Журналисты, политики, случайные люди со своими целями и мотивациями, методами работы и сомнениями на первом плане. Госаппарат в роли врага - сюжет избитый, а вот люди, которые раскрывают эти заговоры и конкретные

личности, которые его плетут – за ними гораздо интереснее наблюдать, чем за обезличенными идеализированными героями и антагонистами.

«Фрост против Никсона» представляет собой интерес, как, в некотором смысле, идейное продолжение «Всей президентской рати». В 1977 году состоялась одна из важнейших для журналистики битва умов между Дэвидом Фростом и Ричардом Никсоном, в которой победил британский журналист, заставив признаться экс-президента в своих ошибках и принести извинения всему американскому народу, который так и не получил их с момента «Уотергейтского скандала». Событие, имеющее важнейшее значение для журналистики, показано режиссёром Роном Ховардом в крайне неожиданном ракурсе. По сути, мы не наблюдаем никакой интеллектуальной дуэли. Очень подробно показано, как Никсон в изящной форме «размазал» Фроста в 3 из 4, запланированных интервью. И лишь, когда Никсон сам позвонил Дэвиду в ночь перед последним интервью и сам дал оружие против себя, намекая, как он устал тащить такой груз вины, британец смог выиграть финальное противостояние, вписав себя тем самым в зал славы журналистов. Ховард делает то, что ещё десятилетие назад не представлялось возможным: он не просто рассказывает об уже известном обмане журналиста, не ставит под сомнение его моральный облик, показывая типичные «человеческие грешки». Он ставит под сомнение именно профессиональные качества Фроста как журналиста, подчеркнуто намекая, на везение и удачу, и что, по правде говоря, венец славы, который с такой гордостью носит Фрост на своей голове много лет, лично водрузил его собеседник, которого он так бесподобно «обыграл» в интеллектуальной дуэли разумов. Настоящие же профессионалы своего дела, талантливые парни, остались в стороне, их никто не помнит и не знает. Те дельные советы, которые они давали британцу, были либо отвергнуты, либо не использованы ввиду полного отсутствия мастерства интервьюера. Такой критический взгляд, выдвинутый на это интервью, ставшего вехой в мировой журналистике, гораздо лучше разрушает образ журналиста как героя, чем любой фильм, имеющий в основе

своей вымысел, с каким угодно «плохим» журналистом. Ховард не говорит, что Фрост - плохой человек. Он показан как классный шоумен, хороший предприниматель, деятельный человек, но не как идеальный или даже просто настоящий журналист.

2.3. Журналистика сквозь призму комедии: «Телеведущий: Легенда о Роне Бургунди», «Доброе утро», «Ромовый дневник»

Три наиболее лёгких для восприятия фильма с откровенным комедийным уклоном, на самом деле затрагивающим тему журналистики постольку поскольку. «Телеведущий» посвящён скорее теме половой дискриминации в обществе 70-х годов, рассказывает о противостоянии героя Рона Бургунди, телеведущего новостей в Сан-Диего, его команды и молодой амбициозной журналистки Вероники Корнингстоун, которая пытается занять место Бургунди. Хотя в «Телесети» Сидни Люмета, события которой тоже разворачивались в 70-е, намекалось на то, что феминизм победил, и одна из главных героинь занимала место в высшей элите телеканала, режиссёр Адам Мак Кей, вероятно предполагает, что такое могло происходить в более прогрессивных городах, вроде Нью-Йорка, а в более провинциальном Сан-Диего только ещё предстояло женщинам упрочить свои позиции. В пародийной и фарсовой форме представлены все работники канала. Сатирически представлен сам Рон Бургунди, одиозный телеведущий, несущий в эфире полный бред, но обладающий такой славой в городе, сравниться с которой могут лишь звёзды «Голливуда» или умственно отсталый ведущий прогноза погоды. В общем-то, все персонажи, кроме Вероники, единственного человека, пытающегося делать серьёзные новости, выведены абсолютными идиотами, травящими расистские и шовинистские шутки через медиа. Все стереотипы о семидесятых, которые мы знаем, легли в основу этой комедии.

«Доброе утро» рассказывает о попытках молодого телепродюсера Бекки Фуллер оживить угасающее утреннее ток-шоу. Ещё одна картина, приоткрывающая тайну работы телевизионщиков, только в отличие от прочих уже проанализированных лент, здесь рассказывают не о теленовостях, а об утреннем-шоу. Поскольку сам формат предполагает лёгкость и развлекательность контента, фильм по настроению является точно таким же. Отсылкой в прошлое является только персонаж Майк Померой, сыгранный ветераном кино Харрисоном Фордом. Померой, упиваясь своей некогда большой значимостью серьёзного и популярного телевизионного ведущего, сокрушается по поводу того, чем он теперь вынужден заниматься. Что любопытно, Форда эта печаль во многом объединяет с его персонажем, так как его дни актёра первой величины, за которым бегали с толпами предложений, уже позади. Тем не менее, Бекки помогает старому ведущему адаптироваться и начать приносить пользу на новом поприще. Лёгкое милое и смешное кино, утверждающее, что сплочённая команда способна преодолевать канцелярию, бюрократию и делать классный хороший развлекательный продукт. Первый фильм в подборке, который при слове «развлекательность» не заставляет поморщиться, напоминая, что профессия журналиста иногда предполагает и занимается такими вещами, чтобы народ, вставая рано утром на работу, могут посмеяться, улыбнуться и на позитиве своём начать день.

«Ромовый дневник» - экранизация одноимённой книги ныне покойного писателя и публициста, одного из приверженцев «нового журнализма» в 1970-е годы Хантера С. Томпсона. Томпсон вёл историю, как обычно в полубиографическом, полувывымышленном стиле от лица своего альтер-эго - журналиста Пола Кэмпбелла, приехавшего жить и работать в Пуэрто-Рико и сбежавшего от лживой и гламурной жизни в Нью-Йорке. В отличие от развязного, раскованного, таящего в себе неоднозначные смыслы романа, экранизация получилась очень рафинированной, выхолощенной и бессмысленной. Мы вынуждены наблюдать за таким милым тьюфяком-

пьяницей Кэмпом в исполнении Джонни Деппа. На протяжении всего фильма герои пьют, попадают в неприятности, ещё раз пьют, ловят приход, снова пьют и ещё раз пьют. Ближе к концу фильма герой вдруг вспоминает, что он вообще-то журналист, пытается обнародовать данные о коррупции, побороться за правду для себя и своих коллег, да уже слишком поздно. В итоге уезжает на лодке в сторону заката. Бессодержательное и в отличие от «Страха и ненависти в Лас-Вегасе» визуально не виртуозное зрелище - один из самых слабых в подборке фильмов. Намеренно идеалистическая концовка фильма должна породить такое восприятие главного героя, словно он Вудворд или Бернштейн, борец за правду, только имеющий более явное человеческое начало в виде желаний пить, курить и веселиться. В контексте фильма она выглядит алогичной и глупой. Персонажи Кэмпа и его друзей, безусловно, яркие и самобытные, но не интересные или значимые в парадигме журналистской культуры.

2.4. Журналистское расследование: противопоставление идеального с реальным в фильмах «Зодиак», «В центре внимания»

Два фильма, два расследования, два режиссёра предельно дотошно воссоздавшие реконструкцию событий. Обласканный критиками, обладатель премии «Оскар» за лучший фильм 2016 года «В центре внимания», представляющий собой новую икону в массовой культуре для журналистов, - наиболее сильное высказывание на тему журналистики со времён «Всей президентской рати», вновь обращается к идеализированному образу журналиста-героя. Недооценённый киноакадемиками, но получивший признание критиков и культовую славу, с наиболее виртуозной из всего анализируемого списка фильмов режиссурой и ломающий стереотипы жанра фильма-расследования – «Зодиак».

В который раз, сравнивая фильмы, приходится упоминать «Всю президентскую рать», но без этого никак нельзя, в виду того, что именно этот

фильм задаёт все стандарты жанра расследования, именно он его популяризовал образ журналиста как борца за правду. Очевидно, этим вдохновлялся Том Маккарти, рассказывая историю о репортёрах «Бостон глоб», раскрывших педофильский скандал местной церковной верхушки. Но это высказывание настолько сильное и более самобытное, имеющее важное общественное значение для обычных людей и для мира журналистики сегодня, что его сложно воспринимать, как очередной реверанс в сторону классики. В конце концов, этой самой классике не дали статуэтку за лучший фильм. Маккарти снова прибегает к намеренному идеализму, не распыляя внимание на другие мелочи. Снова выводит под свет софитов журналистов и их работу, не без присущего американскому кино пафоса, однако, напоминающего, какую важную роль журналисты способны и должны играть в наших жиязнях. Угрызениями совести, которыми мучается глава отдела «В центре внимания» в финале фильма, о том, что он упустил из-за невнимательности этот случай годами раньше и даже не помнит о нём, лишь добавляет красивый финальный штрих в заново сформированном образе журналиста-героя. «Иногда легко забыть, как часто нам приходится двигаться наощупь в полной темноте. И когда вдруг включается свет, кажется что, многое можно было предугадать». Слова главного редактора «Бостон глоб», как напоминание, что журналист, всего лишь человек, и важно не то, в чём он ошибся, а то, что он смог довести до победного конца.

Совсем по-другому предлагает взглянуть на жанр расследования Дэвид Финчер. Он убирает в «Зодиаке» само понятие главного героя, и, по сути, в фильме нет и не может быть кульминации, потому как реальные события, послужившее основой фильма, - попытка поймать серийного убийцу, известного в 70-х годах под прозвищем «Зодиак», сами по себе исключают такую возможность. Убийца пойман не был. Финчер смог исполнить мечту режиссёра Альфреда Хичкока, который грозился снять фильм по телефонному справочнику. Хоть и не по справочнику, но лишь по полицейским протоколам режиссёр «Зодиака» сумел с маниакальной

дотошностью воссоздать события тех лет, предлагая понаблюдать за целым ворохом колоритных и не очень персонажей, которые пытались выяснить, кто же тот самый таинственный убийца, водивший за нос и газетные редакции, и полицейские управления на протяжении целого десятилетия. История, которая многим стояла здоровья и нервов, превратилась в гордиев узел на шее. Любопытно, кто же по Финчеру её разгадал: не штатный корреспондент, опьянённый возможной славой того, кто разгадал шараду убийцы, не детективы, которыми руководило благородное чувство долга, но мешающее порой трезво взглянуть на вещи и ситуации. А тот, кто был лишён всяких предрассудков и домыслов, и лишь чистый азарт вёл его по пути, смог в итоге добраться до финишной прямой, -это карикатурист газеты «Сан-Франциско хроникал» Роберт Грэйсмит. Понятно, что режиссёр ничего этого не выдумывал, а ближе всех к правде подобрался Роберт, который позже напишет два бестселлера, в подробностях, повествующих о своём расследовании. И всё же, крайне любопытно, какая мотивация придана остальным участникам событий тех лет, и за что она их и погубила. Фраза, прозвучавшая в фильме «В центре внимания», как нельзя лучше подходит к итогу фильма «Зодиак» - «победить систему может только чужак». Роберт Грэйсмит был именно таким, тем самым посторонним, которому со стороны оказалось виднее. И получается, что традиционные ценности и приоритеты журналистики больше не помогают ей понять и объяснить жизнь. Поэтому образ идеального журналиста не имеет прежней силы и убедительности.

2.4. Этические проблемы журналистского расследования: «Убить гонца», «Ничего кроме правды»

Фильмы «Убить гонца» и «Ничего кроме правды» посвящены противостоянию журналистов и ЦРУ, что в каком-то смысле является всего лишь частью от общей картины противостояния журналистов и политики.

Тем не менее, я выделяю эти фильмы в отдельную группу именно потому, что перед нами больше не борьба против обезличенного государства, вставляющее палки в колёса расследовательской деятельности журналистов, а их борьба с конкретным ведомством и его представителями. Объединяет эти фильма ещё и то, что в них смещён акцент с непосредственного расследования журналистов, на его последствия для них. Откровенно представлены незаконные и аморальные действия ЦРУ, направленные на травлю и унижение смелых и правдивых репортёров, с целью либо обезопасить ведомство, либо даже поиметь для себя выгоду, уничтожив репутацию автора негодного материала бесконечным множеством инсинуаций, как это показано в фильме «Убить гонца». Другой вариант -это использование всей мощи административной системы и поправление законодательства, чтобы отправить женщину-журналиста в тюрьму, ломая ее волю, лишь бы она открыла свой источник информации и выдала человека, предоставившего ей информацию, компрометирующую систему, как в фильме «Ничего кроме правды».

В основе фильма «Убить гонца» лежит реальная история, случившееся в 1996 году, когда репортёр Гэри Уэбб опубликовал свои материалы, утверждавшие, что в США в конце 1980-х ввозился кокаин с молчаливого согласия ЦРУ, дабы вырученные с его продажи деньги шли на содержание повстанческой группировки «Контрас», которая боролась с негодным для американского правительства социалистическим режимом, установившимся в Никарагуа. Образ Гэри Уэбба, созданный режиссёром заставляет зрителя порой недоумевать и задаваться вопросом о том, классный ли это журналист. Чрезмерное пренебрежение деталями расследования рождает неприятное чувство антипатии к герою. Перед нами не реальный Гэрри Уэбб, который к 1996 году уже имел славу талантливого журналиста, удостоенного Пулицеровской премией, а какой-то простодушный человек, носящий старомодные очки на самом носу, который ведёт добродушные разговоры с источниками, иногда что-то записывающий в блокнот, катающийся по

стране, так сказать понаблюдать за хаосом воочию. В результате такого рисунка образа зрительские симпатии к репортёру начинают сменяться разочарованием из-за очевидной беспомощности репортера, его уязвимости перед мощью тайных служб. Как итог, такого показанного «любительского» расследования, Уэбб оказывается в положении, когда ему нечем реально подкрепить свою информацию, только его слово против слова ЦРУ, что вызывает скептическое отношение к герою, как профессионалу. А это, в следствии, нарушает логику фильма, так как в целом режиссёр показывает нам журналиста старой школы, правдоруба, воспитанного на традициях Вудворда и Бернстайна. Уэбб, в отличие от своих коллег из «Большой игры», знает, что уверять источник в соблюдении анонимности необходимо в первую очередь, как и гарантировать безопасность. Главный герой, как разваливающийся комод среди сплошного хай-тека, пытается жить по принципам, сформированным во времена «Уотергейтского скандала», но мир вокруг слишком сильно изменился, а поддержки от общества как не было, так и нет.

Правила игры серьёзно изменились, журналист больше не может публиковать информацию, не угодную интересам государства, без опаски либо расстаться с жизнью, либо быть публично уничтоженным. ЦРУ, когда не получается «полюбовно» договориться с Уэббом, оказывает давление на подконтрольные крупные издания и телеканала, чтобы те открыли травлю героя и его провинциальное издание, опубликовавшее материалы. «Лос-Анджелес таймс» и «Нью-Йорк таймс», не придерживаясь профессиональной солидарности, не испытывая угрызений совести, тая в душе обиду на то, что не их издание нашло такой материал, методично уничтожают всё хорошее, что создал Гэри Уэбб. Такое вероломство и бесстыдную конкуренцию невозможно было представить в 1970-е, но неотвратимо пришло время, когда американская журналистика уже перестала быть самой свободной и независимой в мире.

В первой главе мы приводили опасения аналитиков об утрате медиа своих истинных функций, теперь это нашло своё подтверждение в массовой культуре. Заслуги же старого газетного волка хоть и были приняты во внимание ассоциацией журналистов, но, тем не менее, вскоре были отброшены в сторону. Ни одно крупное издание больше с ним не сотрудничало, а в 2004 году Уэбба нашли мёртвым в его квартире с двумя пулевыми ранениями в голову. Официальное расследование признало это самоубийством, но два пулевых ранения заставляют в таком выводе усомниться. Все же «кокаиновый» материал принес свою пользу, люди возмутились, и через пару лет после его публикации, в 1998 году полетели головы высокопоставленных сотрудников. Однако финал фильма, в котором главный герой произносит речь о том, что не откажется от своих слов, о важности правды, и последние крупные кадры его лица с печатью глубокой задумчивости, оставляют финал открытым, предлагающим самим зрителям решать, стоит ли эта недолго живущая правда загубленной жизни и репутации человека.

Второй фильм «Ничего кроме правды» родился во многом из-за случая, имевшего место в конце 2005 года, когда журналистку «Нью-Йорк таймс» заключили под стражу сроком на два месяца за отказ рассекретить свой источник информации. В фильме события и персонажи полностью вымышлены, но суть та же. Молодую корреспондентку Рэйчел Армстронг заключают под стражу и держат взаперти на протяжении года из-за отказа назвать имя источника, рассекретившего деятельность одного из агентов ЦРУ под прикрытием. Оба персонажа - и Уэбб, и Армстронг - люди семейные, их решения ложатся тяжким бременем на семью. Данная тема практически ни разу не поднималась в предыдущих фильмах, что ответственность за выбор журналистов несут не только они и не только перед аудиторией, но и перед членами их семей. В финале фильма «Убить гонца» Уэбб, как можно увидеть, и сам сомневается - стоило ли оно того. Героиня Армстронг готова пожертвовать и мужем, который не сумел справиться со

свалившемся горем и, по сути, бросил жену, и возможностью быть поддержкой сыну. Если на протяжении всего фильма «Ничего кроме правды» режиссёр оставлял поле для размышлений, можно ли осуждать героиню за принесённые жертвы, то финал, демонстрирующий, что источником была маленькая невинная девочка, прямо говорит о полной поддержке создателями фильма позиции главной героини. И всё-таки режиссёр Род Лури не скрывает, не приукрашает, а показывает все, как есть, к чему может привести подобный выбор. В данном случае - к случайным и необязательным жертвам. Армстронг сожалеет об этом, но как сама говорит, что если бы она знала, что так всё будет, возможно, она и не написала бы эту статью, а теперь, когда обещание дано, нельзя пойти на попятную. Ситуация сама по себе невероятно парадоксальна, так как Рэйчел одновременно защищает и профессиональные, и моральные качества журналистов, если же взглянуть с другой стороны, то, одновременно, и нарушает их. Поддержка режиссёром такого принципиально журналиста нам понятна, однако картину он всё равно рисует «в оттенках серого», которые предполагает различные мнения при трактовки событий и позиций. Врага же Род Лури рисует в псевдосером цвете, чья забота о государственной безопасности вроде понятна и может вызывать сочувствие, тем не менее, эта реакция отступает в сцене, когда прокурор с наглым и лощёным лицом в очередной раз предпринимает попытку сломить журналистку. Этот эпизод показывает, что бесчестные методы не могут служить правому делу, а очерняют его, что вполне явно расставляет акценты в этом противостоянии. Режиссер показывает, что при пассивности общества власть сильных доросла до каких-то немыслимых, чудовищных масштабов, а государство способно игнорировать былые прецеденты в роде «дела о бумагах Пентагона» и не просто попирает, а полностью игнорировать первую поправку Конституции США о свободе мыслей и печати, в своём стремлении получить то, что хочется. И пусть подобного пока что не случалось, всё происходящее на сегодняшний день в

американском обществе и американской журналистике позволяют расценивать такой художественный вымысел, как нечто пророческое.

2.5. Журналист и его амбиции: «Почти знаменит», «Конец тура»

Жанр роуд-муви в которых сняты обе картины позволяет отвлечься от вопросов о журналистском долге, этике. Отойти от постоянной чернухи, расследований. Наконец-то есть место рефлексии и меланхолии, есть место неподдельному человеческому общению, есть место для мечтаний. Мечтаете ли вы просто заниматься тем, чем действительно нравится или ищете признание толпы. Журналистика не всегда должна служить на благо лишь для кого-то, разве она не способна удовлетворить и личные амбиции? Что плохого в том, чтобы колесить с рок-группой в своё удовольствие и писать о них небольшие заметки, как в «Почти знаменит». Или что плохого попроситься на интервью с культовым писателем просто потому, что тебе так хочется, хочется с ним поговорить, как герою данной киноистории? Разве журналистика отрицает возможность человеку быть авантюрным, разве такие, как Хантер Томпсон, не доказали, что и в этой профессии есть место «рок-н-рольному»? В общей сложности, иногда именно из желания сделать что-то для себя, и выходит польза для остальных. Уильям Миллер из «Почти знаменит» стал частичкой светлого и настоящего для людей, в фальшивом гламурном мире богемы. Липски и Уоллес в «Конце тура», проведя время вместе в бесконечных разговорах, заставили друг друга взглянуть на себя с другой стороны, что-то переосмыслить, а то, что ещё недавно отрицали или ненавидели, принять в себе и в других. Иногда лишь амбиции и здоровый эгоизм подталкивают нас к тому, чтобы выбраться из системы конформистских условностей и взглядов, пускай ещё и недавно они были твоими собственными.

В обеих лентах речь идёт не о каком-то банальном карьеризме или пренебрежении своим профессиональным долгом. Просто на передней план режиссёры, что Кэмерон Кроу, что Джеймс Понсольдт, в первую очередь выдвигают своего персонажа как человека, потом уже как журналиста. Их пороки (зависть Липски к таланту Уолесса) или их заслуги (умолчание Миллером «жёлтых подробностей» поведения друзей), их дилеммы, их живые разговоры – (Понсольдт вообще использовал слово в слово с аудиозаписей разговоров между писателями, не выдумав ни одного разговора) – всё это не просто делает образы героев правдоподобными, они есть самое что ни на есть реальное. Всё это рождает подлинный романтизм, гораздо лучше усваивающийся, чем романтизм исходящей от намеренно идеализированных журналистов.

Заключение

Суммируя полученные результаты, можно с уверенностью говорить о том, что «Голливуд» не прошёл мимо кризиса современной американской журналистики, отобразив каждую из его сторон. Практически все фильмы из проанализированных, так или иначе затрагивают проблему коммерциализации и изменившейся в связи с этим роли редакторов и журналистов («Большая игра», «Убить гонца»). Редактор, как проводник идей своих корпоративных хозяев, готов печатать то, что выгодно, то что принесёт высокие рейтинги, готов напечатать откровенную ложь, - всё что может быть успешно продано. В связи с этим соответственно падает моральный облик репортёров и корреспондентов, включая, как приверженцев ещё старой школы («Большая игра»), так совершенно новых игроков, порожденных современными реалиями («Афера Стивена Гласса») или же извращённым спросом на специфический контент («Стрингер»). Какую-то свободу сохраняют лишь провинциальные газеты, не входящие в состав какого-либо медиа-холдинга, однако при попытках сыграть на поле крупных игроков они обречены на травлю своих же коллег. Носители ценностей традиционной журналистики, рьяные продолжатели дела Вудворда и Бернштейна, за отказ адаптироваться к новому положению дел также обречены на уничтожение, если не прямое, то моральное («Убить гонца»). Отказ от намеренно идеализированного образа журналиста выглядит не только как демонстрация реального положения дел, но и как просто тенденция, происходящая в эпоху современного кино, когда даже непогрешимые и неуязвимые супергерои показаны как обычные люди, ошибающиеся и имеющие свои слабые стороны. Однако зачастую в насаждающейся человечности сквозят исключительно отрицательные черты: алкоголизм, бесчестие, грязные методы работы, пренебрежение профессиональным и моральным долгом («Большая игра», «Ромовый дневник», «Зодиак»). Впрочем, не все режиссёры мыслят такими

категориями. Некоторые из них способны показать человечность, как признак хорошего («Конец тура», «Почти знаменит», «Доброе утро»), некоторые же рисуют прелюбопытную картину невозможной однозначности трактовки поведений и поступков журналистов, в которой каждому предстоит для себя ответить – хорошо это или плохо («Убить гонца», «Ничего кроме правды»).

Не обошли вниманием режиссеры и усилившееся позиции государства, которое по сути подмяло под себя всё СМИ, превратив их в сильнейшее манипулятивное оружие («Признание опасного человека», «Убить гонца»). Чудовищное влияние, которым располагает власть, показано в фильмах, в основу которых легли реальные события («Убить гонца», «Ничего кроме правды»). Хотя последний основан на жизненной истории лишь частично и содержит признаки пророчества, всю серьёзность ситуации он прекрасно демонстрирует. Особое место занимает фильм «В центре внимания», вышедший последним из отобранных мною картин. Являясь по смыслу своему новой «Всея президентской ратью», пытается прекратить очернение, истерию и фарсовость в показе профессии журналиста, он намеренно возвращает в обиход образ журналиста-героя, чуть более человеческого, но всё равно идеального. Конечно, режиссёр Том Маккарти делает правильный посыл, насколько всё-таки важна роль журналиста в обществе, логично, предполагая, что не может всё стадо быть паршивым. Однако, позволю заметить, что борьба в фильме происходит с церковной иерархией, без сомнения, имеющий серьёзный вес и влияние, но не обладающий всё-таки таким могущественным административным ресурсом, как государство. Невозможно, что-либо утверждать однозначно, в конце концов, не могут же журналисты бороться исключительно против правительственных структур, тем не менее, это заставляет поразмышлять.

Репутация журналистов настолько пошатнулась, что приходится обращаться в прошлое, дабы с горьким сожалением взглянуть на то время, когда отсутствие коммерции и необходимость аналитики были

неотъемлемым атрибутом любого телеканала («Доброй ночи и удачи»). Попутно, приводя в фильме монолог Марроу, с горькой иронией на устах режиссёр показывает, что пришло всё, о чём предупреждали, но как это часто и бывает - никто не слушал. А Рон Ховард пошёл ещё дальше, осмелившись подставить под сомнение крайне значимый момент для журналистского сообщества: в своём «Фросте против Никсона», рассказывая об известнейшей интеллектуальной дуэли прошлого века между британским шоуменом Дэвидом Фростом против экс-президента, печально известного «Уотергейтским скандалом» Ричардом Никсоном, режиссер создал образ Фроста как предприимчивого человека, но посредственного журналиста, победой обязанного Никсону, который как бы сам добровольно сдался.

«Голливуд» в сравнении с реальными представителями журналистского сообщества гораздо в более яркой и зачастую экспрессивной форме выражает своё недовольство, сложившимся положением вещей, позволяя себе выразить мнение американского общества. Несмотря на подобное отношение, поменять ситуацию никто не способен. Кино, вероятно наиболее популярное средство массовой коммуникации, является сильным инструментом социальной коммуникации. Тем обиднее, что в силу своего преобладающего развлекательного характера оно не способно спродуцировать необходимый отклик и реакцию общества, чтобы оно само попыталось внести перемены в современную формацию журналистской системы.

Список использованной литературы

Научная, учебная, литературно-критическая и публицистическая база:

1. Абдуллаева, З. Реальное кино [Текст] / З. Абдуллаева. – М. : Три квадрата, 2003. – 54 с.
2. Адамьянц, Т. З. Проблема диалога в общении с экраном [Текст] / Т. З. Адамьянц // Мир психологии. – 2000. – №2. С. 39.
3. Альбедиль, М.Ф. В магическом круге мифов [Текст] / М. Ф. Альбедиль. – СПб. : Паритет, 2002. – 264 с.
4. Аннинский, Л. Поздние Слезы: Заметки вольного кинозрителя [Текст] / Л. Аннинский. М. : Изд-во ВГИК, 2006. – 143 с.
5. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 256 с.
6. Багдикян, Б. Монополия средств информации [Текст] / Б. Багдикян; пер. с англ., общ.ред. и вступит. ст. Г. И. Ванштейн – М. : Прогресс, 1985. – 126 с.
7. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество [Текст] / Д. Белл; пер. В. И. Иноземцева. – СПб. : Университетская книга, 1998.- 5 с.
8. Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе [Текст] / В. Беньямин. – М. : Медиум, 1996. – 212 с.
9. Бердяев, Н. А. Философия творчества культуры и искусства [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1994. – С. 524-529.
10. Бодрийар, Ж. Соблазн [Текст] / Ж. Бодрийар; пер. А. Гараджи. – М. : Ad Marginem, 2000. – 318 с.
11. Вайсфельд, И. В. Эволюция экрана, эволюция восприятия [Текст] / И. В. Вайсфельд // Специалист. – 1993. – № 5. – С.24-35.
12. Вартанова, Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран: учеб. пособие [Текст] / Е. Л. Вартанова. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 250 с.

13. Вебер, М. Избранные произведения [Текст] / М. Вебер ; пер. с нем., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предис. П.П. Гайденоко. – М. : Прогресс, 1990. – 808 с.
14. Генис, А. Вавилонская башня [Текст] / А. Генис. – М. : «Независимая газета», 1997. – 212 с.
15. Гибсон, Дж. Экологический подход к зрительному восприятию [Текст] / Дж. Гибсон; пер. с англ., общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко.— М. : Прогресс, 1988. – 322 с.
16. Гладильщиков, Ю. Справочник грёз. Путеводитель по новому кино [Текст] / Ю, Гладильщиков. – М.: КоЛибри, 2008. – 118 с.
17. Гриняев, С. Поле битвы – киберпространство [Текст] / С. Н. Гриняев. – Минск. : Хардвест, 2004. – 211 с.
18. Громов, Е. Постмодернизм: теория и практика [Текст] / Е. Громов, Н. Маньковская. – М. : ВГИК, 2002. – 180 с.
19. Делез, Ж. Кино [Текст] / Ж. Делез; пер. Б. Скуратова. – М. : Ad Marginem, 2004. – 622 с.
20. Деннис, Э. Беседы о масс-медиа [Текст] / Э. Деннис, Д. Мэррил; пер. Е. Г. Соколова. – М. : Вагриус, 1998. – 320 с.
21. Жижек, С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия [Текст] / С. Жижек // Искусство кино. – 1998. – № 1.
22. Зайцева, Л. Образный язык кино [Текст] / Л. Зайцева. – М. : Знание, 1965. – 79 с.
23. Иванян, Э. А. От Джорджа Вашингтона до Джорджа Буша. Белый дом и пресса [Текст] / Э. А. Иванян. – М. Издательство политической литературы, 1991. – 268 с.
24. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Текст] / И. П. Ильин. – М. :Интрада, 1998. – 95 с.
25. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 120 с.

26. История мировой журналистики : учеб. пособие [Текст] / А. Г. Беспалова [и др.]. – М. : Март, 2003. – 320 с.
27. Кара-Мурза, С. Манипуляция сознанием [Текст] / С. Кара-Мурза. – М. : Эксмо, 2004. – 832 с.
28. Карцева, Е. Н. «Массовая культура» в США и проблемы личности [Текст] / Е. Н. Карцева. – М. : Наука, 1976. – 192 с.
29. Катищенко, М. П. Психология экранного имиджа [Текст] / М. П. Катищенко. – СПб. : Аспект Пресс, 2000. – 192 с.
30. Кириллова, Н. Б. Медиа-культура. От модерна к постмодерну [Текст] / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург: Академический проект, 2005. – 248 с.
31. Клер, Р. Размышления о киноискусстве [Текст] / Р. Клер. – М. : Искусство, 1958. – 230 с.
32. Лазутина, Г. В. Основы творческой деятельности журналиста [Текст] / Г. В. Лазутина. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 130 с.
33. Ламбет, Э. Б. Приверженность журналистскому долгу. Об этическом подходе в журналистской профессии [Текст] / Э. Б. Ламбет; пер. М. Ю. Полевая. – М. : Виоланта 1998. – 198 с.
34. Лотман, Ю. А. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. А. Лотман. – Таллин. : ЭэстиРаамат, 1973. – С. 6-150, 316-317.
35. Луман, Н. Реальность массмедиа [Текст] / Н. Луман // Отечественные записки. – 2003. – № 4. – С.46-53.
36. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса [Текст] / М. Л. Макарова. – М. : ИТДГК Гнозис, 2003. – С. 52-83.
37. Менегетти, А. Кино, театр, бессознательное [Текст] / А. Менегетти // Собр. Соч.: в 2 т. – М.: Онтопсихология, 2001. – Т. 1. – С. 14-90.
38. Михайлов, С. А. Журналистика Соединённых Штатов Америки [Текст] / С. А. Михайлов. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2004.
39. Плахов, А. Всего 33 звезды мировой кинорежиссуры [Текст] / А. Плахов. – Винница. : АКВИЛОН, 1999. – 210 с.

40. Пронина, Е. Е . Психология журналистского творчества [Текст] / Е. Е. Пронина. – М. : Изд-во Моск. Ун-та, 2002. – 120 с.
41. Разлогов, К. Кино и ТВ: союз соперников [Текст] / К. Разлогов // Журналист. – 2008. - № 2. – С. 54-69.
42. Разлогов, К. Реальность вымысла [Текст] / К. Разлогов // Вестник Европы. – 2002. - № 4. – С. 24-45.
43. Рюмшина, Л. И. Реклама, как способ манипулирования общественным сознанием [Текст] / Л. И. Рюмшина. – М. : МАРТ, 2003. – 240 с.
44. Уиллмен, Дж. Журналистские расследования: современные методы и техника [Текст] / Дж. Уиллмен. – М. : Национальный институт прессы, 1998. – 12 с.

Электронные ресурсы:

45. Бессмертный, А. Кино и общество [Электронный ресурс] / А. Бессмертный // Сайт «Псифактор». – Режим доступа: <http://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm>.
46. Гудэйл, Д. [Электронный ресурс] / Д. Гудэйл // Первая поправка и свобода печати. – Режим доступа: http://www.infousa.ru/media/goodale_rus.htm.
47. Маклюэн, М. Телевидение: Робкий гигант [Электронный ресурс] / М. Маклюэн // Сайт «Marsall McLuhan – Режим доступа: <http://www.mcluhan.ru/quotations/televidenie-robkij-gigant/>
48. Рзаева, Н. С. О кинематографическом образе [Электронный ресурс] / Н. С. Рзаева // Международный научно-исследовательский журнал № 9 – 3 (16) / 2013. Режим доступа к журн. : <http://cyberleninka.ru/article/n/o-kinematograficheskom-obraze>
49. Тарковский, А. Единомышленник прежде всего / А. Тарковский // Медиа-архив «Андрей Тарковский». –
50. Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/edinomychlennik.html>

51. Халилов, В. М. Трансформация образа журналиста и изображение прессы в кинематографе США в начале XXI века / В. М. Халилов // Россия и Америка в XXI веке. 2007. № 2. – Режим доступа к журн. :<http://www.rusus.ru/?act=readid=46>