

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

Гуманитарно-педагогический институт
Кафедра «Журналистика»

направление подготовки 42.04.02 «Журналистика»

направленность (профиль) «Электронные СМИ»

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

на тему: **«Хронотоп в публицистическом тексте
(на примере фильмов с участием А. Пивоварова)»**

Студентка

Ю.А. Болтух

Научный
руководитель

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

Руководитель программы

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

«_____» _____ 2016 г.

Допустить к защите

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

«_____» _____ 2016 г.

Тольятти 2016

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1 ФЕНОМЕН ХРОНОТОПА В ЛИТЕРАТУРЕ, ПУБЛИЦИСТИКЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО.....	7
1.1 Сущность понятия хронотоп.....	7
1.2 Специфика телевизионного текста: медиаобраз, художественно-выразительные средства телевидения.....	18
Глава 2 СВОЕОБРАЗИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В АВТОРСКИХ ФИЛЬМАХ А. ПИВОВАРОВА	49
2.1 Методика анализа телевизионного текста.....	49
2.2 Особенности хронотопа фильмов А. Пивоварова	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	87
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	91

ВВЕДЕНИЕ

Время и пространство — неотъемлемые ориентиры всех явлений и событий, которые всегда происходят «где-то» и «когда-то». Между ними существует крепкая, неразрывная связь, они взаимозависимы. Признаки времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем. Пересечение двух понятий и слияние примет характеризует термин «хронотоп», введенный М.М. Бахтиным.

Теория Бахтина позволила по-новому осмыслить известные литературные произведения. В теории хронотопа заложено еще много возможностей. Из открытия Бахтина сделаны только первые выводы. Однако в последние годы термин «хронотоп» настолько широко распространился, что порой употребляется в самом неожиданном контексте.

Существует целый ряд проблем, связанных с этими категориями, относительно которых у исследователей ещё не сформировалось единого мнения. Это касается, например исследования хронотопа в публицистическом тексте. На данном этапе развития документального кино одной из основных тенденций стало переосмысление истории, что обусловлено новыми политическими и культурными реалиями в мире. Применяя понятие «хронотоп» к публицистическому (телевизионному тексту), мы предполагаем получить новый уровень понимания авторского замысла и адекватности использования художественно-выразительных средств. Это хорошо известный прием в науке - перенесение методов одной науки в другую, что нередко давало новые результаты. В применении этого приема заключается *актуальность нашего исследования.*

Новизна исследования заключается в том, что в данной работе рассматриваются новые возможности и средства выразительности документальных фильмов как вариантов публицистического текста.

Объектом исследования диссертации является хронотоп в публицистическом тексте.

Предметом – хронотоп в документальных фильмах А. Пивоварова.

Цель работы: выявить особенности и функции пространственно-временных отношений в фильмах А. Пивоварова

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- определить сущность понятия хронотоп в филологической науке;
- описать современные подходы к изучению этого понятия;
- доказать возможность применения хронотопа в публицистическом тексте;
- выявить особенности телевизионного текста как публицистического;
- проанализировать документальные фильмы А. Пивоварова с точки зрения использования хронотопа как выразительного средства;

Эмпирическую базу исследования составляют документальные фильмы с участием Алексея Пивоварова, такие как: «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова», «Москва. Осень. 41-й», «Брест. Крепостные герои», «Вторая ударная. Преданная армия Власова», «22 июня. Роковые решения», «СССР. Крах империи», «Отечественная. Великая», «Хлеб для Сталина. Истории раскулаченных», ««Локомотив». Команда на взлёт», «Октябрь 17-го. Почему большевики взяли власть» и т.д. В некоторых из указанных фильмов он выступал как режиссер, в других – как сценарист или ведущий. Работы отмечены наградами различных конкурсов и фестивалей (например, фильм «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» получил специальный приз киноакадемии «Ника»).

В качестве *теоретико-методологической основы* исследования взяты работы по теории литературы - М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачёва, В.Е. Хализева, Л.В. Кушниковой, В.Г. Щукина, П.Х. Тороп и т.д. Научные труды по теории телевидения – М.А. Мясниковой, К.А. Шерговой, В.С. Кишанкова и др.

Для решения поставленных задач использованы следующие *методы*: исторический, сравнительный, описательный, морфологический и т.д.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что мы применяем понятие хронотоп для анализа публицистического (телевизионного) текста и рассматриваем отношения времени-пространства как средство выразительности.

Практическая значимость работы состоит в том, что наш анализ позволит понять выразительные возможности хронотопа и его функцию в реализации авторского замысла.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Хронотипичность – одна из основных характеристик картины мира. Следовательно, хронотоп в документальном фильме – одно из важных средств реализации авторского замысла.

2. Хронотоп – одно из средств выразительности в публицистическом тексте.

3. Особенность публицистического телевизионного текста определяется способом передачи информации. Реальность, показанная автором фильма, складывается из творчески созданной комбинации изображений. Сама структура документального фильма представляет художественную переработку действительности, направленную на создание образа.

Апробация работы. По теме диссертации опубликована статья в сборнике материалов конференции «Ломоносов-2015» (Московский государственный университет); опубликована статья в рамках

конференции Санкт-Петербургского государственного университета (секция исторической теледокументалистики); состоялось выступление с докладом на «Днях науки» Тольяттинского государственного университета.

Цели и задачи исследования обусловили его логику и структуру. *В первой главе* «Феномен хронотопа в литературе, публицистике и документальном кино» определяется сущность понятия хронотоп и рассмотрены различные научные подходы к изучаемому понятию.

Во второй главе «Своеобразие пространственно-временных отношений в фильмах с участием А. Пивоварова» описаны особенности текста на телевидении и способы анализа телевизионного продукта. Сделан анализ авторских фильмов А. Пивоварова с точки зрения проявления в них пространственно-временных отношений.

Глава 1 ФЕНОМЕН ХРОНОТОПА В ЛИТЕРАТУРЕ, ПУБЛИЦИСТИКЕ И ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

1.1 Сущность понятия хронотоп

М. Бахтин, занимаясь вопросом литературных жанров, разработал теорию хронотопа, которая изменила прежнее понимание пространства и времени в художественном произведении. Первым шагом в этом направлении стала статья «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике». Сам термин был заимствован из математического естествознания - теории относительности Эйнштейна.

М. М. Бахтин дал следующее определение разработанному понятию: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе — «время пространство»)»¹. Учёный уточнил, что в литературоведении употребляет термин «почти как метафору (почти, но не совсем)», для него «важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы»².

Учёный говорит только об основных хронотопах произведения, подчёркивая, что каждый из них может состоять из неограниченного количества мелких хронотопов.

М. М. Бахтин определил основные значения хронотопа:

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. СПб.: Азбука, 2000. 407 с.

² Там же. С.12.

а) «сюжетообразующее» значение («они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа»),

б) «изобразительное» значение («хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа»)³.

Современное состояние науки таково, что проблематика времени, пространства и их взаимодействия остается актуальна в русле анализа и интерпретации произведений.

В статье В. Г. Щукина «О филологическом образе мира»⁴ автор говорит о двойственной природе хронотопа и отмечает, что в филологии «хронотоп скорее всего может означать «конкретную бытийственную точку», момент акта речи»⁵.

П.Х. Тороп выделяет «три сосуществующих уровня (хронотопа): топографический хронотоп, психологический хронотоп и метафизический хронотоп. Уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа - миром наблюдателей, и метафизический хронотоп - миром устанавливающего язык описания»⁶.

Намереваясь исследовать функции хронотопа в публицистическом тексте, особенно в публицистическом кинотексте, мы сделали историографический обзор научных работ, в которых авторы либо полностью следуют трактовке хронотопа, предложенной М. Бахтиным, либо переосмысливают ее, добавляя новые аспекты понимания или прилагают к новым видам творчества или науки.

И. П. Никитина предполагает, что хронотоп сам по себе не обладает универсальностью, поскольку это исключительное свойство

³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. С. 150.

⁴ Щукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. 2004. № 10. С. 47- 64.

⁵ Там же.

⁶ Тороп П. Х. Хронотоп // Электронная библиотека URL: <http://diction.chat.ru/xronoto> (дата обращения: 17.10.2015).

художественного пространства: «Есть основания полагать, что понятие художественного пространства универсально. Все искусства делятся в зависимости от их отношения ко времени и пространству на временные (музыка), пространственные (живопись, скульптура) и пространственно-временные (литература, театр), изображающие пространственно-чувственные явления в их становлении и развитии. В случае временных и пространственных искусств понятие хронотопа, связывающее воедино время и пространство, если и применимо, то в весьма ограниченной мере. Понятие хронотопа представляет собой попытку описать художественное пространство именно произведения художественной литературы»⁷.

Однако, мы считаем, что хронотоп существует и в публицистическом тексте, поскольку журналист сообщает о событии, указывая точные место и времени его свершения. Событие не становится образом само по себе. Хронотоп дает автору возможность для показа-изображения событий. Это происходит благодаря конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, социального и исторического времени на определенных участках пространства. В одном тексте может быть множество хронотопов. Они могут включаться друг в друга, сосуществовать вместе, сменяться, сравниваться, противопоставляться или находиться на более сложном уровне взаимоотношений.

Наша позиция находит подтверждение в наблюдении В. Витвинчука: «Хронотоп - это инструмент, при помощи которого журналист конструирует социальные смыслы в своем произведении. Этот процесс зависит от способа, которым журналист воспроизводит топологию события в хронотопическом ракурсе»⁸.

⁷ Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 2(22). URL: <http://www.docme.ru/doc/1092945/180.vestnik-tomskogo-gosudarstvennogo-universiteta> (дата обращения: 15.01.2016).

⁸ Витвинчук В. В. Конструирование медиасобытия: специфика социального хронотопа // Вестник Томского государственного университета // Филология. 2013. № 2(22). С. 104-106.

Теория Бахтина стала основой для научных работ современных исследователей, например, Н.Д. Марова⁹ расширяет понятие М.М. Бахтина и вводит категорию «ноохронотоп». Эта новая категория характеризуется наличием духовных параметров. Особенность ноохронотопа определяется ментальной точкой зрения, то есть, менталитетом субъекта воспринимающего текст (интерпретатора).

Наше внимание привлекла работа Н.А. Пластининой «Феномен хронотопа как метод филологического анализа текста»¹⁰. Автор рассматривает различные концепции и подходы к изучению хронотопа, уделяет особое внимание эволюции понятия. Автора интересует не только история, но и применение хронотопа в практике перевода. В результате этого предмет статьи исследован неравномерно, а так же название не соответствует содержанию. Оно отражает только часть исследуемой проблемы.

Л.В. Кушнина¹¹, беря за основу теорию гармонизации перевода, оперирует понятием «переводческий хронотоп». Имеется ввиду переводческое пространство и переводческое время — реальность, отражающая особое переводческое видение, то есть, переводческую картину мира.

В работе Сутаевой Р. И. «Лингво культурологический анализ концепта «время»¹² нас заинтересовала идея выделения в тексте концептов и концептивов, семантически связанных с понятием «время», а также выделяемый ею концептив «социальное время». Он играет большую роль

⁹ Марова Н. Д. Парадигмы интерпретации текста : научная монография. Екатеринбург: УрГУ, 2006. 250 с.

¹⁰ Пластинина Н. А. Феномен хронотопа как метод филологического анализа текста // КиберЛенинка: электронная библиотека. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-hronotopa-kak-metod-filologicheskogo-analiza-teksta> (дата обращения: 11.10.2015).

¹¹ Кушнина Л. В. Переводчески хронотоп как способ отражения переводческой картины мира // Вестник ВГПУ: электронный журнал. URL: <http://izvestia.vspu.ru/files/publics/75/72-74.pdf> (дата обращения: 09.11.2015).

¹² Сутаева Р. И. Лингвокультурологический анализ концепта «время»: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: защищена 10.02.2007. Махачкала, 2007. 20 с.

в публицистическом тексте. Мы признаем, что это даст возможность глубже проанализировать пространственно-временные отношения в публицистическом тексте, хотя изучение концептивов лежит за рамками нашего исследования.

«Время – одно из основных, базовых понятие философии и культуры. Философское содержание этого понятия заключается в выявлении сменяющихся стадий, качественных состояний изменения материального мира и его объектов. Смена этих событий может характеризоваться определенной повторяемостью и длительностью. Рассматривая отношения длительностей, мы получаем представления о времени как таковом.

Одним из способов вербализации концепта «время» являются фразеологические единицы со значением «время». Временные представления в виде конкретных, ярких, чувственно-осознаваемых зрительных и слуховых образов нашли отражение во внутренней форме фразеологизмов с временным значением. Концептив «социальное время», являясь фрагментом концепта «время», сосуществует в объективном времени и является исключительно плодом человеческого сознания»¹³.

Однако для нашего исследования не подойдёт формальный подход выделения в тексте концептивов. Поскольку, нам важно подчеркнуть взаимозависимость времени и пространства.

Статья Н.Г. Юрасовой «Проблемы методологии анализа художественного времени»¹⁴ интересна тем, что в ней автор разграничивает время событийное и повествовательное, соотносит художественное время с концептуальным и перцептуальным.

¹³ Там же.

¹⁴ Юрасова Н. Г. Проблемы методологии анализа художественного времени // Вестник нижегородского университета им. Лобачевского. 2008. № 3. URL: http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2008_3/42.pdf (дата обращения: 18.11.2014).

В реальной действительности множество последовательно сменяющих друг друга событий создаёт впечатление быстрого хода времени. Это справедливо и в отношении восприятия героями реальности, в которой они существуют и взаимодействуют. То есть и здесь мы сталкиваемся с необходимостью четко различать в произведении не только время самих событий и время рассказа о них, но и внутренней и внешней точек зрения на изображённый мир.

Потебня писал, что повествование «превращает ряд одновременных признаков в ряд последовательных восприятий, в изображение движения взора и мысли от предмета к предмету»¹⁵. Учёный разграничивал субъективность автора и субъективность рассказчика-повествователя.

О соотношении автора и повествователя писал и Бахтин: «Автор-творец... находясь вне хронотопов изображённого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам. Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображённом событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его»¹⁶.

Из этого следует вывод о том, что автор-рассказчик не является частью хронотопа героев. Даже в том случае, если рассказчик-повествователь непосредственный участник событий, сохраняется некая дистанция между ним и изображённой действительностью. Но надо понимать, что повествователь так же не является частью реальной исторической действительности. Его хронотоп является не только

¹⁵ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 2003. 384 с.

¹⁶ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. ... С. 193.

изображающим, но и изображённым, что, безусловно, сближает его с героями.

Из этого следует вывод: в художественном произведении существует два пласта - время изображённых событий (сюжетное время) и время рассказа, о произошедшем. Этим вопросу посвящен ряд исследований. «В художественном произведении, - пишет Б.В. Томашевский, - следует различать фабульное время и время повествования. Фабульное время - это время, в которое предполагается совершение излагаемых событий, время повествования - это то, которое занимает прочтение произведения (соответственно — длительность спектакля)»¹⁷.

С культурно-исторической и психолингвистической точки зрения, внутренний диалог специфически формируется в письменное высказывание. Этот процесс не является непосредственно доступной, видимой деятельностью и его нельзя отследить в одиночку.

Кроме того, все формы речи различаются по качеству «телесного присутствия». То есть, разница формы высказывания будет заключаться в том, например, нравится или не нравится нам человек, знакомый он или незнакомец, а может это кто-то, кого мы мысленно представили и т.д.

Одним из важнейших тезисов, по мнению Бахтина, является мысль о том, что каждое положение (высказывание) наделено голосом. Эта концепция тесно связана с понятиями положения и диалогического высказывания.

Диалогический подход осуществим по отношению к любым долям высказывания, даже к отдельному слову, если это слово воспринимается как знак чужой смысловой позиции, как отзыв другого человека на высказывание. Так диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, до тех пор, пока два голоса

¹⁷ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2005. 334 с.

сталкиваются во внутреннем диалоге. В соответствии с концепцией, описанной здесь, языковые формы позиционируются и используются только, как голоса других, однако они могут быть использованы в высказываниях в различных вариациях. Концепция голоса - это больше, чем метафорические замечания. Из-за изменения и миграции форм речи, из-за того, что человек может менять своё положение в пространстве во время разговора, высказывания могут быть «многоголосыми», отражая несколько позиций сразу.

Главную роль в этом вопросе играет представление о реальном мире и мире описываемом. Ввиду того, что эти две реальности не равны друг другу, они не могут совпадать по своей сути. Изменение и взаимодействие между «отображаемым» и «отображённым» является ключевым аспектом для изучения хронотопа.

«Категория художественного времени - пространства – знаковая система. Она включает в себя несколько кодов: исторический, культурологический, философско-эстетический, религиозно-мифологический, географический. Данные коды отражают особенности взаимосвязей между означаемым и означающим, вносят упорядоченность в систему хронотопа, сокращая и конкретизируя ее информационное поле в зависимости от мировоззрения писателя, идейного замысла литературного произведения»¹⁸.

Культурологический код отражает своеобразие национальной специфики и особенностей мышления автора, а так же основные направления общественного развития. С помощью этого кода передаются быт и традиции описываемого автором народа, специфика концепции мира и человека, представлений о времени и пространстве. Философско-эстетический код определяет идеалы, нравственно-этические ценности

¹⁸ Темирболат А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // Филологические науки в России и за рубежом : материалы междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, февраль 2012 г. СПб.: Реноме, 2012. С. 6-9.

автора. Географический код уточняет и дополняет информацию о хронотопе произведения, т. е. определяются пространственно-временные рамки. Все коды связаны и являются единым целым. А это в свою очередь определяет своеобразие авторского стиля и мира его произведений.

«В структуре кодов хронотопа можно выделить лексикоды, выступающие как система значащих оппозиций: индивидуальное и коллективное; реальное и воображаемое, онейрическое; преходящее и вечное. Каждый из них несет в себе определенный смысл и вызывает в сознании читателя целый ряд ассоциаций»¹⁹.

Таким образом, в художественном произведении мы видим и отражение хронотопа реальной действительности (или представление о нём), и хронотоп автора: время и пространство сквозь субъективные факторы – пласт житейского опыта, мировоззрения, мироощущения, воображения, и т.п.

«Хронотоп – это коммуникативная система, в пределах которой осуществляется взаимодействие автора, героев произведения и читателя. В ее структуре можно выделить несколько уровней, в рамках которых происходят акты коммуникации. Так, в процессе повествования идет постоянный обмен информацией между рассказчиком и персонажами, вследствие чего их индивидуальные времена и пространства пересекаются или накладываются друг на друга. При создании литературного произведения участниками коммуникативного акта становятся писатель, герой-рассказчик, действующие лица и воображаемый читатель. Их хронотопы соединяются в ходе «диалога», проводимого в авторском сознании»²⁰.

¹⁹ Там же.

²⁰ Темирболат А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения. С. 10-11.

В процессе восприятия текста передача сообщений происходит сразу в нескольких направлениях читатель - автор; читатель - персонажи. Помимо этого, можно сказать, что участником этой коммуникации становится и сам текст (в результате взаимодействия хронотопов читателя, автора и реальной действительности).

Одна из характеристик хронотопа динамичность/статичность. Статика определяется тем, что, хронотоп существует как бы отдельно от автора и не зависит от его представлений о реальной действительности и при этом является ключевой характеристикой мира произведения. Динамику мы видим в способности хронотопа меняться - сужение и расширение пространственных рамок повествования, быстрое или медленное течение времени по замыслу автора.

«События, имеющие определенную локализацию в реальности, могут быть перенесены в пространство виртуальной реальности журналистского произведения и актуализированы посредством конструирования хронотопа, имеющего некоторый энергетический потенциал»²¹.

Приведенные выше наблюдения нам кажется целесообразным применить и в отношении публицистического текста, поскольку журналист в своём тексте влияет на динамику событий, их последовательность и географические параметры.

«Первый уровень выражения хронотопа - это прямая манифестация времени и пространства. Она присутствует почти в каждом журналистском материале и реализует в себе ответы на вопросы: кто (что), где и когда. Для аудитории это отправная точка рефлексии над прочитанным. Журналист, изучающий проблему более подробно, рассматривающий предысторию, причины, последствия и другие аспекты, формирует

²¹ Витвинчук В.В. Конструирование медиасобытия: специфика социального хронотопа. С. 112.

хронотоп второго уровня. В таком хронотопе проявляется субъективное видение автора, оптическое выражение его профессионализма и социальной позиции»²².

«Журналист интерпретирует информацию о реальности, переводя ее в определенную знаковую форму. Процесс интерпретации базируется на ментальных алгоритмах, обеспечивающих распознавание старых и конструирование новых смыслов. Своеобразным алгоритмом выступает образ, который можно принять за «квант смысловой информации». Позволим себе заметить что в публицистическом кинотексте и пространство, и время обладают еще визуальными характеристиками: от движения или перемещения камеры или ведущего в пространстве до мгновенной смены времени суток или переключения хронотопа с прошлого на настоящего и наоборот, через некую зрительно воспринимаемую деталь»²³.

То есть, журналист может сосредоточиться на одном конкретном образе, а может показать ряд сменяющих друг друга зарисовок и типажей. Сжато воспроизвести хронологию событий или подробно описать отдельный эпизод. Это значит, что автор интерпретирует время, ускоряя или замедляя его, и создает индивидуальный хронотоп материала.

Таким образом, в данном параграфе нами были определены основные параметры хронотопа как теоретического предмета исследования. За основу взяты разработанные М. М. Бахтиным теоретические положения «времени-пространства», дополненные научными идеями ряда ученых.

Существенные характеристики хронотопа, на которые мы будем опираться при анализе:

²² Там же С. 110.

²³ Социальный хронотоп // Дом ЖурДэна. Журналист о журналисте. Научные статьи. URL: <http://sabitov.kz/2014/02/01/vv-vitvinchuk-konstruirovanie-mediasobytiya-specifika-socialnogo-hronotopa> (дата обращения: 15.12.2015).

1) Хронотоп имеет сюжетообразующее значение. Второе его значение – изобразительное.

2) Образы-символы передают глубинную информацию, заключенную в хронотопе.

3) Первый уровень выражения хронотопа - это прямое обозначение времени и пространства, т.е. ответы на вопросы: кто (что), где и когда. Журналист, изучающий проблему более подробно, рассматривающий предысторию, причины, последствия и другие аспекты, формирует хронотоп второго уровня. В таком хронотопе проявляется субъективное видение автора, его профессионального мастерства и социальной позиции.

1.2 Специфика телевизионного текста: медиаобраз, художественно-выразительные средства телевидения

Телевизионные тексты принято классифицировать с точки зрения действительности, которую они отражают.

Можно сказать, что телевидение формирует систему ценностей, которая отражается в поведении персонажей, медийных личностей, в оценочных суждениях и т. д. Иными словами, происходит некая типизация: образа, ситуации, явления и т. д.

Выразительные средства телевидения - это своеобразные авторские приемы конкретного журналиста или режиссёра, которые зависят от специфики современной телевизионной индустрии. Их разнообразие обусловлено изменениями общих тенденций на телевидении. Своё влияние в данном случае оказывают и меняющиеся технологии, информационная политика телеканала.

«Выразительные средства, определяющие пластику экрана: кадр, план, ракурс, свет (природный и полученный при помощи светотехники)

и цвет (в том числе при черно-белом изображении). К той же первой группе принадлежат выразительные средства, определяющие аудио характеристики: речь, шумы и музыка (как студийные, так и документальные). Эти выразительные средства обусловлены природой телевидения, их перечень постоянен.

Вторая группа выразительных средств мобильна и находится в зависимости от воли и задач автора передачи: монтаж, мизансцена, выразительные способы съемки, необычные ракурсы, спецэффекты, титры, декорации и др. Этот список может увеличиваться по мере совершенствования телевизионной техники»²⁴.

Перечисленные художественно-выразительные средства телеэкрана, по сути, ничем не отличаются от средств, используемых в киноискусстве. Различия можно увидеть в методах использования этих средств.

«Они условно делятся на три категории: «режиссерско-исполнительские (т.е. касающиеся профессиональных навыков актеров и ведущих), режиссерско-постановочные (определяющие пространство действия) и сценарно-продюсерские примеры (определяющие механизмы воздействия на аудиторию, проявляющиеся в драматургии).

Специфические телевизионные приемы отрабатывались в процессе эволюции всех жанрово-тематических направлений вещания. Основным полигоном для этой работы в течение многих десятилетий были информационные программы, так как в распоряжение редакций этого направления в первую очередь выделялась новая техника. С другой стороны, в подготовке художественных, культурно-просветительских и научных программ (создававшихся, в частности, литературно-драматической редакцией) часто принимали участие знаменитые

²⁴ Кишанков В. С. Телевизионное искусство: специфика выразительных средств, практика, перспективы // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: www.science-education.ru/117-13083 (дата обращения: 24.07.2015).

театральные режиссеры и актеры, имеющие талант и профессиональный опыт. Работая над созданием телеспектаклей, они искали нестандартные подходы к материалу, придумывали художественные приемы»²⁵.

Перед телевидением стояла задача объединить в своем продукте документальное и художественное. На практике это привело к появлению нового принципа монтажа, называемого коллажем. Практики телевидения объясняют это как соединение компонентов фильма, отличающихся не по своей фактуре, а по содержанию.

Коллаж – это метод, который широко использовался и другими видами искусства: в классическом театре, художники при написании картин. Мастера пользовались преимуществами, которые даёт метод работы с «разнофактурным» материалом. Обрывки газет, ткань, а затем и предметы быта на полотне – это коллаж в живописи. На сцене театра этот метод представлял собой использование различных механизмов, документальных материалов, проекций на экране и т.д. (Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Сергей Михайлович Эйзенштейн, Александр Яковлевич Таиров, Бертольд Брехт, Эрвин Пискатор, и др.). Примечательно, что это было характерно для всех направлений. Коллаж нашёл применение в реализме, натурализме, а также в символизме и абстракционизме. Это говорит о том, что соединение реального и художественного - характерная черта искусства начала двадцатого века.

На телевидении же метод коллажа, обобщая опыт других видов искусств, применялся для постановок на основе литературных произведений. Реже – при создании телевизионных программ (в основном, художественная публицистика).

Документальное (неигровое) кино - жанр, в котором реальная действительность переплетается с искусством. Основная задача – отразить

²⁵ Мясникова М. А. Морфология телевидения. Известия Урал. гос. ун-та., 2006. № 40. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 19. С. 53-60.

и запечатлеть образ действительности, реальной жизни. А сделать это интересно и «удобно» для восприятия действительности помогают художественно-выразительные средства, отобранные автором.

Беспалева М.И. справедливо отмечает: «Задokumentированная реальность состоит из кусочков самой жизни. Она записана на пленку и служит основой для создания игровых фильмов. Балансирование документального фильма между жизнью и искусством - вот причина его эстетической феноменальности. Соединение образа и прообраза в одном лице, совмещение типа и прототипа. Такое уникальное обстоятельство не может не ставить перед документалистом уникальные художественные задачи»²⁶.

В соответствии с концепцией Ю.М. Лотмана («Семиотика кино и проблемы киноэстетики»)²⁷: телевизионный образ – означающее, а идея – означаемое, чтобы они совпали надо использовать аудио-визуальные коды, т.е. соотношения.

«Сопоставление зримого образа-икона и соответствующего явления или вещи в жизни. Вне этого невозможна практическая ориентация с помощью зрения. Сопоставление зримого образа-иконы с каким-либо другим таким же образом. На этом построены все неподвижные изобразительные искусства. Как только мы сделали рисунок (или же чертеж, фотографию и пр.), мы сопоставили объекту некоторое расположение линий, штрихов, цветовых пятен или неподвижных объемов. Другой объект также представлен линиями, штрихами и пр., но в ином расположении. Таким образом, то, что в жизни представляет взгляду просто другую вещь, отдельную сущность, при превращении в рисунок становится другой комбинацией тех же выразительных элементов. Это

²⁶ Беспалева М. И. Образ в документальном кино // Электронная библиотека. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-v-dokumentalnom-kino> (дата обращения: 15.02.16).

²⁷ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Электронная библиотека. URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения: 4.02.2016).

позволяет познавать (систематизировать, соотносить) разные сущности, выделяя в их изображениях элементы сходства и различия. Каждое изображение предстает не целостной, нерасторжимой сущностью, а некоторым набором структурно построенных дифференциальных признаков, легко поддающихся сопоставлению и противопоставлению.

Сопоставление зримого образа-иконы с ним самим в другую единицу времени. В этом случае образ также воспринимается как набор различительных признаков, но для сопоставления и противопоставления вариантов берутся не образы разных объектов, а изменение одного. Такой тип смыслоразличения составляет основу киносемантики. Разумеется, все три типа различения видимого объективно присущи человеческому зрению»²⁸.

Подобный прием мы будем наблюдать при анализе фильмов А. Пивоварова, который сопоставляет прошлое и настоящее, выдвигает версии вариантов развития хода войны, допустим, в случае принятия того или иного решения командованием, например, если бы сдали Брестскую крепость, то как бы это изменило ход войны.

Режиссура - своеобразный вид художественного творчества, позволяющий создавать пространственно-пластическое, художественно-образное решение идейно-тематического замысла произведения одного из «зрелищных искусств» с помощью только ему присущих выразительных средств.

В различных «зрелищных искусствах» и выразительные средства разные. Что касается «экранных искусств», в частности, документального кино и телевидения, это изображение («картинка»), особенности публицистического текста, особенности драматургии, звук – музыкальное оформление, интонации и тембры голосов, шумы и т.п. Для того чтобы из

²⁸ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Электронная библиотека. URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения: 4.02.2016).

всего этого коктейля родилось цельное произведение, и требуется режиссер.

Режиссерский замысел – представление о том, как должен выглядеть продукт, какую информацию, идеи и эмоции предстоит донести до зрителя и какими средствами следует это сделать.

Язык экрана создан кинематографом: телевидение возникло, когда язык этот был уже развит мастерами кино и освоен зрителями, научившимися его понимать.

Основные элементы этого языка.

Известно, что на экране можно видеть часть пространства, как бы вырезанную рамой экрана. «Поле зрения» кинокамеры (как и телекамеры) ограничено рамкой с соотношением сторон, как правило, 3:4. Изображение части пространства, заключенное в рамку экрана, видимое в каждый данный момент, называют кадром. Понятие «кадр» охватывает и еще один признак – протяженность во времени, т. е. длительность пребывания изображения на экране. Кадром называют также часть фильма (или телепередачи), снятую во время непрерывной работы камеры.

Планом называют масштаб изображения, содержащегося в кадре. Наиболее употребительное деление планов – на три вида: общий, средний и крупный. Наиболее точное – на шесть видов:

- 1) дальний план (человек и окружающая его обстановка),
- 2) общий план (человек во весь рост),
- 3) средний план (человек до колен),
- 4) поясной план (человек до пояса),
- 5) крупный план (голова человека),
- 6) макроплан (деталь, например глаз).

Операторы выделают и два неудачных плана – «молочный» (по грудь) и «яичный». Их использование считается признаком неграмотности.

Еще один важный элемент языка экрана – ракурс. Термин этот заимствован из изобразительного искусства: первоначально он обозначал всякое сокращение, укорочение фигур, изображаемых в перспективе. Возник он в те времена, когда живопись переходила от плоскостного изображения к перспективному. Со временем ракурсом стали называть только особенно сильные сокращения, возникающие при изображении фигур и предметов с необычных точек зрения (сверху, снизу и т. п.). Сегодня термин «ракурс» обозначает любой угол, образуемый оптической осью объектива и плоскостью предмета, в том числе и прямой. Говорят об обычном и необычном ракурсе.

План, ракурс и ограниченное рамкой пространство существуют и в живописи, но фундаментальное отличие кино и телевидения в том, что изображения непостоянны, они появляются и исчезают, а предметы в них движутся. Совокупностью сменяющихся кадров и воздействуют на зрителя кино и телевидение. При этом кадры должны быть соединены, смонтированы осмысленно – так, чтобы между ними существовала определенная и ясная связь. Процесс такого соединения кадров называют монтажом. При монтаже должна сохраняться логика, правильная последовательность событий. Впрочем, при художественном монтаже допускается образная связь, которая отражает авторскую трактовку событий.

Съёмка с движения имеет особое значение для телевизионной журналистики.

Виды:

а) панорамирование — съёмка камерой, которая поворачивается вокруг своей вертикальной или горизонтальной оси; это воспроизведение движения глаз или головы человека, стоящего на месте;

б) проезд, или тревеллинг — передвижение камеры, снимающей фигуру или предмет, когда угол между оптической осью объектива и

плоскостью предмета остается во время съемки неизменным: проезд камеры вдоль улицы (горизонтальный тревеллинг) или от земли до крыши дома (вертикальный тревеллинг), движение камеры рядом с движущимся автомобилем; разновидность тревеллинга – отъезд и наезд (иначе – тревеллинг назад и тревеллинг вперед), когда меняется угол зрения объектива и зависящая от него крупность изображения; в последние десятилетия вместо реального наезда камеры используют оптический – смену угла изображения специальным объективом;

в) траекторная съемка — различные сочетания тревеллингов с панорамированием.

Другие элементы языка экрана:

- наплыв,
- затемнение,
- вытеснение (или «шторка»),
- двойная экспозиция,
- скольжение (или «смазка»),
- расфокусировка.

В последние годы набор таких приемов расширился благодаря использованию электронных «спецэффектов».

Отличие телевидения от кино

А. «Эффект присутствия», утраченный кино, но сохраняющийся в телевидении. При этом неважно, идет прямая передача или в записи. Телевидение способно показать на экране образ настоящего, и зритель испытывает переживание, одновременное с происходящими событиями.

Б. Условия просмотра и характер аудитории. Особенность эта важнее всех остальных. Относительно небольшой размер экрана телевизора требует установления между зрителем и человеком на экране контакта особого рода, близкого по характеру к межличностному контакту. Именно этим объясняется значение и привлекательность для аудитории

телевизионной информации, персонифицированной (т.е. олицетворенной) ее автором и участниками события. Этим объясняется стремление крупнейших телекомпаний иметь таких постоянных ведущих и репортеров, личность которых привлекала бы симпатии и доверие зрителей, - создавала «эффект доверительности».

«Далее, кино функционирует дискретно, тогда как телевидение функционирует непрерывно. Вся телепрограмма разворачивается одновременно и параллельно с текущей жизнью телезрителя.

Кино как род искусства адресовано массовому сознанию, телевидение адресовано общественному мнению, не только отражая его, но и формируя.

Итак, главное отличие телевидения от кино состоит в разных общественных функциях: телевидению более свойственны функции журналистики, а кино - функции искусства.

Виды телевизионной режиссуры:

- а) режиссура прямого эфира (или прямой видеозаписи),
- б) режиссура монтажных передач.

Режиссура прямого эфира заключается в том, что монтаж осуществляется переключением камер. При этом телевизионный режиссер действует в соответствии со сценарием или (в репортажных передачах) — импровизирует непосредственно «в эфире», что делает его работу гораздо более трудной, чем в кино. Телеоператоры при этом, выполняя указания режиссера, снимают необходимые ему планы и ракурсы. В телевидении, в отличие от кино, не приветствуются планы и ракурсы, которые разрушают ощущение достоверности событий.

Режиссура монтажных передач гораздо ближе к документальному кино. Здесь принцип тот же: заранее снятые кадры выстраиваются в определенном порядке и комбинируются со звуком и эффектами. Все это

позволяет реализовать авторский замысел и с помощью образов довести до зрителя информацию и вызвать эмоции»²⁹.

Работа телевизионного режиссера проходит в аппаратной, оборудованной пультами переключения звука и изображения и мониторами, приборами связи с операторами и ассистентами. Что касается аппаратных монтажа, то здесь оборудование линейного монтажа (когда режиссер, мотая рабочую ленту, по очереди выбирает кадры и сразу перезаписывает их на «чистовик») все чаще уступает компьютерам с программами для нелинейного монтажа (когда все рабочее видео сначала захватывается в компьютер, потом режется на кадры, и уже те монтируются в чистовой видеоряд). Художественно-выразительные средства телевидения представляют собой систему, каждый из элементов которой тесно взаимодействует с другими.

Визуальные: содержание кадра (ракурс, крупность плана, перспектива, цвет, свет, насыщенность и др.); монтаж (длительность монтажной фразы, темпоритм, скорость воспроизведения изображения. И аудиальные, вербальные элементы речи (интонация, тембр голоса, темп и скорость речи), собственно сам текст сообщения (тропы, синтаксические конструкции, фразеологические обороты и др.); невербальные: звук (интершум, звуковое оформление и саунддизайн).

Визуальной составляющей (кадр, план, ракурс, цвет, свет, перспектива) отводится ведущая роль. Причина в том, что образ на телевидении воплощается именно в «картинке». И именно визуальная составляющая обеспечивает появление и развитие новых форм на телевидении.

Поговорим об аудиальной составляющей телевизионного продукта. В первую очередь музыка делится на закадровую и ту, что в кадре.

²⁹ Режиссура. Язык экрана // Научные статьи. URL: <http://dedovkgu.narod.ru/rtz/rtz01.htm> (дата обращения: 16.05.2016).

Понятно, что если мы видим источник музыки (кто-то играет на музыкальном инструменте, включенный приёмник колонки, наушники и т.д.) – это музыка в кадре.

Закадровая музыка - это всегда результат авторского решения. Она может служить различным целям и выполнять множество функций. Например, отражать отношение автора к проблеме. Или передавать психологическое состояние героя, его эмоции, чувства и т.д. Ещё музыка используется для создания атмосферы и поддержания определённого настроения у зрителя. Список задач, которые способна решать музыка, этим не ограничивается.

Таким образом, все музыкальные композиции по своей роли в фильме можно разделить на три основных вида: иллюстративные, настроенческие, драматургические.

Иллюстративные – это те композиции, что поддерживают, дополняют или повторяют происходящее в кадре. Настроенческая музыка отвечает за чувственно-эмоциональную составляющую и отражает отношение автора или героя к происходящему. Драматургическая музыка придаёт содержание и значимость действиям, происходящим на экране, может влиять на понимание зрителями текста, звучащего в кадре.

Помимо музыкальных композиций в языке телевидения используются шумы. Без них произведение будет «плоским» и нежизнеподобным. Шумы бывают синхронные и фоновые.

Синхронные шумовые эффекты – все те звуки, что попадают на запись во время живых съёмок. Шуршание колёс автомобиля, стук каблучков, крики птиц, шум волн, звон колоколов и т.д. Такие звуки имеют монотонный, повторяющийся характер. Как правило, источник звука оказывается в кадре.

Фоновые шумы характеризуются непрерывным или продолжительным звучанием без отчетливо выраженных всплесков. Если

даже при наличии источника в кадре оказывается невозможно связать звук с конкретным действием этого источника, то такие шумы тоже относят к разряду фоновых.

Шумы выступают признаком того, что на телеэкране отражается реальная действительности. Они вносят элемент реализма и придают фильму жизнеподобие. жизнь, подлинная, без прикрас, без обмана, без ложки дегтя и без ложки меда. Можно сказать, что шумы одновременно воплощают и форму и содержание телевизионного произведения, работая на его драматургическую составляющую.

Шумы на телевидении и в киноискусстве призваны выполнять целый ряд функций. Они решают художественные задачи разного характера:

Во-первых, как уже говорилось – придание жизнеподобия. Шумы призваны создавать реальную звуковую атмосферу действия, происходящего на экране. На практике это означает следующее: момент, когда зритель видит в кадре говорящего человека и слышит синхронно произносимые им слова, называется прямым синхроном. Тоже относится и к шумам: единовременное появление «картинки» и звука. Что видим, то и слышим.

Во-вторых, шумы работают на создание и воплощение звукового образа. Очевидно, что эта задача сложнее предыдущей и требует особого подхода и авторского таланта. От шумов требуется не только отразить действительность, соответствующую характеру изображаемого материала, но и передать впитанный характер и состояние природы, внешней среды и источника звука.

В-третьих, создание определенного настроения. Шумы способны не только отразить реалистичность действия в кадре, но и передать определённое эмоциональное настроение зрителю, чтобы тот сопереживал

герою или более точно понял позицию автора по обсуждаемой в фильме проблеме.

Ещё одна принципиально важная задача шумов – драматургическая. В зависимости от характера фильма, используются звуки, способные «влиять» на поведение героев и задавать направление их действиям.

И наконец, шумы выполняют функцию символизации события. Автору часто требуется подчеркнуть или как-то обозначить значимое, основное событие в фильме. При помощи шумов, события в кадре как бы оттеняются и выделяются. По характеру шумов зритель сразу понимает, что из увиденного – просто связующий элемент или переход, а что является ключевым моментом фильма, на который необходимо обратить внимание.

Всё вышесказанное подтверждает, что шумы — не просто вспомогательная звуковая «картинка», заполняющая собой ауди-дыры и звуковые провалы в фильме. Это полноценное самостоятельное выразительное средство. Адекватность и эффективность его использования зависит от таланта автора. Порой для создания необходимого эффекта требуются целые конструкции их шумов, составленные так же чётко и гармонично, как музыка.

Пауза в свою очередь играет не менее значимую роль среди звуковых эффектов. Её так же относят к художественно-выразительным средствам телевидения. Пауза используется автором с целью выделить какой-либо эпизод (фрагмент) или указать на важную деталь фильма.

При работе над документальным фильмом особую роль играет монтаж. Автор перерабатывает, реконструирует записанный на камеру материал, создаёт необходимую для реализации авторской идеи последовательность кадров. В результате такой работы получается материал, отличный от первоначального, записанного во время съёмок.

Монтаж способен повлиять на атмосферу фильма и ритм повествования. Принято выделять два вида монтажа: внутрикадровый и межкадровый.

Межкадровый монтаж – последовательное соединение кадров между собой, отражающее авторскую идею. Система видеоряда (сплошной поток сменяющих друг друга картинок) разбавляется другими вставками видео. Основной видеоряд «нарезается» в специализированной монтажной программе, а далее между основными драматургическими моментами «вклеиваются» фрагменты, дополняющие действие.

Документалистика подразумевает несколько видов монтажа:

При последовательном монтаже события излагаются в хронологическом порядке. Эпизоды монтируются в той последовательности, которая показывает постепенное развитие событий. Такой монтаж прост и понятен. Легко воспринимается зрителями, поскольку логика повествования считывается без особых трудностей.

Параллельный монтаж логично использовать, когда в фильме несколько сюжетных и пространственно-временных линий. Автор чередует эпизоды с событиями, происходящими в разных местах. Этим подчеркивается общность (или отличия) героев, сопоставляются и сравниваются события, раскрывается их неочевидная взаимосвязь. Это работает на логику и систему аргументации, поскольку помогает сделать анализ событий, разобраться в причинах и следствиях и т.д. Так же этот метод монтажа делает фильм в целом динамичнее за счёт сокращения длительности сцен.

Строящийся монтаж подразумевает, что кадры выстраиваются в той последовательности, которая необходима зрителю, чтобы самому додумать причинно-следственные связи между событиями, возможно, независимыми на самом деле. Здесь очевидно работает психологическая особенность восприятия информации: «после того — значит по причине того».

Сравнительный монтаж используется, как правило, для того, чтобы эмоционально окрасить необходимые автору сцены и задать настроение фильму в целом. Таким образом, очевидно, подчёркивается авторское отношение к описываемой проблеме

Ассоциативный монтаж – соединение кадров, которые на первый взгляд не связаны между собой. Тем не менее, они призваны воззвать к ассоциативному мышлению зрителя и показать подобие или связь событий, явлений или образов. Часто это проявляется в виде метафор: свобода – птица, человек-скала, человек-монумент. Подобный метод удобен для внушения зрителю мысли о связи событий, фактов, ситуаций. Это привносит элемент символичности происходящего на экране.

Интеллектуальный монтаж служит для отражения мыслительных процессов героя – воспоминания, рассуждения, фантазии. Часто выглядит как наплыв кадров, отображающих реальные и фантазийные объекты.

Даже в документальном фильме необходима экспрессивность, выразительность и яркость. В этом случае автор использует контрапункт, метафору.

Изображение и шум (или изображение и музыка) вкупе создают контрапункт. Ярким и эффективным считается тот контрапункт, который построен на контрасте двух смысловых составляющих (аудио и видео, «картинка» и звук»).

Подобное соотнесение музыки с изображаемыми событиями на основе намеренного подчёркивания противоположности, работает на определение авторской оценки. Это позволяет появиться моральному, философскому или ироническому подтексту.

Так же выразительно и эффективно как контрапункт работает метафора. Метафора – это то, что соотносит образы в нашем сознании. Данное выразительное средство применяется не только в художественном, но и в документальном кино. Однако, метафора в документальном фильме

часто обращена к бытовому, обыденному сознанию зрителя. По причине того, что автору необходимо как можно более полное понимание аудитории, используются простые, привычные зрителю метафоры. Глаза – зеркало души, гроза – опасность, песочные часы – быстротечность времени.

М.Н. Ким пишет: «В образном осмыслении фактов, и в особых способах актуализации авторской индивидуальности, и в характере проявления различных эстетических начал, связанных с отбором конкретных художественных приемов, со способом образного постижения мира и с поэтикой документального письма. Таким образом, журналисту, чтобы создать полноценный публицистический образ, необходимо не только включиться в познавательный процесс, но и образно осмыслить окружающий мир в зависимости от стоящих перед ним творческих задач. Различные представления о реальности, впечатления, эмоции, идеи являются основными источниками возникновения разнообразных мыслительных образов»³⁰.

Можно сказать, что это относится и к восприятию времени-пространства.

Публицистический обладает двойственной природой. С одной стороны - всё, что отвечает за эмоции и чувственное восприятие, с другой – логика, структура и факт.

Очевидно, что в художественном произведении автор полагается на вымысел. Публицисты не могут пренебречь фактом, поскольку в основе любого публицистического образа всегда лежат документальные факты. Однако, так же очевидно, что действительность, отраженная в публицистическом тексте, отличается от реальной. В этом проявляется особенность публицистического образа: автор на чувственном и эмоциональном уровне воспринимает действительность, а возникшие на

³⁰ Ким М. Н. Технология создания журналистского произведения : учебное пособие. URL: <http://evartist.narod.ru/text/71.htm> (дата обращения: 26.01.2016).

этой основе образы, в свою очередь, «пропитываются» авторскими идеями и мыслями. Отсюда вытекает особенность публицистического творчества – единство, неразделимость эмоциональной и рациональной составляющих.

Сложности создания документального образа человека связаны с тем, что при отражении жизни одного конкретного человека, не всегда получается описать характерные, типичные черты и свойства, присущие его социальному окружению в целом (в идеале, через героя и его современников характеризуется общество в целом).

Чтобы реализовать этот замысел, публицисты прибегают к типизации. Опираясь на прототип, они создают психологический портрет героя. Через него обобщается жизнь социального слоя, поколения. Таким образом, даётся оценка явлениям, сквозь призму восприятия героев.

В создании авторского образа определяющими элементами являются его мировоззренческая позиция, психологические установки, ценностные ориентиры и принципы, а так же авторская речь.

Всё это составляет образ автора у зрителей. От характера этого образа зависит степень доверия аудитории.

Можно утверждать, что публицистический образ является частью структуры медиаобраза. Следовательно, эти два понятия соотносятся как целое и часть. «В качестве особо значимого компонента в структуре медийного образа предлагается выделить тот, который в наибольшей степени отвечает за процесс формирования общественного мнения. Таким компонентом оказывается публицистическая составляющая или публицистический образ. Формируется он посредством предписания некоторому конкретному фрагменту реальности морально-нравственной

оценки в процессе определения его социокультурной значимости и влияния»³¹.

Так же автор упоминает, что в современной науке понятие «публицистический образ» постепенно вытесняется более широким понятием «медиаобраз», однако определение последнего размыто и нуждается в уточнении.

В этой связи имеет смысл поговорить о таком явлении как докудрама, предварительно охарактеризовав особенности документальных фильмов.

Из вышесказанного становится очевидно, что докудрама в определённой степени находится в противоречии с основными принципами документального кино. Документальный фильм есть результат наблюдения и авторского исследования и осмысления, где несмотря вместе авторской точкой зрения существует и объективная, непредсказуемая «правда».

«Документальное кино исследует предмет или проблему и в идеальном варианте приходит к ее решению в процессе съемки и монтажа. Это в большей степени информационный акт, хотя в то же время акт исследовательский и творческий. Докудрама же представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме»³².

На первый взгляд кажется, что докудрама – удобная форма для работы в исторической тематике. Однако, очевидно, что для решения задач, которая ставит перед собой документалистика, подобный метод работы не подходит. Докудрама представляет собой совокупность

³¹ Шевцова Д. А. От публицистического образа к медиаобразу: движение научной мысли // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-3. URL: <http://www.science-education.ru/article/view?id=23609> (дата обращения: 20.01.2016).

³² Малькова Л. Ю. ТВ : игры с документальной формой // Медиаскоп. 2012. №3. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1126> (дата обращения: 13.05.2015).

следующих элементов: комментарии экспертов и журналистов, постановочные сцены, кадры из художественных фильмов в качестве иллюстративного материала и т.д.

Докудрама обладает всеми признаками внежанрового творчества, а значит, тяжело усваивается нашим сознанием. Ещё один минус данной формы, который вытекает из предыдущего – познавательная функция здесь работает очень слабо. Смещение фактур и «коллажность», в данном случае, только подчёркивают фантазийную природу докудрамы.

Таким образом, это телевизионный продукт, основанный на фантазии и вымысле, не имеющий четковыраженных жанровых и стилистических признаков.

И.К. Беляев в статье «Путь к образу в неигровом кино» описывает процесс создания игрового фильма и попутно отмечает некоторые общие тенденции этого направления: «От простого жизнеподобия репортажа к условной конструкции – вот одна из ведущих тенденций документалистики сегодня. Значит, от показа факта к его раскрытию. А это возможно лишь при интенсивном моделировании реальности. Жизнь дает нам только фактуру, материал. Форму жизни на экране находит автор. Он, можно сказать, исследует жизнь формой.

С появлением синхронной камеры в документальных фильмах стала редкостью жесткая структура. Образ в искусстве не может существовать без структуры, без найденного, придуманного конструктивного принципа, определяющего пульс всей вещи. И в документальном искусстве тоже»³³.

«Кинофакт – основа хроники. Он фиксирует внешнюю связь вещей и явлений в их естественной пространственно-временной последовательности. Монтажные пропуски связаны, прежде всего, с необходимостью концентрации информации. Но и эта необходимость

³³ Беляев И. К. Путь к образу в неигровом кино // Вестник электронных и печатных СМИ. 2009. № 6. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1575> (дата обращения: 13. 05.15).

отпадает в телерепортаже. Кинофакт многозначен. Легко поддается последующему использованию в публицистической и даже образной конструкции»³⁴.

И так, в публицистическом произведении вместо пространственно-временных связей, как правило, ведущее место занимают логические. Они выражают позицию автора. Это значит, что время и пространство в данном случае условны. Ведущий элемент – слово. «Картинка», образ, изображение часто следуют за комментарием автора.

Документ сам по себе, как и факт, не обладает эстетической составляющей. Если выразиться точнее, эстетическая оценка здесь отходит на второй план. Образ же, напротив, воспринимается зрителем прежде всего с эстетической, чувственной точки зрения. Это значит, что документальным, в прямом смысле этого слова, может считаться фильм, который доподлинно фиксирует действительность с научной, юридической или любой другой прагматической направленностью.

Из этого следует вывод: документ и образ – понятия взаимоисключающие и находящиеся в противоречии друг другу. Автор может описать образ максимально достоверно и сделать его предельно убедительным и правдивым. Но документальности в чистом виде мы тут не найдём. Этому причиной - авторская субъективность, от которой нельзя абстрагироваться. В случае с кинохроникой мы можем говорить о документальности, ввиду того, что в этом случае фиксируется объективная реальность.

«Образ явления, факта или какого-либо лица – это ведь то, чего никто не видел и не мог увидеть прежде художника. Внутренний мир не отпечатывается на целлулоидной пленке или магнитной ленте прямо и непосредственно. Образ на экране сохраняет чувственную природу

³⁴ Мясникова М. А. Морфология телевидения // Известия Урал. гос. ун-та. 2006. № 40. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 19. С. 53-60.

изображаемого объекта. Лучше даже сказать, укрупняет чувственную природу документа. Одновременно в нем воплощается соотношение всего мира и избранного мной кусочка действительности. Образ – гармоническая система. В ней выверены и уравновешены соотношения внешних и внутренних признаков изображаемого предмета, частного и общего»³⁵.

Авторы документальных фильмов, как правило, делают упор на яркость, актуальность и информативность, не преобразовывая документы в систему образов. Однако, не оспорим тот факт, что выразительность и образность – разные понятия.

«Введение в информационную структуру символов и других выразительных элементов не меняет существа дела, так же как использование эпитетов или сравнений не превращает статью в произведение художественной литературы. Своеобразие материала, из которого строится документальный образ, не отменяет общих законов искусства, а лишь требует, чтобы мы приспособивали к ним свои возможности. В игровом фильме архитектурный замысел более или менее ясен до съемок. В документальном – он рождается часто вместе со съемкой, а иногда – только на монтажном столе. Но без архитектуры сложить образ из документов нельзя»³⁶.

Что касается публицистической картины мира, то она отражает некоторый срез действительности – жизнь индивида в обществе. Это главным образом социально-политическая картина.

В телевизионном языке важнейшим аспектом является направленность коммуникативно-познавательной деятельности. Экстралингвистические факторы ее формирования в медиатексте, согласно

³⁵ Кишанков В. С. Телевизионное искусство : специфика выразительных средств, практика, перспективы // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: www.science-education.ru/117-13083 (дата обращения: 24.07. 2015).

³⁶ Там же.

Г.Я. Солганику, – это «общественные интересы», а также «представления субъекта речи о пользе, выгоде, политических целях»³⁷.

Социальная оценка одного и того же события может быть абсолютно противоположной, что делает пространственно-временные характеристики картины реальной действительности в продуктах массмедиа вариативными.

Иерархия пространственных составляющих в каждой конкретной среде создается заново и всегда своеобразна для субъекта речи – автора.

Следовательно, отражённые в публицистическом тексте пространство и время в достаточной степени зависят от целей и намерений автора. Это значит, что в тексте отражается часть реальной действительности, но и опыт её познания.

Развитие действия подразумевает не только прямое, физическое воплощение этого процесса, но и изменение психологического состояния героев, «движение» их эмоций. В задачи телевидения входит передавать это эмоциональное напряжение, внутренний конфликт.

Таким образом, замысел, авторская идея, так или иначе, отражают авторское мировоззрение, его восприятие реальной действительности. Это проявляется в модальной составляющей текста.

Всё вышесказанное справедливо и для исторической публицистики. Нам необходимо уделить внимание этому вопросу, поскольку наш дальнейший анализ будет производиться в контексте этой темы.

Двадцатый век был богат на печальные и катастрофические события, которые затронули весь мир. Так что материал этого периода не исчерпан и по сей день. В последние годы в публицистике, в том числе и в телевизионной обнаруживается следующая тенденция: попытки по-новому интерпретировать исторические события. Это относится в первую очередь

³⁷ Солганик Г. Я. Стилистика текста. М., 2002. 256 с.

к событиям Второй мировой и Великой отечественной войн. Историческая журналистика в этой связи весьма актуальна. Это вызвано на наш взгляд глубочайшим нравственным и моральным кризисом общества.

Встречается множество работ, которые трактуют историю с позиций, противоположных тем, что были приняты в советском и постсоветском обществе.

Плавская Э.В. в своей работе «Военная тема в современной русской публицистике и литературе» отмечает три ведущих направления развития мысли в современной военно-исторической публицистике:

1) традиционное направление, которое, избегая эмоциональных оценок, стремится исключительно основываться на реальных исторических фактах, на статистических данных, которые лишают возможности что-либо фальсифицировать и т.д.;

2) направление, претендующее на оригинальность суждений, раскрывающее «всю правду» о войне, предлагающее «благодарному читателю» совершенно «новые» факты, которые, якобы, ранее не доводились до широкого читателя и т.д.;

3) направление, стремящееся во что бы то ни стало донести до сознания читателя как можно больше самых разнообразных, зачастую противоречащих друг другу фактов, предлагая, таким образом, мыслящему человеку самому делать выводы, обобщения и прочее»³⁸.

На эту же тему рассуждает и Сычёв С.В. В своей диссертации «Эволюция тенденций развития документального кино – и телефильма» он рассмотрел этапы развития документального кино, выделяя кризисные моменты и попытался объяснить их причину.

Середину девяностых годов двадцатого века связывают резко возросшей популярностью документальных фильмов. В США и Европе

³⁸ Плавская Э. В. Военная тема в современной русской публицистике и литературе // Киберленинка. Электронная библиотека. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/voennaya-tema-v-sovremennoy-russkoy-i-zarubezhnoy-publitsisticheskoy-literature> (дата обращения: 25.05.16).

речь идет, прежде всего, о популярности скандализующих общество журналистских расследованиях, которые из сферы телевизионной документалистики переместились в сферу кинодокументалистики. Такие фильмы получают крупнейшие кинематографические премии и собирают миллионы долларов в прокате, что подразумевает интерес со стороны как критиков, так и широкого зрителя. Во многом благодаря этим картинам, на Западе выстроилась действующая инфраструктура производства и проката документального кино, в которую включены кино, телевидение, видеоносители и другие каналы дистрибуции. Документальное кино, или, по крайней мере, одно из его направлений, таким образом, вновь после продолжительного существования на периферии общественной жизни возвращает себе зрителя и становится индустрией, приносящей ее участникам немалые доходы.

В России популярность документальных фильмов носит иной характер. Центральные телевизионные каналы производят (сами или заказывают независимым студиям) вместе несколько сотен документальных программ, которые выходят в эфир с пометкой «документальный фильм» и положительным образом отражаются на рейтинговых показателях телеканалов, но при этом, в большей своей части, относятся не к кинематографу, а только к журналистике с элементами пропаганды (пропагандироваться может все – от политических лозунгов до «гламурной» картины мира). В последние три-четыре года намечается сдвиг в отношении российского общества к документальному кино: люди начинают интересоваться теми фильмами, о которых они ничего прежде не знали.

«Развитие искусства документального кинематографа тормозилось и тормозится тем, что его информационно-пропагандистские возможности рассматривались как главные, а иногда единственные его составляющие, а система производства и проката выступает как главный рычаг давления на

кинематографистов. Без учета эстетических особенностей документального кино невозможно его дальнейшее развитие»³⁹.

Так же Сычёв говорит о том, что документальное кино сочетает в себе эстетику и информативность. В этой связи, если автор сознательно откажется от одного из этих аспектов, это приведёт к сужению возможностей документалистики.

Прокатные и производственные затруднения документального кино привели к тому, что лучшие его представители оказываются на периферии общественной и культурной жизни, если не отказываются от развития эстетической стороны документалистики.

Язык кино включает в себя как визуальные образы, так и литературный текст в виде надписей или звучащего голоса, в том числе синхрона. Наличие синхронного звука автоматически включает документальное кино и в журналистику (поскольку используются элементы жанров журналистики: репортаж, интервью и т.д.), и в литературу (что обусловлено эстетической стороной кинематографа). Документальное кино до настоящего времени представляет собой наиболее сложное, синтетическое языковое образование со спорадически разработанной семиотикой.

Люди стали значительно меньше ходить в кино (ведь то же самое можно увидеть дома бесплатно и не выходя на улицы). Голливуд попытался спасти положение, выпуская грандиозные широкоэкранные фильмы - «пеплумы», которые стоили слишком дорого, чтобы окупаться. В результате произошел серьезный кризис кинопроката, разорились многие киностудии. Понадобилось почти десять лет, чтобы исправить положение и вернуть людей в кинотеатры. Произошло это не только за счет новых европейских кинотечений в игровом кино и появления ряда

³⁹ Сычёв С. В. Эволюция тенденций развития документального кино - и телефильма // Медиаскоп. Авторефераты. URL: <http://www.mediascope.ru/old/node/258> (дата обращения: 25.05.2016).

американских режиссеров, на которых это кино повлияло. Новый подход к кинематографу, который делался в принципиальном расчете на большой экран и массовое восприятие, был актуален и в отношении неигрового кино, в котором блокбастеры стали производиться более осознанно, чем это было в дотелевизионную эпоху.

Телевидение сделало бессмысленным существование хроники в рамках кинотеатров. Ее заменили телевизионные программы новостей и другие информационно-публицистические жанры, а кинотеатры, существование которых стало более дорогим за счет снижения количества зрителей, с радостью избавились от хроникальных сюжетов.

Жанры документального кино также довольно четко разделились на более и менее соответствующие телевидению. Публицистика, пропаганда, хроника – все доминирующие прежде жанры – хлынули на телевидение и остались там, в то время как кинотеатры, вынужденные предлагать зрителю нечто «с изюминкой», заинтересовались поэтическими, экспериментальными разработками. Во многом благодаря этой возможности (и необходимости, потому что если нет зрителя – нет и финансирования) документалистика с середины пятидесятых до конца семидесятых получает такой расцвет, которого не было с двадцатых годов и который не повторится до нашего времени ни разу.

«Телевидение предложило новые возможности для развития тех направлений документалистики, которые были невозможны прежде в силу технических особенностей кинопроката. Только на телевидении возможна серийность, причем это означает не только то, что фильм можно делать сколько угодно длинным, а потом показывать его по частям, но и возможность снова и снова возвращаться к старым героям, ситуациям. Фильмы, делающие ставку на кинотеатры, впоследствии тоже придут к этому, но – благодаря развитию этой идеи на телевидении. Впрочем, эта

возможность будет осознана не сразу, а в своем развитии иногда будет приобретать такие извращенные формы, как реалити-шоу и докудрама»⁴⁰.

Телевидение требует от режиссера-документалиста снимать с синхронным звуком, так как с пластическим выражением мысли автора телевидение не может справляться так, как это делает большой экран. На телевидении стал возможен фильм-интервью. Прямой эфир телевидения, преобладавший до появления видеозаписей, диктует другой ритм повествования и в документальном кино. Не справляясь с динамикой экранного повествования, документалисты компенсируют ее отсутствие закадровым текстом.

По мнению Сычёва, изменилась телевизионная аудитория. Зрители стали более требовательными. Автор связывает это с появлением множества новых каналов, а также с агрессивной подачей материала и заимствование западных телевизионных форматов.

«Постсоветское телевидение сузило жанровую палитру показываемых фильмов до минимальной триады.

1. Фильмы-портреты, которые с советских времен изменились мало, их герои и без того знамениты, а фильмы чаще всего удовлетворяют те же запросы аудитории, которые обслуживаются «желтой прессой».

2. Фильмы-расследования. Расследования актуально связанные с криминальным миром и политическими преступниками, - например, циклы «Лубянка», «Кремль-9». В начале нулевых годов их поток начал медленно иссякать вместе с формированием положительного (и все в большей степени гламурного) образа действительности телевидением 2000-х годов. Криминальные разборы, к тому же, стали приедаться зрителю. Исторические расследования (с «желтым» оттенком), наоборот, не снижают своей популярности. Разоблачения исторических мифов и

⁴⁰ Сычёв С. В. Эволюция тенденций развития документального кино - и телефильма // Медиаскоп. Авторефераты. URL: <http://www.mediascope.ru/old/node/258> (дата обращения: 25.05. 2016).

нагромождение новых составляют существенную часть телевизионной документалистики или того, что за нее выдается.

3. Научно-популярные фильмы. Название условно, так как некоторые из показываемых фильмов решительно противоположны науке. Можно, дополняя триаду, выделить наличие репортажного кино, но именно фильмов, а не больших репортажей, на телевидении показывается очень мало»⁴¹.

Мировой «бум» документалистики и развитие проката во всем мире пока не затронул Россию, хотя предлагаемая на Западе инфраструктура могла бы частично использоваться и у нас в стране. Однако документальное кино оказалось настолько выброшено за пределы культурной жизни общества, что, даже благодаря всем попыткам немногих энтузиастов, люди во всем мире видят лишь малую толику от собственно документального кино – его журналистские проявления, лишенные эстетической нагрузки. Ряд документальных фильмов зарубежного производства, вышедших в российский прокат за последние семь лет, большей своей частью был составлен из т.н. «хитов» зарубежного проката, но, за исключением фильма «Птицы», все картины шли при пустых залах. Зритель, не приученный телевидением к документальному кино, оказался неспособен воспринять их эстетику, и теперь кинотеатры боятся рисковать. Новые формы проката (бесплатные «цифровые» копии фильмов вместо традиционных пленочных, например) в перспективе могут заставить прокатчиков вновь обратить внимание на «сложный» вид кинематографа, но для того, чтобы документальное кино нашло свою аудиторию, должна быть проведена существенная работа как со зрителем, так и с производителем и прокатчиком. Пока подобны попытки существуют на уровне кинофестивалей, и уже можно говорить об их

⁴¹ Сычёв С. В. Эволюция тенденций развития документального кино - и телефильма // Медиаскоп. Авторефераты. URL: <http://www.mediascope.ru/old/node/258> (дата обращения: 25.05.2016).

относительном успехе: фестивальные показы документального кино идут при полных залах, что показывает востребованность этого искусства широким зрителем.

История России – богатая почва для работы исследователей-публицистов. Как уже говорилось ранее, интерес к истории становится особенно высок в переломные моменты развития общества.

Публицистические тексты, затрагивающие историческую тематику, содержат не только изложение фактов, но и их анализ. Этот специализированный анализ называется историческим и служит для того, чтобы выявить суть явлений прошлого (и перенести эти выводы на настоящее).

Журналист, как и историк, может заниматься исследованием исторически значимых событий - в рамках журналистских возможностей и задач.

Основа исторического анализа в журналистике – объяснение. Выделяются следующие виды объяснения:

Дескрипционное объяснение, как понятно из названия, осуществляется с помощью описания события или явления. Является одним из самых простых методов. Суть его заключается в том, что автор в тексте должен ответить на вопросы: что произошло?; как произошло?

Генетическое объяснение строится на причинно-следственных связях. Сложность этого метода состоит в том, что здесь необходимо исследование условий, при которых интересующие нас доказательства дошли до нашего времени. Примечательно, что весомость доказательства устанавливается источником его происхождения – литературный или научный источники, записи слов очевидцев, официальный документ. и т.п. Достоверность устанавливается в рамках следующей схемы:

«- определяется достоверность используемого доказательства (аргумента в пользу тезиса), в силу тех условий, в которых оно возникло;

- устанавливается, что это доказательство не было искажено при передаче по цепочке, начиная с первого источника и до последнего;

- формулируется вывод: если используемое доказательство первоначально было правильным, а при передаче оно не искажалось, значит, оно является достоверным аргументом.

Структурное объяснение (объяснение путем нахождения места в структуре). Знание структуры помогает изучению составных частей целого, так как эти части находятся в зависимости от структуры целостного предмета («он был чиновником данного ведомства и именно поэтому выполнял заинтересовавшие нас действия»).

Дефинитивное объяснение (объяснение посредством определения). Журналист-историк связан с исторической языковой практикой, а многообразие языковых явлений часто предполагает необходимость их определять (дефинировать).

В этом случае разъяснение должно содержать в себе указание на возникновение понятия, случаи его применения, степень распространенности. На деле дефинитивное описание есть объяснение, поскольку проблема, цель исторического анализа и заключается не просто в рассмотрении понятий, а в объяснении исторических событий, к которым относятся эти понятия»⁴².

«Каузальное объяснение (объяснение посредством выяснения причин). Название его происходит от латинского *causa* — «причина», т.е. то, что предшествует другому и вызывает его в качестве следствия. Например, трение вызывает нагревание тела, война вызывает разрушения и смерть и т.д. Причинность — одна из форм взаимосвязи явлений объективного мира. Без причины нет следствия. Причина и следствие

⁴² Тертычный А. А. Аналитическая журналистика // учебное пособие. URL: <http://www.studfiles.ru/preview/2674878/page:15/> (дата обращения: 14.05.2016).

находятся во взаимодействии, следствие не пассивно, ибо может воздействовать на свою причину.

Гипотетическое объяснение. Нередко журналист, занимающийся анализом исторических явлений, вынужден восполнять недостаток знаний о них гипотезами, допущениями, нормами здравого смысла. Если гипотезы применяются для объяснения чего-либо, то такое объяснение и называется гипотетическим»⁴³.

Таким образом, в данном параграфе мы определили основные средства выразительности языка телевидения. Визуальные: содержание кадра (ракурс, крупность плана, перспектива, цвет, свет, насыщенность и др.); монтаж (длительность монтажной фразы, темпоритм, скорость воспроизведения изображения, применение эффектов (растворение, композитинг); Аудиальные: (интонация, тембр, темп), текст (тропы, синтаксические конструкции, фразеологические обороты и др.); звук (интершум, запись звукового оформления, элементы саунддизайна). А так же обозначили особенность публицистического телевизионного текста. Реальность, показанная автором фильма, складывается из творчески созданной комбинации изображений. Сама структура документального фильма представляет художественную переработку.

⁴³ Там же.

Глава 2 СВОЕОБРАЗИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В АВТОРСКИХ ФИЛЬМАХ А. ПИВОВАРОВА

2.1 Методика анализа телевизионного текста

Язык телевизионного сообщения специфичен и представляет собой смешанную систему знаков. Следовательно, целесообразно анализировать всю совокупность знаков - и видеоряд и звуковую дорожку телевизионного произведения.

Семиология как наука о знаках рассматривает два базовых подхода к анализу телевизионного продукта: лингвистический (грамматический) и семиотический.

Первый подход подразумевает отождествление экранного и вербального языков. Последовательное соединение ряда кадров составляет в кинематографе «слово», а иногда целую «фразу».

Лингвистический подход подразумевает рассмотрение проблемы языка экрана. Этим вопросом занимался итальянский писатель, режиссер театра и кино Пьер Паоло Пазолини. Он пришёл к выводу, что язык телевидения и кино возможно описать в дефинициях грамматики так же, как это было сделано с вербальным языком. Это происходит следующим образом: целый кадр, как самостоятельная полноценная единица, раскладывается на составляющие его знаки («реальные проблемы, формы, события и действия реальности»).

А. Бергер выделил критерии семиотического анализа телевизионного продукта. Она состоит из нескольких ступеней: «Во-первых, выделение и анализ важнейших знаков текста (каковы важные означающие и что они

означают); система, позволяющая наделять смыслом знаки; коды и идеологические и социологические аспекты.

Во-вторых, выявление парадигматической структуры текста: центральное противопоставление в тексте; парные оппозиции, скрывающиеся за различными категориями; имеют ли эти оппозиции социальное или психологическое привнесение.

В-третьих, определение синтагматической структуры текста: как организация последовательности повествования влияет на смысл?

И наконец - влияние канала телевидения на текст: типы кадров, точки съёмки и т.п., роль музыкального сопровождения, цветовой гаммы, звука и т.д.»⁴⁴.

Умберто Эко настаивает, что «проблемы кино и нефигуративного искусства должны обсуждаться с акцентом на семиотику иконического знака и анализ его компонентов».

Особое внимание уделяется иконическим знакам, если анализируется произведение киноискусства, а так же если необходимо интерпретировать телевизионное сообщение.

Фигуры – это условия восприятия (например, отношения фигура - задний план, контраст освещения и т.д.), переведенные в графические знаки согласно требованиям данного кода: количество фигур не конечно, они не всегда дискретны; в западной критике уже сложились смыслоразличительные единицы, пригодные для построения любой конфигурации, – это элементы геометрии.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что иконические знаки - основные единиц семиотического анализа экранных произведений.

Кроме того, семы корреспондируют с кадром, которые считаются в соответствии с гипотезой, выдвинутой В. Пудовкиным, Ю. Лотманом, У. Эко, С. Уортом, основной неделимой единицей экранного повествования.

⁴⁴ Бергер А. А. Видеть - значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. М., 2005. 288 с.

Кадр делает визуальный текст приближенным к речи в этническом (естественном) языке, так как вносит в кинотекст дискретность, т.е. он становится прерывным, а повествовательное пространство и время членятся. «На телевидении с помощью кадра возможно соединение любых смысловых отрезков, имеющих собственное пространство и время».

Можно утверждать, что образ - это особая, специфическая единица языка телевидения (и кино в равной степени). И этой единице нельзя подобрать эквивалент в системе вербальной коммуникации.

На телевидении образ отражает факты и оценочные суждения о персонажах, их взаимоотношениях, о времени и обществе, в котором они живут. Иными словами, социальные реалии в обобщённо-образном виде. Подобную информацию следует рассматривать и анализировать только в рамках целого фильма. Телевизионный образ состоит из фактов, эпизодов. Но здесь роль играет не хронологическая последовательность, а концентрации смыслов.

К. Метц уверен, что в видеоизображении взаимодействуют два блока кодов. Существуют культурно-антропологические коды, которые усваиваются с мига рождения, в ходе воспитания и образования (код восприятия, код узнавания, иконические коды). Но есть и технически сложные специальные коды, которые управляют сочетаемостью образов (иконографические коды, правила построения кадра, монтажа, коды повествовательных ходов).

Коды – это своего рода посредники между автором и зрителями. В современном мире влияние телевидения на мировоззрение человека, на поведение и образ жизни очевидно. По той причине, что на основе того или иного кода автор сообщения выбирает определенные выразительные средства, и поскольку система отношений, устанавливаемая кодом, усваивается зрителями, код можно считать основным семиотическим

элементом телевизионного языка, влияющим на содержание определенной картины мира у телезрителей.

Структура сообщения – некая модель. Она направляет восприятие явления определенным образом. Именно коды задают структуру сообщения. В рамках семиотического анализа телевизионное сообщение рассматривается как структурное целое, как дискурс, исследуются системы правил, которые управляют дискурсом (коды).

Следующий этап анализа - выделение и рассмотрение технических кодов. Технические коды (камера, освещение, монтаж, звуковое и музыкальное оформление) также соответствуют интенциям реципиентов и выражают жанр телевизионной программы. Они оказывают манипулятивное воздействие на зрителей, заставляя их чувствовать намерения режиссера, автора программы. Технические коды также настраивают зрителей на определенные ожидания.

Схема анализа содержания телевизионных сообщений такова: выявление социальных кодов; выделение и анализ технических кодов; определение парадигматической структуры визуального сообщения и анализ ее соотношения с вербальным текстом сюжета; выявление синтагматической структуры визуального ряда сообщения.

Мы уже говорили об особой роли визуального компонента на телевидении. Благодаря высокой информативности телевизионные сообщения понятны, легко и быстро усваиваются, поскольку видеообраз воспринимается зрителем напрямую, без посредников. Это делает образ в купе со словом универсальной (т.е. понятной всем) знаковой системой.

Изобразительные знаки понятны и доступны, поскольку они сохраняют в себе способности абстрагироваться от конкретного.

Считается, что «изображение обладает свойствами знаковой системы – и как этническому (звуковому) языку, его восприятию и пониманию надо

учиться. Подобно усвоению этнического языка этот процесс во многом протекает стихийно».

Также, чтобы квалифицированно интерпретировать телевизионные изображения, мы должны иметь, с одной стороны, некоторое количество культурной компетентности и социального познания, а с другой – быть знакомыми со спецификой телевизионного жанра. Сегодня с детства мы самостоятельно получаем базисный жизнеобеспечивающий набор визуальных средств с минимальной справкой от родителей.

Потребность в развитии визуального мастерства и специальном обучении возникает в случае, если появляется нужда, например, глубже узнать законы изобразительного искусства, уметь читать символические обозначения в картографии, понимать изображение в микроскопе, на рентгеновском снимке или понимать живопись Пикассо. Участие компонента языкового содержания в концептуальной и информационной картинах мира ограничено. Истолкование визуальной информации является субъективным и высокопроективным. Видеоизображение не имеет семантических ограничений, оно шире словесных фраз.

«Своеобразие телевизионного языка заключается в том, что он использует в своих проявлениях знаки самой действительности, так называемые культурные коды – символизм предметов, жесты, выражающие определенные чувства, и т.д. Телевидение передаёт коды, близкие к тем, с помощью которых мы ориентируемся в действительности. С другой стороны, экранное произведение, как результат сознательного структурирования, в отличие от потока жизни выявляет знаки и их сочетания, собирает в себе закономерное и отбрасывает случайное, концентрирует смысл, создает собственный многоступенчатый код, который на уровнях денотации является фотографически отражающим, а на уровнях коннотации включает знаки высших типов. Среди последних встречаются индексы и символы. Так, чтобы получить значение из того,

что изображается на телевизионном экране, зритель должен не только распознать символ, но и контекст жанра, идентифицируя его коды»⁴⁵.

Помимо вербальных, музыкальных, визуальных знаковых систем, в нем присутствуют специфические выразительные средства – стереоскопичность, стереофоничность, оптические трюки и структурные приемы – монтаж, смена планов и т.п. В знаковой системе телевидения они синтезируются в один специфический язык, который предполагает их гармоничное сочетание.

Переданные по каналам телевидения, обладающего феноменом достоверности, изображения трансформированной реальности потом проектируются на представления зрителей об окружающей их действительности. Сложные системы знаков латентно транслируют определенные идеологические установки.

Эти типы прочтения телевизионного дискурса обуславливает представляющая собой своеобразную кодифицирующую систему культура. Она организует понимание посредством формирования конкретных «смысловых образцов». Семиотический подход позволяет выяснить и проанализировать системы кодов, а также декодируемые зрителями идеологические установки, синтагматический и парадигматический уровни анализа дают представление о том, какое явное содержание телевизионного текста воспринимается реципиентами и какие структуры передают латентное содержание, отражающее смысл происходящего.

«Язык телевидения, по мнению теоретиков и практиков в области средств массовой информации, включает в себя разнообразные коды – знаковые системы. Их составляющими являются такие знаки, как слово, звук, жест, элемент одежды, цвет, ракурс, образ и т.д. Телевизионный язык

⁴⁵ Ольшевский П. И. Семиотические аспекты телевизионной коммуникации // Библиотека диссертаций. URL: <http://www.dslib.net/soc-struktura/semioticheskie-aspekty-televizionnoj-kommunikacii.html> (дата обращения: 12.04.2016).

содержит их, так как синтезирует в себе знаки больших семиотических систем – вербальной и невербальной. Именно поэтому, благодаря своим выразительным возможностям, аудиовизуальный язык телевидения имеет большое преимущество в воздействии на массовую аудиторию. И поэтому же становится актуальным семиотический анализ телевизионного языка, учитывающий его специфику, которая заключается в единстве словесного и визуального рядов. Интерпретативные методы лингвистического анализа позволяют выяснить только смысл вербального устного сообщения, в то время как семиотические методы позволяют анализировать телевизионные образы, воздействующие на глубинные стороны человеческой психики, выявить архетипы»⁴⁶.

Это направление берет начало в теории отечественной кинематографии, где первостепенное влияние уделялось монтажу. «Кинорежиссер Л.В. Кулешов, известный своими экспериментами, считал, что кадр должен быть однозначным, как буква типа иероглифа.

Ряд учёных, разрабатывающих этот вопрос, не стали сопоставлять отдельные знаки и их лингвистические аналоги.

Так, французский теоретик К. Метц утверждает, что в кино и телевидении нет языка как такового. Они не имеют определенного словаря знаков подобно вербальной системе. «Элементарные единицы, по мнению К. Метца, не материальны по своей природе, они относительны (реляционны) – при их помощи художник передает свое отношение к предмету, свою интерпретацию образов и замысел всего произведения.

С этой позиции, кадр не равен слову. Адекватным для сравнения в этом случае выступает фраза или несколько фраз. Всё дело в том, что кадр ограничен в плане содержания - смысловая часть заключена в том, что кадр показывает.

⁴⁶ Язык телевизионных знаков // Текстфайтер. Сайт для журналистов и копирайтеров. URL: http://www.textfighter.org/text5/79_yazyik_televizionnogo_znakov_3.php (дата обращения: 8.03.2016).

Британские социологи сумели соединить достоинства контент-анализа и семиологии с тем, чтобы доказать преимущественно индексный характер трансляции смысла телевизионными информационными программами. «Фактически в телевизионных новостях лишь относительно небольшая доля от общей величины отснятого является иконической или прямо представляющей людей, места действия или события, которые являются предметом текстов новостей. Гораздо большая доля снятого имеет косвенное отношение к тексту; предмет обсуждения «представляется» индексно или символически», – отметили Г.Дэвис и П.Уолтон в одной из своих работ. Индексное и символическое соотношение означающего и означаемого предполагает процедуры понимания и интерпретации в прочтении телетекста.

Большие возможности в изучении телепродукции дает дискурс-анализ и в частности нарративный анализ, сосредоточенный на рассмотрении внутреннего структурирования сообщения. Эти методы тесно связаны с семиологическим подходом.

Нарративный анализ сфокусирован на внутренней структуре текста и динамике его сюжета. В тексте можно обнаружить особого рода дискурс или нарратив, в котором части сюжета, специфическим образом соединенные, образуют единое целое. Эксперты признают, что многие “тексты” СМИ представляют собой развивающиеся истории с сюжетом. Финский социолог Пертти Аласуутари отмечает, что, с одной стороны, в техническом смысле выявление нарратива не является сложным, но, с другой, он не сводим к чисто механическим процедурам. Основная идея метода Проппа состоит в том, чтобы сравнивать разные истории и их обобщенные сюжеты на уровне более абстрактном, чем их очевидное содержание. Нарративный анализ полезен в определении различий и сходства разных историй. Кроме того, он также является ключом к изучению смысловой структуры повествования». Кодирование и анализ

визуальных образов представляет собой весьма сложную задачу в силу «многослойности» и многозначности любого имиджа. Очевидно, что один и тот же зрительный символ может иметь множество значений, что затрудняет его интерпретацию. Кроме того, вариативность подходов к рассмотрению визуального компонента в пределах коммуникативного исследования очень мала по сравнению с подходами, существующими в лингвистике.

Технические и символические средства работают не изолированно, а в тесной связи друг с другом. Кроме того, только в сочетании со звуковым рядом зрительный материал создает значение, воспринимаемое аудиторией.

Адекватная, полная и точная интерпретация телевизионных сообщений подразумевает выявление скрытых конструкций и смыслов, их описание, с учётом кодов, используемых участниками процесса коммуникации.

«Отталкиваясь от понятия «публичного имиджа» Дж. Бергера, можно выделить ряд основных характеристик образов, предлагаемых медиа для массовой аудитории. Это, прежде всего, такие качества, как тотальность («вездесущность» имиджей, пронизывающих все публичное пространство по каналам коммуникации), актуальность (постоянная ориентация на данный конкретный момент времени, воплощение «здесь и сейчас»), дискретность (фрагментарность образа, позволяющая акцентировать внимание аудитории на отдельных деталях и преподнести их как наиболее значимые), пластичность (способность имиджа претерпевать мгновенные изменения в информационном пространстве и нашем восприятии в зависимости от складывающейся ситуации), цитатность (взаимодействие с другими образами на основе интертекстуальности и постоянной отсылки к популярным и мгновенно узнаваемым «иконам»), суггестивность (способность внушать

необходимые установки и побуждать к определенным действиям за счет сфокусированности имиджа на каком-то одном аспекте репрезентируемого объекта), а также адресность (направленное воздействие на некоторую часть аудитории (целевую группу), от которой ожидаются адекватные ответные действия (голосование за нужного кандидата или покупка рекламируемого товара).

Выделяются им также такие основные функции языкового сообщения (текста), как закрепление, фиксация «плавающей» цепочки означающих как денотативных смыслов и связывание их воедино на уровне сюжета или истории: тонко манипулируя читателем, текст направляет его, ориентируя на восприятие определенного смысла. Подобного рода операция задает нужный (с точки зрения отправителя) ракурс восприятия, что может восприниматься и как репрессивная форма «контроля над образом»⁴⁷.

В качестве денотативного сообщения могут выступать фотография как своеобразное сообщение «без кода», где проявляется «буквальность» иконического знака, а также рисунок как закодированное послание, где фиксация тех или иных его элементов осуществляется по определенным правилам. Своеобразная метафизика фотографии проявляется, по Барту, в иллюзии объективности и механической точности «схватывания» объекта. При этом она симулирует присутствие объекта «здесь» и «сейчас», хотя и опирается на представления о его «бытии-в-прошлом» (нечто уже свершившееся) в отличие от кинематографии как «бытия-сейчас», в данный момент. В этом проявляется смысловой парадокс фотографии, создающий иллюзию «естественного присутствия» образа. Отсюда выводится общая функция техники: создавать новые смыслы образов под

⁴⁷ Ольшевский П.И. Семиотические аспекты телевизионной коммуникации // Библиотека диссертаций. URL: <http://www.dslib.net/soc-struktura/semioticheskie-aspekty-televizionnoj-kommunikacii.html> (дата обращения: 12.04.2016).

видом все более и более их природного, «естественного» происхождения, а не искусственного.

Таким образом, в рамках семиологии была подчеркнута значимость соотношения «объективной» и «субъективной» составляющих визуальной коммуникации, то есть при ее анализе необходимо учитывать не только особенности и характеристики самого изображения, но и специфику индивидуального восприятия и интерпретации этого изображения, обусловленную конкретной социальной ситуацией и культурной традицией. Внимание исследователя должно быть обращено не только на выявление основных параметров визуального текста, трактовку его смысловой реальности и форму организации материала, но и на «внутренний мир», психическую реальность самого субъекта восприятия (как автора текста, так и его зрителя), а также на особенности социального и культурного контекста, в котором осуществляется коммуникация. Отсюда возникает необходимость соотнесения столь разных подходов в анализе визуальности, как психоанализ, феноменология и герменевтика, делающих акцент на самом процессе визуального восприятия в зависимости от индивидуальных особенностей субъекта видения, а также семиотики, риторики, поэтики и лингвистики, которые в первую очередь обращают внимание на структуру текста в рамках его формального, стилистического и семантического анализа.

Все эти подходы должны дополняться социокультурным анализом, выявляющим особенности общественно-политической и исторической ситуации, непосредственно влияющей на коммуникационные процессы и саму возможность создания визуального текста, а также особенности его трансляции, восприятия и понимания.

Эти положения усиливаются Артуром Бергером, который разрабатывает знаменитый принцип «Видеть – значит верить» в своей книге с таким же названием. В ней подчеркивается, что человек из всей

воспринимаемой информации выбирает лишь необходимое ему и в этом смысле конструирует мир, который видит. В структуре визуального сообщения (изображения) Бергер выделяет наиболее значимые элементы, среди которых исходными выступают точки, линии, контуры и формы; далее следуют объем, масштаб и расположение объектов в пространстве, указываются также баланс композиции, направление, освещение и цвет, пропорции и перспектива. Все это, однако, не представляет собой ничего нового по сравнению с традиционным формальным анализом изображений, принятым в искусствоведческой практике, в том числе в ее модернизированном варианте – искусствометрии. В частности, иконографические методы интерпретации изображений в различных версиях иконологии обращены в основном к материалу классической западноевропейской живописи и недостаточно эффективны при анализе текстов СМИ.

Между тем, А. Бергер указывает на необходимость при анализе изображений учитывать значимость параметров коммуникационных процессов и, следовательно, возможность включения визуальных текстов в систему масс-медиа. И тогда основные формальные и содержательные показатели изображений должны быть дополнены техническими характеристиками СМИ, а также возможностями репрезентации, предоставляемыми самими носителями информации («медиумом»). Так появляются дополнительные параметры анализа, которые обязательно должны учитываться при изучении фотографических, кинематографических и телевизионных текстов: ракурс съемки, монтаж, движение камеры и пр.

В итоге, с учетом всего вышесказанного, предоставляется возможность оформления комплексного подхода в анализе визуальных текстов, предполагающего методический разбор изображения как визуального сообщения, который должен быть адекватен своему объекту в

соответствии с 1) репрезентацией (отображением внешней по отношению к самому тексту реальности) и 2) инвенцией (внутренним смыслом текста). Визуальный текст предстает как сложно организованный феномен, способный объединить различные средства репрезентации (знак, символ, образ, метафору, «визиотип» и пр.), которые воспринимаются как осмысленное сообщение, определенным способом доносящее информацию до реципиента с помощью изображений.

Предполагается, что для любых типов визуальных материалов характерна двойственная природа изображения, которая обуславливает смысловую структуру зрительной коммуникации и объединяет в себе субъективный аспект, то есть произвольность выбора объекта изображения и технических средств этого изображения, а также объективные данные – место съемки, выбор кадра, ракурс, перспектива, монтаж и т.п.

«Трактовка символического содержания визуальных сообщений определяется тем, что все отдельные элементы сообщения сначала формально изолируются, чтобы затем быть сопоставленными друг с другом в разных смысловых контекстах. В плане изображения различаются перцептивно неcodируемые формы выразительности и их закодированное смысловое наполнение, в котором могут выделяться десигнат, денотат, коннотат их сочетания. Следование этой схеме позволяет идентифицировать сообщение, опознать его, придавая ему статус текста. Дальнейшее движение идет от кодировки к декодировке с учетом социальной практики структурирования визуального текста, которая организуется на трех уровнях – в средствах производства, воспроизводства и дешифровки сообщения. В форме репрезентации значения этих имеет значение следующее: авторского замысел,

коммуникативными средствами, соотношении с культурно заданной нормой изображения и восприятия»⁴⁸.

Выделяя формальную последовательность аналитических процедуры, получаем данный алгоритм исследования визуального текста:

- описать видимые данные;
- разбить их на структурные элементы и выявление взаимоотношений между ними;
- найти взаимосвязи значения и изображения в данной коммуникативной ситуации.

Последовательность анализа следующая: сначала воссоздаются формальные взаимосвязи между отдельными элементами сообщения, затем реконструируются их значения в контексте образа. При этом анализ включает детальное описание элементов изображения (фон, место изображения, композиция, цветовая гамма, определение крупности планов, использование эстетических элементов и т.д.). Реконструкция предполагает разделение текста изображения на составляющие его элементы, затем выявление их значения на предмет совпадения/различия в процессе восприятия, раскрытие их смыслового содержания и герменевтическое выстраивание скрытой символической структуры, где целое определяет свойство частей. Интерпретация включает формулирование соответствия денотативных и коннотативных аспектов содержания в контексте целостного истолкования изображения как текста, анализ элементов формы изображения, ведущий к восстановлению социокультурного комплекса, воссоздание системы взаимосвязей фрагментов текста в соответствии с культурно значимыми и традиционно закрепляемыми образцами.

⁴⁸ Ольшевский П. И. Семиотические аспекты телевизионной коммуникации // Библиотека диссертаций. URL: <http://www.dslib.net/soc-struktura/semioticheskie-aspekty-televizionnoj-kommunikacii.html> (дата обращения: 12.04.2016).

Анализируя визуальный компонент текста, исследователь сталкивается с проблемами визуального образа – его производство, строение и потребление посредством СМИ.

Так, Г. Роуз предлагает ответить на ряд вопросов о производстве образа: когда и где был создан этот образ; кто создал этот образ; был ли этот образ создан ради кого-то еще; от каких технологий зависит создание такого образа; каковы социальные идентичности создателя, владельца и персонажа образа; каковы отношения между создателем, владельцем и персонажем; воспроизводятся ли эти идентичности и отношения в самой форме образа?

Следующая группа вопросов связана со строением образа: что он показывается, из каких элементов состоит, как эти элементы упорядочены? Какую материальную форму имеет образ? Единичный ли это образ или часть серии? Каково положение зрителя при восприятии образа? Какие отношения устанавливаются между частями образа? Как используется цвет? Как технология повлияла на текст? Каков жанр образа? В какой степени строение образа зависит от его жанровых характеристик? Что обозначают различные составляющие образа? Какие знания включаются, а какие исключены из данной репрезентации? Стабильны ли отношения между составляющими образа? Не противоречивый ли это образ?

Также необходимо ответить на вопросы, связанные с потреблением образа: Какой была первоначальная аудитория этого образа? Когда и как представлялся образ изначально? Как образ хранился и распространялся? Как образ представлялся вновь? Какая аудитория является более недавним потребителем этого образа? Где находится зритель по отношению к различным составляющим образа? Какие отношения выстраиваются между образом и его зрителями в зависимости от занимаемой ими позиции? Сопровождается ли образ текстом, направляющим его интерпретации? Влияют ли технологии распространения и представления

образа на интерпретации этого образа разнообразными аудиториями? Возможны ли несколько интерпретаций образа? Как различные аудитории интерпретируют конкретный образ? Как эти различные аудитории дифференцируются по классу, гендеру, этничности и т. д.?

Таким образом, в данном параграфе мы определили последовательность действий, необходимых для осуществления анализа телевизионного продукта. Во-первых, описать видимые данные. Во-вторых, разбить их на структурные элементы и выявление взаимоотношений между ними. В-третьих, найти взаимосвязи значения и изображения в данной коммуникативной ситуации.

2.2 Особенности хронотопа фильмов А. Пивоварова

Алексей Пивоваров известен зрителям по своей работе на телеканале НТВ – в качестве корреспондента «Намедни», а чуть позже - в программе «Сегодня».

Новым витком в творчестве журналиста стала работа над созданием документальных драм на историческую тематику.

А. Пивоваров человек, чья молодость и профессиональное становление прошли уже в новой России, вырабатывающей новые идеологические приоритеты. Можно сказать, что как профессионал он рос и развивался параллельно со становлением новой российской государственности и прорывов к новой идеологии, которая первое время строилась на принципиальном антагонизме советского идеологии следы чего отчетливо заметны в идейной составляющей авторских телефильмов с участием А. Пивоварова. Следует заметить, что основное становление его как тележурналиста произошло на компании НТВ, владельцем которой был олигарх и медиамагнат В. Гусинский, а генеральным директором НТВ

- Е. Киселев. Для компании НТВ в целом были свойственны прозападные взгляды, защита приоритета рыночных механизмов, отказ государства от ведущих позиций в экономической и социальной жизни, резкая критика коммунистической идеологии, разоблачение антигуманных деяний советской власти. С точки зрения стилистики информационного вещания НТВ отличалось особым стилем, заметным в телевизионной публицистике Е. Киселева, П. Лобкова, Л. Парфенова, С. Сорокиной, В. Шендеровича и их младших коллег и учеников, в число которых в начале 2000-х входил и А. Пивоваров. Отличительными чертами этого стиля были внешне сухое и бесстрастное информирование, приправленное скрытой, хорошо замаскированной иронией, порой переходящей в чувствительную, но мало доказуемую издевку, разрушающую прежние советские идейные стереотипы. Соотношение информационно-документального начала и скрытой оценочности имело множество вариаций, обусловленных личностью тележурналиста, его темпераментом, профессиональным мастерством и даром слова. А. Пивоваров входил в творческую студию Л. Парфенова и прошел его школу в ранних историко – документальных проектах, например, «Намедни». После ухода Л. Парфенова с НТВ А. Пивоваров стал параллельно с деятельностью ведущего вечерней программы «Сегодня» пробовать себя в области теледокументалистики.

Первый фильм посвящен битве под Ржевом, появился в эфире в 2009 году, получил награду - премию «Ника». В этом же году, но чуть позже на НТВ показали фильм «Москва. Осень. 41». Дальше выходили на экраны другие работы Алексея Пивоварова, о героях Брестской крепости, процессе коллективизации и т.д.

Все работы журналиста привлекли внимание как специалистов-историков, так и простых телезрителей. Многие работы Алексея Пивоварова вызывали споры. Особенно часто дискуссии возникали вокруг оценки журналистом советской идеологии, ее влияния на сознание и

поведение человека. Как уже говорилось выше, А. Пивоваров принадлежит к сторонникам либеральной идеологии, можно даже сказать право-либеральной, которая во главу угла ставит свободную и независимую человеческую личность, а все действия государственного аппарата и любой идеологической системы оцениваются только по тому, насколько личность свободна и в то же время защищена, насколько она имеет возможности для спокойного существования и свободного развития. Таким образом, мы пришли к вопросу, что же для тележурналиста является критериями общественного прогресса. Для него это не развитие производительных сил, не степень соответствия производственных отношений уровню развития производительных сил.

Но для него общественный прогресс является действительно прогрессом, когда он связан с развитием и совершенствованием человека. Алексей Пивоваров разделяет точку зрения, в соответствии с которой «общественный прогресс состоит в том, чтобы сделать как можно более свободными максимум людей, чтобы они могли жить и развиваться, могли полностью реализовать свой духовный потенциал. Именно для этой цели необходимо развитие производства, рост производства материальных благ. Если же производство не ведется с этой целью, то само по себе его развитие не может быть критерием прогресса. Общественный прогресс связан с развитием свободы человека; не зря говорится, что мера свободы – это мера прогресса. Общественный прогресс связан и с развитием политической свободы, демократии, гуманистических начал и т.д.» Безусловно, такая позиция в стране, провозгласившей плюрализм и толерантность, но еще не привыкшей к ним, вызывала множественные споры.

Тем более, что споры о цели прогресса, присущие нашему обществу на переломе веков, усугубляются в связи со сменой парадигм в самой истории как науке. Историческая наука сегодня испытывает серьезный

кризис, влияние которого распространяется и на частные отрасли исторического знания. Между тем, исторические дисциплины всегда обеспечивали уровень научной гуманитарной культуры в целом, например, вырабатывали уважительное отношение к предшественникам, питали культуру цитирования, нормы представления факта, учета исторического или же смыслового контекста и проч. Из-за методологической дезориентации исторической науки в последнее время увеличился объем псевдонаучных и псевдоучебных изданий, наполненных компиляциями, а нередко и плохо скрытым плагиатом. На этом фоне стали появляться «новаторские» предложения о том, что история журналистики как учебная дисциплина устарела, без нее можно обойтись. Невнятность ориентиров накладывает отпечаток на деятельность историков, издателей, на само на развитие национальной истории. Политические цели вносят коррективы в понимание исторического процесса, пытаются влиять на развитие исторической науки, подчиняя сиюминутным задачам. Между тем, важнейшие задачи собственно исторической науки и ее специальных или частных отраслей остаются нереализованными. Не разработаны новые принципы периодизации, не изучены огромные фрагменты исторического процесса, не продолжаются специальные библиографические труды и проч.

Распространенным до банальности стало утверждение, что «история ничему не учит», однако забыто утверждение В.О. Ключевского, что «история учит тех, кто хочет учиться», вот почему историзм как принцип понимания мира в его диалектике не может быть воспитан вне усиления значения исторических дисциплин в современной образовательной программе. Но пока этого не произошло большим спросом стали пользоваться документальные фильмы на историческую тематику.

Возможно, именно этим фактором объясняется то, что документальные фильмы на исторические темы А. Пивоварова признаны

профессиональной общественностью: «Золотой орел» конкурса ТЭФИ за репортаж «Кровь с молоком» для программы «Намедни», далее - медаль «За заслуги перед Отечеством» второй степени, которая вручена за «весомый вклад в развитие журналистики и многолетнюю плодотворную работу в ней». В 2010 году Алексей Пивоваров стал призером конкурса «Человек года» журнала «GQ» в номинации «Лицо из телевизора», а в 2011 году он стал победителем десятого Всероссийского конкурса «Патриот России-2011» благодаря фильму «Брест. Крепостные герои».

Алексей Пивоваров принимал участие (в качестве продюсера) в создании семи фильмов различных жанров, охватывающих события от военных лет до нашего времени. Был сценаристом пяти документальных драм о коллективизации, о непростых решениях советского командования в годы Великой Отечественной войны, приведшие к крушению многих судеб. Последнее время он работал на 1 канале, в относительно автономной творческой студии по созданию документальных фильмов, а относительно недавно перешел на СТС.

Всё вышесказанное объясняет наш интерес к личности и творчеству журналиста, что и обусловило выбор эмпирической базы исследования.

Отбор фильмов отражает хронологию их появления в эфире.

Документальная драма «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» была приурочена ко Дню защитника Отечества.

Алексей Пивоваров рассказывает историю со стороны русских воинов, а его соведущий – со стороны немецких солдат (Константин Гольденцвайг регулярно вставляет в свой рассказ немецкие слова и выражения, объясняет их). Подобный подход призван убеждать зрителей в объективности создателей фильма – история показана с обеих сторон.

Активно используется инфографика: карты, иллюстрации расстановки сил и направление атаки, цитаты из книг, важных документов, телеграмм и т.д.

Архивные кадры кинохроники и комментарии историков сочетаются с постановочными моментами, в которых актеры воспроизводят описываемые события. Рассказчик появляется среди атакующих бойцов, стоит рядом с военачальником, присутствует на совещании в Кремле.

Всё это создаёт эффект присутствия для зрителя и работает на убедительность (т.е., авторы создали дополнительную систему аргументации).

Комментарии экспертов (это историки и непосредственные участники событий) снимаются крупным планом. Это привлекает внимание к человеку и к тому, что он говорит. Освещение в эти моменты избрано такое, что задний план «размывается» - зритель не отвлекается на фон, а сосредотачивается на рассказчике.

Простая речь ведущих и динамические стендапы облегчают восприятие фильма: работает журналистский подход к донесению информации – например, наглядно показывается, из чего состояло снаряжение русских и немецких солдат. Или рассказывая о распутице и плохом состоянии дорог, Пивоваров в кадре идёт по грязи в резиновых сапогах. Подобное можно встретить в журналистских сюжетах, а вот в документальных фильмах такой приём, как правило, не применяется.

В фильме широко использованы приемы инфотейнмента: детали иллюстрируют события. Например, в повествование вводится ранее нами упоминаемая форма или показан телефон, по которому Гитлер услышал подрыв моста подо Ржевом. История города рассказывается с помощью цветных фотографий Прокудина-Горского. Ржев представляет собой символ города воинской славы. Для автора этот город олицетворяет один из самых кровавых эпизодов Великой Отечественной войны.

Монтажные склейки сделаны таким образом, что рассказ приобретает динамичность. Музыка тоже работает на динамику повествования: в моменты реконструкций военных действий она

напряжённая, а когда наступает очередь рассказа, то речь ведущих сопровождается ненавязчивой, позволяющей сосредоточиться музыкой, а при комментариях специалистов она отсутствует вовсе, что позволяет зрителю со всем вниманием отнестись к словам экспертов.

Обращает внимание время в кадре (т.е., о видимое отображении «хроноса») - это, как правило, ночь или поздний вечер.

Место действия постоянно меняется, зрителю нужно приложить усилие, чтобы проследить эти перемещения: «Москва, Ржев. Центральный и Западный фронты. 33-я армия в описываемый период была на левом фланге Западного фронта, а Ржев — на правом. Хронология разгрома 33-й армии в фильме упущена (Во время рассказа о генерале Ефремове появляется эпизод с окружением 29-й армии в лесах).

Советское командование в фильме представлено одной фигурой — Г. К. Жуковым для того, чтобы подчеркнуть жесткую вертикаль управления в советской армии, огромную полноту ответственности командарма. Этому образу противопоставляется другой – генерал Ефремов. Автор не скрывает, что видит разницу целей и образа действий двух генералов: один ориентирован на победу любой ценой, другой – на сохранение жизни своих солдат. Противопоставление этих образов создаёт конфликт фильма.

Боевым действиям в фильме уделяется не одинаковое внимание. На одно из четырех сражений за Ржев была потрачена почти половина экранного времени. Оставшиеся (август-сентябрь 1942 г., «Марс» и эвакуация Ржевского выступа) «уместились» в оставшееся время. То есть, пять хронотопов в этом фильме не равноценны по значению.

Таким образом, средства выразительности в данном документальном фильме нацелены на поддержание интереса зрителей. Однако, для авторов так же важно понимание аудитории и «погружение» ее в историю. Принцип «Как в учебнике истории» больше не действует. Зрителям

предлагается не только узнать что-то новое, но самим поразмышлять дать оценку описываемым событиям.

Работа Пивоварова «Москва. Осень 41» обозначает хронотоп уже в названии. В отличие от предыдущих фильмов, здесь чётко соблюдена хронология. Делая небольшие отступления, автор, тем не менее, остаётся в рамках заданного названием времени.

Мы найдем тот же, что и в предыдущем фильме, набор выразительных средств: постановочные кадры (в типографии, в коммунальной квартире, на заседании правительства, в очереди, в магазине и т.д.), кадры кинохроники, инфографика – карты, подсчёт потерь (за две недели октября потеряно 64 дивизии, 211 танковых бригад), оформление статистики.

Опять мы видим использование приёма, когда ведущий оказывается в прошлом, становится если не участником событий, то непосредственным наблюдателем. Пивоваров появляется то на улицах современной столицы, то в Москве сороковых, то в кинотеатре перед экраном с кинохроникой.

Вновь широко используются детали: листовка (текст на экране), постановочный эпизод с заклеиванием окон от авианалетов, дежурством на крыше и тушением зажигательных бомб, изготовление коктейля Молотова. Показаны очереди за продуктовыми товарами (кадры из кинохроники), приведены сцены потери или кражи продуктовых карточек проч.

Хотя свидетельство документов и кадры кинохроники оставляют большое впечатление, но самые сильные эмоции вызывают герои фильма (Галина Шальнова, Марк Иванихин, Сергей Шик, Вадим Истомина, Юрий Николаев) – непосредственные участники событий. Они очень разные: девушка-москвичка из интеллигентной семьи, курсанты военного училища, мальчик – каждый из них представляет различные категории населения Москвы сорок первого года. Их рассказы и комментарии дополняют постановочные моменты, что придаёт достоверности фильму.

Личные истории снова работают на эффект погружения. Зритель видит описываемый период глазами этих героев, он слышит их эмоциональную речь и как бы заражается их настроением, превращаясь из наблюдателя в сопереживающего собеседника.

Смещение времён – в кадре и в тексте: «Сегодня несколько человек из подъезда уходят на трудовой фронт – рыть укрепления». «В последний раз военное руководство обсуждало такой вопрос в октябре 1912, на военном совете в Филях. Тогда была дискуссия и жаркие споры. Сейчас, в сорок первом, всё дисциплинированно и единогласно».

«Сюда упал бомбардировщик. От дома не осталось и следа», - фраза, которую произносит Пивоваров на современной улице.

«Театр Вахтангова в руинах. Сильно пострадал Большой театр. Рухнула часть фасада», - ведущий говорит, идя по современной улице. Приём используется на протяжении всего фильма.

Обратимся к тому, какое время суток предпочитает показывать автор: основное время, описываемое в фильме – ночь (ночные бомбоубежища, атаки самолётов, караулы и т.д.). Днём почти ничего не происходит, и героям фильма кажется, что жизнь почти такая же, как в мирное время. А самые яркие воспоминания – моменты опасности и тревоги, которые происходят ночью.

На хронотоп работает и лексика автора: он использует глаголы преимущественно в настоящем времени – неважно, говорит ли он о 41-ом году или о наших днях.

Пивоваров словами и примерами характеризует год, о котором идёт речь в фильме. Из таких примет времени складывается общая картина, зрители не только понимают, но и видят, какой была осень сорок первого: «Москва сороковых – это огромная коммунальная квартира».

«Осень в сорок первом ранняя», к этим словам ведущего добавляется ежедневные фронтовые сводки, день изо дня демонстрирующие опасное

приближение врага к столице. Их отсчет начинается с конца сентября и продолжается до разгрома немцев под Москвой в конце ноября. Наряду с тем, как течет время, Пивоваров показывает, как меняется город, то есть топос: «Раньше здесь был валютный Торгсин, сейчас – тоже вполне коммерческий супермаркет. Двадцать четвёртый год Советской власти. Коммерцию, как и частную собственность, вроде бы отменили. Плюс война, голод и карточная система. Но здесь полки ломаются от продуктов. То есть, применительно к себе государство, выходит, признаёт: да, коммерция единственный способ удовлетворить спрос».

Топос – место, расстояние и пространство характеризуется автором тем же способом. Он шагает по улице, на которой поставлены противотанковые ежи: «Эта система рубежей (строить её начинают двенадцатого октября) названа московской зоной обороны. Главный пояс в пяти - десяти километрах от города – примерно по нынешней кольцевой дороге. Второй пояс – уже в самом городе. По Садовому и Бульварному кольцу и вдоль основных радиальных улиц».

Продолжая показывать современную Москву, переполненную автомобильными пробками, Пивоваров говорит, перекидывая мост в прошлое: «Шоссе энтузиастов – одно из главных восточных направлений Москвы. Шестнадцатого - семнадцатого октября сорок первого здесь тоже стоит пробка, но куда более нервная, чем эта. Легковых машин не много. В основном, груженные под завязку «полуторки», телеги, какие-то тачки и коляски с поклажей. За неимением лошадей их толкают сами эвакуируемые. Куда именно идти большинство и не знает. Главное – подальше от немцев». Перемещаясь по городу, он отмечает знаковые точки на карте Москвы, где особенно напряженно бился пульс обороняющегося города: «Казанский вокзал. С ним связан самый знаменитый миф про октябрь сорок первого. Глубокая ночь. На путях, под парами - спецпоезд.

На нём из Москвы в Куйбышев должен выехать Сталин. Вождь уже здесь, но не садится, задумчиво расхаживая по перрону».

Чуть позже ведущий спускается в метро: «Шестого ноября в Москве становится одним бомбоубежищем меньше. Станцию Маяковская без объяснения причин закрывают. У дверей стоит вооружённая охрана. Накануне на станцию, к ужасу её начальника, нагрянули несколько членов политбюро во главе со Сталиным. Посмотрели, одобрили, уехали. Вскоре появляются строители. Маяковскую без лишних слов превращают в зал заседаний. Вот этот второй выход построили совсем недавно. В сорок первом на его месте – глухая стена. Здесь сооружают стену, накрывают всё красным бархатом, ставят огромный бюст Ленина. Шестого, вечером здесь проходит торжественное собрание в честь двадцать четвёртой годовщины Великого Октября».

Таким образом, хронотоп - сплетение времени и пространства - работает в документальном фильме, показывая, как в почти замкнутом пространстве полуокруженной Москве то ускоряясь, то замедляясь течет время, затягивая человеческие жизни, судьбы, рождая героизм и страх, волю к победе и готовность к смерти.

Из описания деталей, казалось бы, незначительных особенностей складывается представление о пространстве-времени:

Автор делает акцент на то, что хлеб во время войны – валюта. И не зря: описание денежной единицы – важная характеристика времени.

«Для постсоветских поколений слово «карточка» означает платёжное средство. В советское время, в том числе в войну, карточки этих функций как раз и не несут. Ими не расплачиваются за хлеб или крупу, они лишь дают право приобрести за деньги. Не отменяет карточка и другого советского явления – очереди».

«Распорядок дня такой: подъём в шесть, отбой – в двадцать три», – подобное замечание даёт нам представление о ритме жизни в

описываемый период. То, с какой скоростью проходит день, так же характеризует хронотоп, как и другие упомянутые детали.

«Радио – главное и, в общем-то, единственное средство массовой информации». То, с помощью чего люди получали основной объём информации многое говорит об обществе в целом. Эта деталь – тоже существенная характеристика времени.

В фильме присутствует образ советского диктора Левитана. Его голос выступает здесь символом военной эпохи в целом и является приметой времени.

«Понятие тарелка не в пищевом, а коммуникационном смысле существует уже тогда. Это конечно не приёмник спутникового телесигнала, это ретранслятор звукового. Причём даже не вполне радио. Сигнал на тарелку приходит по проводу. Как сказали бы сейчас – по кабелю», - сравнение того, как изменилось значение слов отражает течение времени.

Пивоваров спускается в бомбоубежище и метро, понимает над Москвой на вертолете: «Чтобы понять, в какой опасности был город, достаточно взглянуть на события со стометровой высоты. Вот прямо под нами в ноябре сорок первого проходит линия фронта, а вот впереди – это уже Москва. Рукой подать. От Красной поляны до Кремля всего двадцать пять километров».

С одной стороны, автор сам ограничил себя в этом фильме в плане времени-пространства, а с другой, напротив – сделал границы прошлого и будущего, моментов «тогда» и «сейчас» размытыми. Это, как и в предыдущих фильмах, дало эффект погружения, будто бы зрители тоже становятся участниками событий.

Фильм А. Пивоварова «Брест. Крепостные герои» был выпущен в эфир 24 сентября 2010 года. В нем мы заметили четыре временные линии: 1939 – первый бой за Брест в начале второй мировой войны, 1941- начало Великой Отечественной войны - оборона Брестской крепости. 1955 год -

история обращения писателя и главного редактора «Литературной газеты» Сергея Смирнова к теме защиты крепости и началу поисков уцелевших защитников и наши дни (2009-2010 гг.)- время создания фильма А. Пивоварова. Итак, изначально мы имеем один топос - Брестская крепость и несколько времен, которые расположены в фильме не в хронологическом порядке.

Брестская крепость только вначале кажется простым топосом, на деле она вмещает несколько пространственных планов, крупных и более мелких. Самый крупный - это крепость как место встречи не просто двух стран: России и Польши, но место соединения/разделения двух миров: России и Запада. История строительства крепости в XIXв., планы, возлагаемые на нее Россией, ее переход из рук в руки во время революции и гражданской войны – все это создает панорамную картину «горячей точки» на карте, по которой проходит «исторический нерв».

Как мы отметили выше, хронос изначально многоуровневый, но кроме времени как исторического отрезка, в фильме присутствует и время суток. Нами отмечена следующая закономерность: если речь идёт о прошлом, т.е. времени обороны крепости, то перед зрителем время суток предстает неопределенно «серым» и будто размытым – то ли ранее утро, то ли сумерки. Мы предполагаем, что этот прием выбран, чтобы передать зрителям ощущения защитников крепости, которые за время осады крепости потеряли представление о точном времени. Зато всё, что касается современности – это всегда утро и яркий солнечный день, тем самым у зрителя создается эмоциональное впечатление большой исторической дистанции между прошлым и настоящим.

Как мы уже отметили, место действия выбрано не случайно. Брестская крепость расположена у западной окраины города Бреста, на границе сегодняшних Белоруссии и Польши (а в 1941 году - на границе СССР и оккупированной нацистами Польши). До 1939 года крепость

находилась на польской территории, но по соглашению с Германией вместе с прилегающими областями вошла в состав Советского Союза. Автор тем самым подчёркивается символичность места как границы Европы и России. То есть, основная локация в фильме одна. Тем не менее, это место имеет почти магическое значение «рубежа» и «границы» двух миров.

Выразительные средства в фильме разнообразны: кадры кинохроники - чёткая привязка к авторскому тексту (для усиления убедительности). В фильме используются «замороженные» кадры. При оформлении цитат в качестве фона используется тёмный размытый фон или дым для поддержания тревожной эмоциональной атмосферы. Как мы отмечали ранее, для диалоговости слова и изображения применяются говорящие детали: мы упоминали про вооружение того времени, много включается реальных документов той поры, а также одежда, например, гимнастёрка. В фильме благодаря богатому звукоряду: плач детей, разрывы снарядов, торжественный марш как бы слышен голос времени.

Звуки имеют особое значение, потому что они подстегивают воображение. Например, сильное впечатление производит фрагмент, когда ведущий стоит на современной улице, а мы, зрители, слышим звуки парада и марш из прошлого. Это создаёт эффект присутствия и является отражением пространственно-временных отношений. В фильме о Бресте, как и в фильме «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова», используется приём «объяснение на примерах», когда перед читателями предстают фрагменты с немецкими листовками и гимнастёркой.

Музыка в данном фильме используется довольно скупо, но иногда упоминается конкретная песня (например, «Катюша» - символ эпохи). Мы считаем, что песни в данном случае можно расценивать как одну из примет времени.

Ранее мы ссылались на мнения ученых о диалоговости элементов хронотопа, осуществляющей своеобразную переключку времен. Такими элементами фильмов выступают отрывки из документальных фильмов, созданных в советское время («Бессмертный гарнизон», «Я – русский солдат», «Валерий Чкалов»).

Иногда переключка времен визуализирована за счет введения в фильм актеров, но они не задействованы в постановочных сценах, а читают письма и отрывки из книг (Алексей Серебряков, Екатерина Гусева, Маркус Кунце), актеров немного, но каждый из них олицетворяет некий образ-символ: «русский солдат», «женщина на войне» «немецкий солдат».

Тот факт, что ведущий здоровается с героями во время постановочных кадров, а так же характер использования инфографики (план крепости, оформление справки) говорит о преемственности творческого почерка Алексея Пивоварова с его наставником по телеканалу НТВ Леонидом Парфеновым, который часто использовал подобный прием.

Иногда сам ведущий, не будучи актером, входит в образ былого и отдает команды, например: «Вооружиться! Занять позиции», а жестикуляция содействуют погружению зрителя в историю, в рассказ.

Пивоваров неоднократно задаёт вопрос о героях фильма «А почему они не сдавались? – и в этом видна основная идея данной работы. Автор прямо и косвенно выражает сомнение в целесообразности самоотверженного героизма защитников крепости. Он говорит об этом с позиции современного человека, обывателя, совершенно аполитичного и занятого собой, которому сложно понять мотивы этих людей.

Фильм наполнен символами: ворота крепости, зарытое от врагов знамя; надпись на стене крепости «Я умираю, но не сдаюсь. Прощай, Родина». Это легко считываемый культурный код – патриотизм и преданность идеалам.

Фильм заканчивается таким образом, что хронотоп как бы закольцовывается - ведущий и актёры, читавшие текст, кладут цветы к памятнику. Из увиденного можно сделать вывод, что для Пивоварова история, соблюдение последовательности исторических фактов не так важны, как люди. Автор опускает хронологию в пользу искренности и эмоциональности рассказов героев. В данном случае мы видим, как хронотоп работает на идею автора.

Фильм «22 июня. Роковые решения» вышел 19 июня 2011 и приурочен к семидесятилетию Великой победы.

Как видно из названия, снова заданы чёткие временные рамки. Рассказ осуществляется от двух сторон – русской и немецкой (в подготовке фильма участвовали и журналисты из Германии). И в этом мы видим отражение хронотопа: создатели фильма протянули связующую нить не только сквозь время, но и через расстояние, соединяя две страны с общим трагическим прошлым.

Герои фильма: Анастасия Прудникова (вдова красноармейца), Галина Шальнова (москвичка), Вацлав Пршибыл (житель Праги), Люис Фокс (житель Лондона), Юта Гвиннер (жительница Берлина), Ян Бучилло (житель Тересполья – подобный разброс стран подчёркивает масштабность войны и тот факт, что она действительно «мировая»).

Алексей Пивоваров устами героини фильма Анастасии Прудниковой задаёт вопрос: «Как же так вышло? Почему война оказалась такой ужасной. Не было ли другого варианта?» Это отражает основную проблематику фильма, и многое говорит об отношении автора к освещаемой им теме.

«Могло ли 22 июня остаться обычным летним воскресеньем?» - этот вопрос определяет интерес автора к предпосылкам Второй мировой. В этой связи «хронос» включает в себя – тридцать третий, тридцать четвёртый, тридцать девятый и сорок первый года.

Конфликтность мы видим в работе двух историков: Михаила Мельтюхова и Марка Солонина. Их некое противостояние помогает обыграть некоторые спорные исторические факты.

Используются отрывок из фильма «Профессор Мамлок», «Великий гражданин», которые подкрепляют слова автора, работают на систему аргументации и служат иллюстративным материалом.

Используется преимущественно настроенческая музыка (народные мотивы, ига на фортепиано, отрывок из оперы Вагнера «Валькирия») и иллюстративная (во фрагменте, когда рассказывается о премьер-министре Великобритании, играет песня «Мистер Чемберлен») Так же присутствует постановочные моменты: где гимн интернационала исполняет детский хор, а походную песню - мужской. Эти фрагменты так же носит иллюстративный характер.

«Риббентропа селят вот здесь. Это здание бывшего посольства Австрии. Когда её присоединили к Рейху, здание тоже отошло Германии. А вот тут, буквально напротив, живут те самые английский и французский представители, которые ведут в Москве переговоры о союзе», - говорит Пивоваров своему немецкому коллеге. Эпизод, когда немецкий журналист зачитывает Алексею Пивоварову меморандум немецких солдат: «Мы, солдаты, желаем войти с солдатами РККА в хорошее солдатское отношение. Русский солдат пользовался у нас всегда глубоким уважением. Это и в будущем должно оставаться так.

Подобные фрагменты, с одной стороны, придают фильму конфликтность (видимое противостояние двух сторон) и проблемность, а с другой – говорят о лояльности (раз две страны взялись за сотрудничество над столь глобальным проектом).

Ещё один способ показать связь времён: мы видим, как в кадре журналист, держа в руках фото здания посольства Австрии из прошлого (снимок сделан в конце тридцатых годов), сравнивает с тем зданием, что

находится на этом же месте в наши дни – театральным училищем. Или эпизод, когда Алексей Пивоваров со старой фотографией памятника жертвам первой мировой войны оказывается в современном Лондоне, в том месте, где установлен этот памятник.

Используется параллельный ассоциативный монтаж. Например: мы видим кадры кинохроники, на которых сталкиваются два автомобиля. Следующий кадр – Немецкий журналист проезжает мимо аварии уже на современной улице. Или кадр со зданием театрального училища в наши дни сменяется кинохроникой, запечатлевшей это же здание в конце тридцатых с фашистской символикой. Далее – кадр, в котором мы видим, как журналист поднимается по лестнице в театре, совмещается с архивной записью момента, когда Чемберлен и Даладьё поднимаются по этой же лестнице в здании посольства Австрии в тридцать девятом. «Параллельность» используется даже при прочтении документов: фрагмент, когда текст «Из дополнительного протокола к советско-германскому пакту о ненападении» одновременно зачитывают Михаил Ефремов и немецкий актёр.

Инфографика сделана так, чтобы объяснить действия стран в начале войны, но и вызвать у зрителей ассоциации: мир – большая квартира, а страны – это комнаты. Разделить территорию – разрушить стены, поставить новые перегородки.

Рассказ о финской войне дополняется стихами Твардовского, которые читает Вилле Хаапасало. Это работает на эмоциональную составляющую и одновременно является приметой времени, поскольку Твардовский – поэт, принимавший участие в войне.

Фильм имеет кольцевую композицию – начинается с истории Анастасии Прудниковой и заканчивается тем же – героиня провожает своего мужа на войну.

Таким образом, хронотоп в этом фильме работает на подтверждение, казалось бы, очевидной мысли: война – общее горе. Мы видим связь стран – Россия, Германия, Англия, Польша - и видим посыл создателей фильма: все мы живём на одной планете, все мы люди, следовательно, не должны и не можем быть врагами.

Фильм «Хлеб для Сталина. История раскулаченных» выбивается из общей тематики работ Алексея Пивоварова и рассказывает о коллективизации в тридцатые годы двадцатого века.

«Это действительно моя личная, моя семейная история. Но в гораздо большей степени это история моей страны. Я ее чувствую своей и, безусловно, мои предки, которые все были крестьяне из Курской области, тоже прошли через все то, через что прошло русское крестьянство. И, разумеется, это не случайное совпадение, я просто счел необходимым объяснить, почему я взялся за эту тему»⁴⁹, - говорит он в своём интервью.

Чётко заданные временные рамки (и автор их соблюдает). Основное «перемещение» в фильме - географическое: Село Нижняя Груня, Курская область; Белоруссия, лето 1929 года (двенадцатый год советской власти); Белоруссия, зима 1930 года; Москва, квартира Льва Каменева, лето 1928 года; Омская область, зима 1928 года; Куртамыш, Курганская область; Саратовская область; Свердловск, 1930; Белоруссия, зима 1930; Белоруссия, лето 1930; деревня Сорочина, Запорожская область; село Михайловка, Казахстан, весна 1930 года; Северный край, весна 1930 года.

«Топос» отражает и фрагмент с фотографиями от телезрителей: съёмочная группа попросила зрителей НТВ, семьи которых пострадали от раскулачивания, прислать сохранившиеся фото. Получившийся коллаж не поместился в кадр. Пивоваров озвучил, откуда именно пришли фотографии: Пензенская область, Смоленская, Курская, Орловская,

⁴⁹ Сталина мы показываем однозначно: как главного палача русского народа // Коммерсант. Официальный сайт газеты. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2052715> (дата обращения: 1.06.2016).

Ульяновская, Казань, Сыктывкар. Этим подчёркивается масштабность коллективизации.

Примечательно, что автор отмечает время года - таким образом, становится очевидным быстрый темп процесса раскулачивания.

Мы знакомимся с историями семей самых разных людей: Александр Ткачёв (губернатор), Владимир Шахрин (музыкант), Альфред Кох (предприниматель), Леонид Парфёнов (журналист), Эдуард Сагалаев (медиаменеджер), Отец Максим (священник).

Истории рассказываются на фоне тех мест, где раньше были дома их предков. Так совмещаются два хронотопа: прошлое - большой дом, полная семья и освоенная плодородная земля; настоящее - пустующее пространство, голая земля. А это в свою очередь делает очевидным последствия раскулачивания и работает на эмоциональный отклик зрителя.

Противопоставляются два героя: Морис Хиндус (пишет книгу о коллективизации «Красный хлеб». Не понимает и не принимает происходящего) и активистка Вера (Человек нового времени, приспособленец. Вынуждена смириться со сложившейся ситуацией).

Но главный образ фильма - Иосиф Виссарионович Сталин. Автор не пытается оправдать или логически объяснить действия вождя. Напротив, этот образ в фильме носит чётко негативный характер. Мы видим жёсткого и жестокого, бескомпромиссного лидера, прекрасно осознающего, к каким последствиям могут привести его поступки, который, тем не менее, не отступает от намеченной цели. «Толмачёв не понял. Вернее, не смог поверить в реальность сталинского плана. В то, что увиденное – не бардак, не бесхозяйственность, а сознательное, продуманное уничтожение».

Ещё один яркий образ фильма - Павлик Морозов. Это своего рода символ того, к чему привели действия власти: разрушенные семьи, покалеченные судьбы и личность.

А. Пивоваров использует определение слова «кулак» из издания словаря тридцатого года - одна из примет времени.

Смещение времён в тексте: «К такому повороту даже в Кремле готовы не все. Грядущее раскулачивание – последний случай, когда соратники отважатся громко и открыто возразить Сталину. Никто из этих отважных не переживёт тридцатые, но сейчас, в конце двадцатых голос Бухарина ещё не дрожит».

Приём, который не использовался в предыдущих фильмах - имитация кинохроники (речь Сталина на июльском пленуме 1928 года, разговор Рудольфа Аустрина и Германа Матсона на закрытом заседании).

В фильме используются документы: Постановление «О мероприятиях по ликвидации кулацких хозяйств в районах сплошной коллективизации», расписка Степана Шахрина, Закон « о колосках» - все это прошлое.

А съёмки демонстрируют наши дни: современная станция Чаплин, на фоне которой в закадровом тексте говорится о зиме тридцатого года, когда отсюда должен был отправляться эшелон с раскулаченными крестьянами.

Обозначение границ времени используется автором и для сравнения: «Через десять с небольшим лет точно также усилиями всех государственных министерств в оккупированной Германии и Европе будут решать еврейский вопрос. Разница двух геноцидов лишь в системе отбора: там по национальному, здесь - по классовому признаку... И в степени огласки. Нацистские газеты об участии куда-то исчезнувших евреев молчат, советские – ничего не стыдятся».

В момент закадрового комментария ведущего в постановочных моментах – используется прием замедления, потом возвращается съёмка в обычном ритме. Темпоритм зависит от содержания сцен. Там, где нужно как бы бросить прощальный взгляд на прошлое, используется замедление.

А некоторые фрагменты «ускоряются» словами автора: «Разумеется, этим письмом он подписал себе приговор. Адресат (большой столичный начальник) перешлёт письмо Сталину. Толмачёв будет арестован, заключён в лагерь и в тридцать седьмом расстрелян». В данном фрагменте мы видим и смешение времен, и намеренное ускорение темпа повествования.

Фильмы «Поднятая целина», «Павлик Морозов», мультфильм «Простоквашино» служат иллюстративным материалом, они отличаются по стилистике, но у них единая задача – усиление многоплановости исторического прошлого, в том числе за счет разностильности его изображения.

Карта-сравнение: «На такие поля расчерчена Европа... а на такие - страны бывшего СССР».

Основная задача постановочных моментов - вызвать у зрителей эмоциональный отклик. Эти фрагменты наиболее ярко демонстрируют позицию А. Пивоварова. Помимо этого, игровые моменты используются автором для того, чтобы пояснить документы и постановления. Музыка в отличие от предыдущих фильмов настроенческая - приём, характерный для художественных фильмов.

Кольцевая композиция: рассказ начинается с села Нижняя Груня и там же зритель оказывается в финале.

В данном фильме очень сложный, многослойный хронотоп. Но в этой работе Пивоваров использует его не для того, что «нарисовать жизнь в прошлом». Хронотоп тут призван воздействовать на чувственно-эмоциональную сферу. По этой причине так много постановочных моментов, по этой причине имитируются кадры кинохроники и т.д.

В работах А. Пивоварова совмещается два хронотопа – минувшее время-пространство и сегодняшний день. Двойственность проявляется и в выборе художественно-выразительных средств, а так же в одновременном использовании методов игрового и неигрового кино.

Автор использует отношения времени и пространства как средство выразительности. Приметы времени, детали и сложные конструкции «хронотоп в хронотопе» позволяют автору рассказать истории, при этом предельно ясно объяснив свою позицию. В данном случае, точку зрения современного человека на события Великой Отечественной войны. Алексея Пивоварова привлекла форма документальной драмы, поскольку он делает упор в большей степени на эмоциональную составляющую. Факты второстепенны, на первом месте – осмысление событий, эмоции и чувства. Таким образом, основная задача, которую выполняет хронотоп в фильмах Алексея Пивоварова – отражение авторской позиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале нашего исследования мы поставили перед собой цель - выявить особенности пространственно-временных отношений в фильмах А. Пивоварова, а также определить их функции.

Для достижения поставленной цели мы сформулировали следующие задачи:

- определить сущность понятия хронотоп в филологической науке;
- описать современные подходы к изучению этого понятия;
- доказать возможность применения хронотопа в публицистическом тексте;
- выявить особенности телевизионного текста как публицистического;
- проанализировать документальные фильмы А. Пивоварова с точки зрения использования хронотопа как выразительного средства;

Нами были определены основные параметры хронотопа как теоретического предмета исследования. За основу взяты разработанные М. М. Бахтиным теоретические положения «времени-пространства», дополненные научными идеями ряда ученых.

Выделили существенные характеристики хронотопа, на которые опирались при анализе:

Хронотоп имеет сюжетообразующее значение. Второе его значение – изобразительное.

1) Образы-символы передают глубинную информацию, заключенную в хронотопе.

2) Первый уровень выражения хронотопа - это прямое обозначение времени и пространства, т.е. ответы на вопросы: кто (что), где и когда. Журналист, изучающий проблему более подробно,

рассматривающий предысторию, причины, последствия и другие аспекты, формирует хронотоп второго уровня. В таком хронотопе проявляется субъективное видение автора, его профессионального мастерства и социальной позиции.

Мы определили основные средства выразительности языка телевидения. Визуальные: содержание кадра (ракурс, крупность плана, перспектива, цвет, свет, насыщенность и др.); монтаж (длительность монтажной фразы, темпоритм, скорость воспроизведения изображения, применение эффектов (растворение, композитинг); аудиальные: (интонация, тембр, темп), текст (тропы, синтаксические конструкции, фразеологические обороты и др.); звук (интершум, запись звукового оформления, элементы саунддизайна).

А также обозначили особенность публицистического телевизионного текста, которая заключается в том, что реальность, показанная автором фильма, складывается из творчески созданной комбинации изображений. Сама структура документального фильма представляет художественную переработку действительности, направленную на создание образа.

Мы определили последовательность действий, необходимых для осуществления анализа телевизионного продукта:

Во-первых, описать видимые данные.

Во-вторых, разбить их на структурные элементы и выявление взаимоотношений между ними.

В-третьих, найти взаимосвязи значения и изображения в данной коммуникативной ситуации.

В ходе анализа наши предположения подтвердились:

Хронотипичность – одна из основных характеристик картины мира. Следовательно, хронотоп в документальном фильме – одно из важных средств реализации авторского замысла. Хронотоп – одно из средств выразительности в публицистическом тексте.

Проанализировав фильмы Алексея Пивоварова, мы сделали следующие выводы:

В работах А. Пивоварова совмещается два хронотопа – минувшее время-пространство и сегодняшний день. Двойственность проявляется и в выборе художественно-выразительных средств, а так же в одновременном использовании методов игрового и неигрового кино.

Автор использует отношения времени и пространства как средство выразительности. Приметы времени, детали и сложные конструкции «хронотоп в хронотопе» позволяют автору рассказать истории, при этом предельно ясно объяснив свою позицию. А. Пивоваров предлагает свой взгляд на такие драматичные нервные узлы нашей истории, как начало войны, оборона Москвы, методы ведения войны «числом, а не умением», т.е. необоснованность человеческих жертв в ходе различных прорывов, отчетных побед, неплановых отступлений, деморализация солдат угрозами СМЕРШа и других карательных организаций, разнозначность плена предательству в глазах советских военных органов, несамостоятельность военачальников даже самого высокого уровня перед лицом Сталина. Все, что омрачало героизм и жертвенность советского солдата, все становится фактом журналистского сомнения или рефлексии тележурналиста: а насколько это было необходимо, а не было ли других, щадящих способов решения этого вопроса, а не надо ли было больше жалеть свой народ? Множество вопросов, на которые А. Пивоваров не всегда дает ответы, обращены к современному зрителю, которому предлагается не просто альтернативная история, но предлагается новая система гуманистических ценностей, с которыми предстоит жить уже новым поколениям нашей страны.

Итак, центральной темой большинства фильмов А. Пивоварова стала точка зрения современного человека на события Великой Отечественной войны. Журналист сталкивает прошлое и настоящее, героизм и

жестокость, бесчеловечность врага, но и ужасающую бесчеловечность советского командования. Напряженный конфликт выбранных исторических узлов обусловил интерес Алексея Пивоварова к жанру документальной драмы, поскольку он хотел и сделал упор в большей степени на эмоциональную составляющую рассказанных историй. Факты второстепенны, на первом месте – осмысление событий, эмоции и чувства. Таким образом, основная задача, которую выполняет хронотоп в фильмах Алексея Пивоварова – отражение авторской позиции.

Наше исследование может служить базой для продолжения разработки темы документальной драмы, поскольку эта форма до сих пор не имеет чётких границ и определений. Рассмотрение пространственно-временных отношений в публицистическом тексте поможет глубже понять авторский замысел. Подобный принцип анализа может быть полезен при разборе любых других публицистических текстов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Первоисточники

1. 22 июня. Роковые решения [Видеозапись] / реж. И. Скворцов; в ролях: Н. Ефремов, В. Хаапасало, А. Альбес, В. Хосфельд; НТВ. – М., 2011. – 1 д. – Фильм вышел в эфир 19 июня 2011 г.
2. Брест. Крепостные герои [Видеозапись] / реж. С. Иванов; в ролях: Е. Гусева, А. Серебряков, М. Кунце; НТВ. – М., 2011. – 1 д. – Фильм вышел в эфир 24 сентября 2010 г.
3. Москва. Осень. 41-й [Видеозапись] / реж. С. Иванов; в ролях: А. Пивоваров, Л. Кудряшева, П. Акимов; НТВ. – М., 2011. – 1 д. – Фильм вышел в эфир 25 ноября 2009 г.
4. Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова [Видеозапись] / реж. С. Нурмамед; в ролях: А. Пивоваров, К. Гольденцвайг; НТВ. – М., 2009. – 1 д. – Фильм вышел в эфир 23 февраля 2009 г.
5. Хлеб для Сталина. Истории раскулаченных [Видеозапись] / реж. И. Скворцов; в ролях: Ч. Хаматова, А. Серебряков, Б. Невзоров; НТВ. – М., 2012. – 1 д. – Фильм вышел в эфир 27 октября 2012 г.

Учебная литература, монографии, диссертации

6. Алова А. Антониони Микеланджело [Текст] / А. Алова // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002. – С. 124-143.
7. Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа [Текст] / Л. Г. Бабенко. – М., 2004. – 464 с.

8. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1974. – 504 с.
9. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Основы исторической поэтики [Текст] / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000.- С. 9-193.
10. Беляев, И. К. Путь к образу в неигровом кино / И.К. Беляев // Вестник электронных и печатных СМИ. — 2009. — № 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1575>.
11. Бергер, А. А. Видеть - значит верить. Введение в зрительную коммуникацию [Текст] / А. А. Бергер. – М.: Вильямс, 2005. - 288 с.
12. Бессмертный, А. Кино и общество [Электронный ресурс] / А. Бессмертный. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm>.
13. Блейман, А. В третий раз [Текст] / А. Блейман // Искусство кино. 1961. № 11. – С. 35-47.
14. Борев, Ю. Б. Художественная реальность [Текст] / Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энциклопед. словарь терминов. – М. : Астрель, АСТ, 2003. – С. 507-508.
15. Борев, Ю. Б. Хронотоп [Текст] / Ю. Б. Борев // Эстетика. Теория литературы : энциклопед. словарь терминов. – М. : Астрель, АСТ, 2003. – С. 507.
16. Борисова, С. А. Пространство - Человек - Текст [Текст] / С. А. Борисова. — Ульяновск: УлГУ, 2003. - 327 с.
17. Брагина, Н. Г. Память в языке и культуре [Текст] / Н.Г. Брагина. — М.: Языки славянских культур, 2007. - 520 с.
18. Введение в литературоведение [Текст] / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев и др. – М: Высшая школа, 2004. – 197 с.
19. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – 139 с.

20. Гладильщикова, Ю. Справочник грез. Путеводитель по новому кино [Текст] / Ю. Гладильщикова. – М., 2008. – 124 с.
21. Горин, Д. Г. Пространство и время в динамике российской цивилизации [Текст] / Д. Г. Горин. – М.: Едиториал УРСС, 2003. - 289 с.
22. Дридзе, Т. М. Язык и социальная психология: учеб. пособие [Текст] / Т. М. Дридзе / под ред. и с предисл. А.А. Леонтьева. 2-е изд., доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 240 с.
23. Дронова, Т. А. Хронотопичность стиля мышления в контексте образа [Текст] / Т. А. Дронова // Мир психологии. 2009. № 4. – С 52-59.
24. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения [Текст] / А. Б. Есин. – М: Флинта. Наука, 2000. – С. 97-105.
25. Есин, А. Б. Время и пространство [Текст] / А. Б. Есин // Есин А. Б. Литературоведение. Культурология : избранные труды. – М. : Флинта, Наука, 2002. – С. 82-97.
26. Жданова, В. Русская культурно-языковая модель пространства и особенности индивидуальной ориентации в ней [Текст] / В. Жданова // Русские и «русскость: Лингво-культурологические этюды / Сост. В.В. Красных. – М.: Гнозис, 2006. – С. 5-178.
27. Интервью с Александром Роднянским // Искусство кино. 2008. № 8.
28. Касаткина, Т. А. Время, пространство, образ, имя, символика цвета, символическая деталь в «Преступлении и наказании» : комментарий [Текст] / Т. А. Касаткина // Достоевский: дополнения к комментариям / под ред. Т. А. Касаткиной ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - М. : Наука, 2005. - С. 236-269.
29. Катто, Ж. Пространство и время в романах Достоевского [Текст] / Ж. Катто // Достоевский : материалы и исследования (3). - Л. : Наука, Ленинградское отд., 1978. - С. 41-53.
30. Кубрякова, Е. С. О понятиях места, предмета и пространства [Текст] / Е. С. Кубрякова // Логический анализ языка. Языки пространств. / Н.

Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. - С. 84-92.

31. Лебедько, М. Г. Время как когнитивная доминанта культуры. Сопоставление американской и русской темпоральных концептосфер [Текст] / М. Г. Лебедько. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. - 240 с.

32. Марова, Н. Д. Парадигмы интерпретации текста [Текст] / Н.Д. Марова. – Екатеринбург : УрГПУ, 2006. - 209 с.

33. Ментальные миры : (Воображаемый мир, Возможный мир, а так же Вселенная-Универсум) [Текст] // Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры. - 2-е изд., испр. и доп. - М. : Акад. Проект, 2001. - С. 216-229.

34. Мясникова, М. А. Жанровая структура телевидения в свете проблемы его восприятия [Текст] / М. А. Мясникова // Известия Урал. гос. ун-та. - 2008. - № 60. - Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. - Вып. 24. – С. 112-117.

35. Мясникова, М. А. Морфология телевидения [Текст] / М. А. Мясникова // Известия Урал. гос. ун-та. - 2006. - № 40. - Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. - Вып. 19. – С. 53-60.

36. Мясникова, М. А. О научных подходах к исследованию сущности телевидения [Текст] / М. А. Мясникова // Ученые записки Казанского государственного университета. – 2009. – Т. 151, кн. 5, ч. 2. – С. 262.

37. Мясникова, М. А. Фольклорно-мифологические основы телевидения [Текст] / М. А. Мясникова // Известия Урал. гос. ун-та. – 2007. - № 52. - Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. - Вып. 22. - С. 347-355.

38. Мясникова, М. А. Функционирование телевидения в контексте культуры повседневности [Текст] / М. А. Мясникова // Известия Урал. гос. ун-та. 2008. - № 56. - Сер 1: Проблемы образования, науки и культуры. - Вып. 23. – С. 151-161.

39. Потебня, А. А. Теоретическая поэтика : учебное пособие для вузов [Текст] / А. А. Потебня / сост., вст. ст. и коммент. А. Б. Муратов. – М., 2003. - 384 с.
40. Прокофьева, В. Ю. Хронотоп рекламы: лексический аспект [Текст] / В. Ю. Прокофьева, Е. Г. Прончатова // Научный диалог. — 2014. — № 10 (34) : Филология. — С. 39-69.
41. Сергиева, Н. С. Ключевые единицы русского языкового сознания и их инокультурное восприятие [Текст] / Н. С. Сергиева // Вестник Российского университета дружбы народов. – Сер.: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. - 2008, № 4. - С. 37-43.
42. Сергиева, Н. С. Представления о времени в ядре русского языкового сознания [Текст] / Н. С. Сергиева // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. - Вып. 19. - № 9 (110) - 2008. - С. 125-133.
43. Сергиева, Н. С. Пространство и время жизненного пути в русском языковом сознании [Текст] / Н. С. Сергиева. СПб: Наука, 2009. - 316 с.
44. Сергиева, Н. С. Хронотоп жизненного пути в русском языковом сознании : автореферат... доктора филологических наук [Текст] / Н. С. Сергиева. — Москва, 2010. — 43 с.
45. Сибул, В. В. Роль категоризации в формировании языкового сознания [Текст] / В. В. Сибул // Вестник МГЛУ. Языковое сознание и культура. Сер. : Лингвистика. Вып. 511. М., 2005. - С. 115-120.
46. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак.Т338 высш. учеб. заведений: В 2 т. [Текст] / под ред. Н. Д. Тamarченко. — Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 184 с.

47. Теория литературы: словарь для студентов [Текст] / Науч. ред. Я.Г.Сафиуллин; сост. Я.Г.Сафиуллин, В.Р. Аминева, А.З.Хабибуллина и др. – Казань: Казан. ун-т, 2010. – С. 124-128.
48. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е Хализев.– М., 2002. – 240 с.
49. Шутая, Н. К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого) [Текст] / Н. К. Шутая // Вестник моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2005. - № 5. – С. 64-75.
50. Щукин, В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) [Текст] / В. Г. Щукин // Вопросы философии. – 2004. - № 10. – С. 47- 64.

Интернет – источники

51. Бушуева, С. Федерико Феллини / С. Бушуева // Театр. 1991. №12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm>
52. Витвинчук, В. В. Конструирование медиасобытия: специфика социального хронотопа / В. В. Витвинчук // Журналист о журналисте. Научные статьи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sabitov.kz/2014/02/01/vv-vitvinchuk-konstruirovanie-mediasobytiya-specifika-socialnogo-hronotopa>.
53. Годар о Годаре. Составление, комментарий и перевод М. Трофименкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/PXESY/GODAR/interview.txt>
54. Гришаков, Ф. Современное социальное кино в России: политический анализ / Ф. Гришаков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://anarho-kam.ucoz.ru/news/2009-03-02-73>.

55. Грюнбаум, А. Философские проблемы пространства и времени / А. Грюнбаум [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://humanities.edu.ru/db/msg/26448>.
56. Дискуссия с Олегом Генисаретским // Искусство кино. 2008. № 11.
57. Дускаева, Л. Р. Варьирование публицистической картины мира в медиатекстах / Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский // Медиаскоп. — 2012. № 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/1131>
58. Единство места времени и действий : сб. статей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.superlib.org.ru/psychology/time_and_place.phtml.
59. Журналист // Российское кино. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruskino.ru/mov/1168>.
60. Ирза, Н. Д. Хронотоп / Н. Д. Ирза // Культурология. XX век : энциклопедия в двух томах / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. - СПб.: Университетская книга, 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt123.htm#88>.
61. Каландаров, К. Х. Управление общественным сознанием / К. Х. Каландаров // Электронная психологическая библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bookap.by.ru/psywar/kalandarov/gl3.shtm>
62. Кино без границ [Сайт современного кино] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.arthouse.ru>.
63. Кишанков, В. С. Телевизионное искусство: специфика выразительных средств, практика, перспективы / В. С. Кишанков // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.science-education.ru/117-13083.

64. Клюге, А. Чем является кино на самом деле, увидеть невозможно / А. Клюге // Киноведческие записки. 2005. № 69. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/article/80/>.
65. Колотаев, В. Видимое против говоримого Антониони и Флоренский / В. Колотаев // Философско-литературный журнал «Логос». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_2/10.html.
66. Луньков, Д. О документалистике / Д. О. Луньков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommentarii.ru/comment/4621/530>.
67. Маклуэн, М. Телевидение. Робкий гигант // Сайт Media Studies [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.mgimo.ru/kf/MEDIA/art016.htm>.
68. Малькова, Л. Ю. ТВ: игры с документальной формой / Л. Ю. Малькова // Медиаскоп. – 2012. — №3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/1126>.
69. Разбежкина, М. Охота за реальностью. Ч. 1 / М. Разбежкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=m1Himf_kA2M.
70. Шергова, К. А. Докудрама - новый жанр? / К. А. Шергова // Вестник электронных и печатных СМИ. — 2010. — № 13. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>.
71. Юрасова, Н. Г. Проблемы методологии анализа художественного времени / Н. Г. Юрасова // Вестник нижегородского университета им. Лобачевского. – 2008. – № 3/ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2008_3/42.pdf