

5. Минин С. Почему НАТО проиграла в Ливии? // Независимая газ. 2011. 29 окт.
6. Радзиховский Л. Война и мир XXI века // Рос. газ. 2009. 11 авг.
7. Ручкин В. Никто не хочет умирать // Красная звезда. 2011. 21 сент.
8. Сидоров В. А. Прогноз в журналистике : учеб. пособие. СПб., 2001.
9. Скосырев В. США выстраивают антикитайский альянс // Независимая газ. 2011. 26 окт.
10. США завершают «глупую» войну в Ираке // Там же. 15 дек.
11. Тертычный А. А. Аналитический инструментариум журналиста // Деловая пресса России: настоящее и будущее. М., 1999.
12. Ульянова Ж. Войска США уйдут из Афганистана в Азию // Труд. 2011. № 24.
13. Эйдельман Д. Будет ли Израиль бомбить Иран? [Электронный ресурс] // Семь искусств. URL: 7iskusstv.com/?p=9693 (дата обращения: 18.12.2011).
14. Эксперт: в войну на Кавказе Украина может вмешаться быстрее США [Электронный ресурс] // ИА «Новый регион». URL: <http://ru.nr2.ru/kyev/190728.html> (дата обращения: 18.12.2011).

Статья поступила в редакцию 27.02.2012 г.

УДК 379.823 + 654.001.572

М. А. Мясникова

ЭКРАННО-КЛИПОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

Исходя из определения синкретической природы телевидения, в статье характеризуются понятия «программность», «клиповость» и «экранно-клиповое моделирование», применяемые как к телепрограмме в целом, так и к отдельным телепередачам.

К л ю ч е в ы е с л о в а: телевизионный синкретизм, программность, клип, моделирующая система, экранно-клиповое моделирование.

Исследователи фиксируют связь между формами визуального освоения мира и конкретными социокультурными доминантами, ценностями, моделями поведения и представлениями о жизни, закрепляющимися в сознании человека независимо от того, санкционированы они или не санкционированы обществом. Именно визуальная культура становится важнейшим фактором социализации личности и формирования всей системы ее ценностей. Особую роль во всех этих процессах играет телевидение.

Оно «по своему давлению на жизнь общества не идет ни в какое сравнение ни с театром, ни даже с кинематографом. По влиянию телевидение можно сопоставить разве что с церковью» [2, 158]. Это главный законодатель мод и норм поведения человека на всем вещательном пространстве, вторая школа и вторая реальность. «Нынешнее телевидение может все, — пишет И. К. Беляев. —

МЯСНИКОВА Марина Александровна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры телевидения, радиовещания и технических средств журналистики Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (e-mail: avt89@yandex.ru).

© Мясникова М. А., 2012

История теперь буквально тащится за телекамерой... Телевидение не просто создает виртуальный мир, который занимает умы все больше по отношению к реальной жизни. Оно становится для большинства населения новой средой обитания и формирует не только общественное мнение, но даже вмешивается в генетику или, лучше сказать, формирует менталитет народа» [Там же, 158]. Воистину — «какое телевидение, такой и народ» [Там же, 160].

Однако еще в начале 1990-х гг. К. Э. Разлогов писал, что изучение аудиовизуальной культуры у нас ведется неравномерно и разрозненно. «Приоритет отдается тем явлениям, которые могут быть вписаны в традиционные системы взглядов: кино как искусство, ТВ как форма журналистики и т. п.» [13, 60]. Действительно, долгое время телевидение и в России, и на Западе изолированно изучалось представителями разных наук, таких как искусствоведение, культурология, философия, социология, социальная психология, теория массовых коммуникаций, журналистиковедение. В результате те или иные особенности данного социокультурного феномена абсолютизировались и даже противопоставлялись друг другу. Чаще всего телевидение у нас рассматривалось в какой-то одной из двух плоскостей: либо как вид искусства, либо как средство массовой коммуникации. О том, искусство телевидение или нет, много спорили в самом начале его существования. Кто-то сомневался, кто-то был убежден в этом вполне. Автор первой отечественной книги о телевидении В. С. Сапжак еще в начале 1960-х гг. ставил своей задачей, как он писал, «выяснение самой специфики нового искусства (или зрелища — не будем пока придирается к словам), его места в ряду других искусств» [14, 17]. Эта точка зрения не совсем изжита до сих пор. «Телевидение как вид искусства прошло тот же путь, что и литература, живопись, театр, — от преобразования реальной жизни к осмыслению и обобщению ее в художественных образах», — читаем мы в сравнительно недавно вышедшем издании [11, 12]. Однако сегодня уже немногие авторы с достаточной степенью уверенности и определенности могут утверждать, что телевидение есть *самостоятельное искусство*.

С другой стороны, несмотря на обилие работ, рассматривавших телевидение в контексте традиционных искусств, *эстетическая* природа телевидения уже в конце 1960-х гг., по мнению Р. А. Борецкого, была проблематичной, в то время как *коммуникативная* его функция казалась тогда фактом вполне бесспорным [3, 5]. То есть подходы к телевидению как к новому *виду и даже составной части журналистики* обозначились в нашей отечественной науке также достаточно давно, в 1960–1980-е гг. Парадигма, обозначаемая как парадигма «трех телевидений», выдвинутая А. Я. Юровским, а затем В. Л. Цвиком, исходила из предпосылки, что внутри программы вещания мирно уживаются три относительно самостоятельные подсистемы. Эти три типа программ соответствуют трем родам сообщений — публицистическим (в формах журналистики), художественным (в формах искусства) и научным (в формах уроков, лекций, учебного телевидения). Однако такой подход как раз и приводил к тому, что телевидение оказывалось то одним из видов журналистики, то одним из видов кино или театра, то одним из видов популяризации знаний. Рассредоточиваясь по трем названным семействам, телевидение, по наблюдению В. И. Ми-

халковича, «перестает существовать как самобытный, имеющий собственную онтологию феномен и, соответственно, телетеория утрачивает свой собственный, единый и цельный предмет исследования, каковым — в облике “телевизионности” — обладала совсем недавно. Она вынуждена становиться теорией журналистики, теорией кино или театра, теорией научной популяризации, отчего кардинальный, важный не только теоретически, вопрос о сущности ТВ как такового вообще снимается с повестки дня» [8, 9].

Необходимо было начать комплексное изучение телевидения, дабы последнее могло познать свое «я», отыскать собственное место в системе массовых коммуникаций и искусств. К. Э. Разлогов также подчеркивал: «Исследование телепрограммы в ее соотношении с “внетелевизионными” формами позволяет обнаружить многослойность экранных произведений, начиная от прямого репортажа, построенного по схеме “действительность — экран”, где сама действительность еще художественно не преобразована, и кончая сложнейшими вариантами последовательной трансформации реальности на пути к конечному результату телевизионного творчества» [12, 121]. И все же, как правило, речь шла о дуалистической природе телевидения. Однако сегодня мы отчетливо замечаем, что телевидение несет в себе все более разнообразные типы сообщений: не только журналистские или художественные, но и рекламные, пропагандистские, PR-сообщения и т. д. А кроме того, на телевидении возможны и такие формы, которые кажутся вырванными из самой повседневности и не являются, по сути, уже ни журналистскими, ни художественными, ни научными, ни рекламными. Это, к примеру, пресловутые реалити-шоу, телеигры или некие «картинки с натуры», событийные эпизоды под рубрикой «no comment», знаменующие собой приход на экран самой быстротекущей жизни во всем ее многообразии и непредсказуемости.

Получается, что все обозначенные выше подходы, скорее, сближали телевидение с традиционными искусствами или средствами массовой коммуникации, но не выявляли его собственную сущность и в конечном итоге не позволяли описать телевидение во всей его динамике и полноте.

Сегодня необходимо наконец преодолеть ставшую у нас чуть ли не привычной очевидную узость подходов к телевидению и взглянуть на него широко и объемно. Не в сравнении только с искусствами или со средствами массовой коммуникации, не посредством выявления лишь отдельных сходств и различий между ними, а по-настоящему комплексно, как на многослойный, многоуровневый объект, как на синкретиз разнопорядковых элементов [10], когда темы из программ новостей и политических ток-шоу плавно перетекают в сатирические и пародийные форматы — от «Дежурного по стране» и КВНа до программ «Прожекторперисхилтон» или «Мультичности», на месте которых прежде были «Куклы» и «Тушите свет». Этот синкретизм пронизывает телевидение на всех уровнях — от составления программы как таковой до использования разнообразных технологических приемов и монтажных стыков внутри одной передачи. Отсюда следует, что та картина мира, которую каждодневно разворачивает перед зрителем телеэкран, оказывается заведомо дробной, отрывочной, нецельной, а главное, тенденциозной. Как известно, телевидение самостоятельно

определяет и внедряет в головы людей так называемую «повестку дня», т. е. «список тем, которые общественное мнение и (или) средства массовой информации считают наиболее важными» [5, 13]. Темы тщательно подбираются в соответствии с определенными идеологическими и манипулятивными установками, а по сути это — тот же мозаичный поток фрагментов действительности, якобы формирующих «объективную» картину мира. Как справедливо замечает Е. Г. Дьякова, «средства массовой информации не могут определить, какую оценку даст человек тому или иному явлению или деятелю, но они могут определить, на основе чего будет даваться эта оценка. Иными словами, *они не определяют, как человек думает, но определяют, о чем он думает*. И этого вполне достаточно» [Там же, 53].

В отличие от кино, родовым качеством которого служит художественная целостность, родовое качество телевидения — *программность*. То есть эфирное телевидение существует не в виде передач как отдельных произведений, а как обладающая определенным набором свойств программа передач, подчиняющаяся той или иной программной политике конкретного телеканала. А если смотреть дальше, то и не как линейная последовательность, а как целая совокупность программных каналов, в которой переход от одного канала к другому крайне легок. Сегодня это называется гипертекстуальностью, которая проявляется во взаимодействии элементов разных пространственно-временных пластов, находящихся на территории разных телеканалов и даже за гранью подлинной реальности, в неких мнимых, виртуальных мирах. Организация телевизионных текстов по принципу гипертекста становится сегодня все более распространенной.

«Телевизионность стала синонимом программности, — пишет в этой связи Н. А. Хренов. — До сих пор при осмыслении последней исследователи обращались лишь к такой сфере, как журналистика. Между тем ТВ — зрелищная форма культуры. Поэтому важно было бы выявить зрелищные истоки телевизионной программности» [16, 61]. И такие истоки ученый находит в цирке, стремясь представить явление программности «явлением психологии культуры, во-первых» и обнаружить это явление «как элемент культурной оппозиции по отношению к литературе — во-вторых» [Там же], рассматривая при этом «программность» и «сюжетность» (присущую литературе и, добавим, кино) в качестве двух слагаемых «общей оппозиции в культуре». Таким образом, трактуя программность в качестве принципа именно «зрелищной организации», Н. А. Хренов выявляет, по крайней мере, две особенности программности, которые присущи и телевидению. Первая особенность заключается в том, что программность не навязывает «демонстрируемым явлениям жесткой интерпретации» [16, 69], т. е. не упраздняет самобытности и уникальности демонстрируемого явления. Наоборот, способствует «открытию самооценности и неповторимости явления, провоцирующего удивление воспринимающего его человека» [Там же]. Причем именно наличие этого удивления в восприятии программного продукта, по мнению ученого, и позволяет «представить, почему программность связана с ранними формами мышления, когда люди не могли оперировать развитым понятийным мышлением» [Там же, 70]. Впрочем, к данному вопросу мы еще вернемся.

Вторая же особенность программности телевидения состоит в том, что включаемое в программу «явление получает возможность вступать в более свободные отношения с другими демонстрируемыми явлениями» [Там же]. В итоге склеиваются не связанные друг с другом фрагменты жизни. Уместным становится все. Массовое и элитарное, пребывая благодаря телевидению в пространстве повседневной культуры, уже не спорят друг с другом. А культура прошлого становится частью «повседневного ассортимента» подаваемых человеку в телеэфире блюд. Это, собственно говоря, и есть свойство «мозаичной культуры», терпимой к любым элементам. Они же, в свою очередь, становясь частью программы, приобретают какое-то дополнительное, не присущее им внутреннее содержание, связанное с ситуацией их демонстрации на экране. С. А. Муратов применяет здесь даже особый термин — «коммуникативный эффект программности», означающий то, что «телевидение способно актуализировать или «осиюминутить» содержание любого транслируемого — художественного или публицистического — сообщения» [9, 73]. На этом основании исследователь определяет, между прочим, до сих пор трудноуловимую специфику телефильма, который он рассматривает как *«фильм, в котором коммуникативный эффект программности заранее предусмотрен и включен в саму структуру произведения, предопределяя его драматургию, поэтику и способ показа»* [Там же]. Причем, «коммуникативная ситуация здесь выступает как оплодотворяющая константа» [Там же, 74]. Иначе говоря, благодаря изначально намеченному вхождению в программу телефильм всегда оказывается ближе к телепередаче, чем к собственно фильму в его традиционном понимании. То есть «если не всякая передача телефильм, то всякий телефильм — передача», уточняет исследователь [Там же]. Значит, телевидение накладывает своей отпечаток на любой входящий в программу фрагмент отражения действительности. Но при этом телефильм, по сути, теряет свои генетические связи с прародителем — кино. Сравнивая телевидение с последним, И. К. Беляев обнаруживает их явную оппозиционность друг другу. «Кино строится на сюжете. А телевидение — на композиции. Телевидение делается “на сегодня”, кино как бы навсегда. Телевидение может быть Музой, а может и посудомойкой... Телевидение отражает действительность. Кино — изображает. Монтаж-сложение — в первом случае, и монтаж-умножение — во втором... Телевидение — поток жизни. Кино — поток сознания. Телевидение — реально. Кино — условно» [2, 182].

Вот о реальности на телеэкране мы сейчас и поговорим. Интересно в свое время определял специфику телевизионной типизации исследователь В. М. Вильчек. Реальность, по его мнению, должна становиться на телеэкране мыслью. Это — один из путей «заставить экран “думать”» [4, 90]. Но есть и другой путь — давать монтажную «выжимку» действительности. Так или иначе, в трактовке В. М. Вильчека, на телевидении «безусловная действительность превращается в действительность авторской мысли» [Там же, 92]. В результате на экране предстает не «жизнь как она есть», а жизнь, ставшая действительностью мысли автора — «мыслящая материя». При этом исследователь отказывался называть это моделированием. «Телевидение дает нам не модель, а саму реальность, но не в свободном движении, а в “аэродинамической трубе” — замысле,

литературной схеме, позволяющей создать “статическое” — интеллектуальное — движение, удержать реальность в поле зрения наблюдателей» [Там же, 93]. И все это «осуществляется в процессе зрительского сотворчества, соисследования, а не перевоплощения» [Там же, 90]. Вильчек определял форму приобщения к сотворчеству телезрителя как «творчество в открытую».

Между тем Ю. М. Лотман относил телевидение именно к числу «вторичных моделирующих систем» [7], наряду с мифологией, религией, искусством, философией, политикой, спортом, модой, рекламой, радио и Интернетом. Действительно, моделирование лежит в основе телевизионного творчества. И как любая моделирующая система, телевидение каждодневно занимается построением моделей жизни или ее фрагментов. Эти модели мы и принимаем за картины мира, которые нам кажутся вполне реальными. Однако объективность телевидения весьма относительна. И модели эти своеобразны. Как мы уже сказали, они дробны, не цельны, сменяемы и тенденциозны, подчинены требованиям дня. Но главное, они производят впечатление придуманности, «невзаправдошности», недолговечности.

Если мы вернемся к нашему тезису о телевидении как форме зрелищной культуры, более сопрягающейся с древнейшими, часто *игровыми*, зрелищами, чем с традиционными видами искусств, то мы обнаружим, что оно не способно, как искусство, увеличивать извлеченную из жизни информацию, делая ее уникальной. Оно, скорее, конкретизирует, буквализирует, сводит эту информацию к набору стандартных понятий, удобных формул, паттернов, образцов, правил. Кстати, в отличие от искусства, игра тоже «любит» правила. В ней эти правила опробуются. Жизнь в игре проживается как бы «начерно».

И задачи игры вполне конкретны. Она «удовлетворяет идеалы коммуникации... и общежития» [15, 22]. Все это, безусловно, сближает телевидение с игрой. То, во что играют люди на экране, показывает, каковы они сегодня, ибо игра — есть *моделирование* жизненных ситуаций, проверка идеологических формул, освоение психологических состояний, налаживание отношений между людьми. В игре мы познаем новую реальность и новые законы бытия. Она удивительно органична для телеэкрана.

Сравнивая игру с искусством, Ю. М. Лотман писал, что она представляет собой «овладение умением, *тренировку* в условной ситуации», искусство же — овладение целым «миром (*моделирование мира*) — в условной ситуации». Значит, «игра — “как бы деятельность”, а искусство — “как бы жизнь”» [7, 397]. И телевидение моделирует не жизнь как целое, а лишь отдельные виды деятельности, включенные в программу. Поэтому, следуя за терминологией Ю. М. Лотмана, телевидение можно назвать, скорее, «как бы деятельностью», чем «как бы жизнью». Последняя подменяется в телепространстве игровой деятельностью, смыслы в которой ограничиваются самой этой деятельностью.

В соответствии с вышеизложенным на телеэкране никогда не возникает целого в полном смысле слова. За исключением, пожалуй, отдельных дней, когда телевидение вдруг отступает от своих правил и устраивает либо «День Гиты и Зиты», либо многосерийную «Битву экстрасенсов», либо еще что-то подобное. Однако вряд ли такого рода программирование можно назвать орга-

ничным для природы телевидения. Основной вектор развития программного телевидения все-таки иной. Интересно писал об этом еще в 2002 г. Е. Ключев: «Если сравнить телепрограмму пятнадцатилетней давности с сегодняшней, внимание останавливает не только обилие каналов, что само собой разумеется, но и обилие заголовков в колонках — знак сокращения времени, отводимого на каждую из передач в составе одного и того же канала... Информация размельчена до предела... следующее блюдо — пюре... вопросы организации целого само по себе сделались излишними» [6, 41–42]. И еще: «Совершенно непостижимой оказывается скорость, с которой сознание современного телезрителя может переключаться с той же “Карнавальная ночь” на рекламный ролик» [Там же, 42]. Сегодня уже говорят о том, что телевидение рассчитано преимущественно на точечные эмоциональные воздействия. Значит, оно развивается в сторону все большего дробления информации, а соответственно, и дробления картины мира, предстающей перед нами на экране.

Потому-то мы и определяем телевизионное творчество как некое «экранно-клиповое моделирование мира», где клип понимается не как специфический жанр, а как способ познания жизни с помощью телеэкрана. Если программа — это первочастица телевидения, то *клип* — это попытка сопряжения единиц программы друг с другом, своеобразный способ мышления в телепространстве. Клип есть «сжатое компактное изложение большого количества эмоционально окрашенной информации», пишет Н. Аверина [1, 35]. Он связан с такими характеристиками человеческого мышления, как способность за короткое время поглощать большое количество условной, разорванной информации. Для него характерны: емкость; умение стыковать несоединимое; выстраивать ассоциативные ряды; преодолевать закреплённость, фиксированность ролей и вещей; открывать новые функциональные значения последних [Там же, 43]. Вместе с тем считается, что динамика клипа разрушает физиологические основы зрения, вызывая тремоло глаз, а слуховое восприятие этой информации порождает нарушения его ритма. Возможно, это так. Главное, что синкретизм присущ и телепрограмме в целом, и элементам, одновременно находящимся на территории разных телеканалов, и отдельным передачам. Как мы помним, К. Э. Разлогов назвал данное явление *структурной многослойностью*: «Та же тенденция к многослойному показу заявляет о себе и в случае телевизионного комментария к отдельно демонстрируемым кинопроизведениям. Тем самым фильм как бы возвращается в ту систему связей, на которую он первоначально был ориентирован, заново вводится в социокультурный контекст, принадлежащий прошлому или другим народам. О том, насколько важным может быть такое углубление “смыслового пространства” восприятия фильма, свидетельствуют листаемые на малом экране страницы истории кино, и комментированный показ современных зарубежных картин, и опыт учебного телевидения» [12, 129–130]. Между прочим, Разлогов сам демонстрирует это на экране в своей авторской программе «Культикино» на канале «Культура». Подобное соединение разных пластов аудиовизуальной информации можно увидеть и в передаче «Закрытый показ» с А. Гордоном, и в «Смотрим... Обсуждаем...» с В. Хотиненко, где соседствуют художественный продукт и его анализ, эмоциональное восприятие и

перевод живого впечатления в холодные словесные формулы. Мы можем вспомнить превращение реального природного пространства в искусственное, студийное и обратно в программе «Последний герой», причем не с помощью межкадрового монтажа, а посредством внутрикадрового, без прерывания, комментария ведущего, находящегося перед камерой. Отметим также примеры включения кинофрагментов (и игровых, и документальных) в разнообразные просветительские циклы, в публицистические передачи, в ток-шоу (назовем популярные у нас циклы Би-би-си, проекты Л. Парфенова, выпуски «Темы», «Культурной революции» и т. д.). То же мы наблюдаем и в телефильмах. Об этом опять-таки писал К. Э. Разлогов: «Удачным примером структурной многослойности, основанной на совмещении не столько стилей, сколько функций (исторической, искусствоведческой, собственно художественной), может служить пятисерийный фильм итальянского режиссера Ренато Кастеллани «Жизнь Леонардо» (1971), синтезирующий принципы популяризаторской лекции, игрового действия и репортажной экскурсии, знакомящих с биографией и творчеством великого мастера эпохи Возрождения» [Там же, 130].

Подобный подход, позже не раз повторенный и в мире, и в России, с одной стороны, безусловно, обогащает отражение реальности в звукозрительных образах. С другой же, дробность, мозаичность, клиповость как природные свойства телевидения; заппинг и серфинг как излюбленная манера поведения зрителя, сопровождающая телепросмотры, ведут к тому, что с трудом идентифицируются, смешиваются и даже рушатся фундаментальные человеческие ценности. Телевидение почти не оставляет времени и пространства для рефлексий и мировоззренческих бесед. Таких программ становится все меньше. И как правило, они заключаются в определенные ниши, вроде канала «Культура», по-прежнему остающегося каналом для избранных. А на всем остальном пространстве, как справедливо пишет Е. Ключев, «эстетические координаты, задававшие направление на протяжении последних десятилетий, больше не видны... Культура прошлого остается культурой в прошлом. В настоящем культура прошлого превращается в одну из составляющих «повседневного ассортимента», ее *великие произведения* оказываются лишь предметами в ряду других предметов...» [6, 40]. Таковы неоднозначные последствия обрисованного нами явления под названием «экранно-клиповое моделирование», которое, на наш взгляд, требует сегодня пристального внимания ученых.

1. Аверина Н. Проблема бессознательного в художественном мышлении и клип // Современные проблемы аудиовизуальных средств массовой коммуникации : сб. ст. аспирантов. М., 1995. Вып. 2. С. 35–43.

2. Беляев И. К. Спектакль документов: Откровения телевидения. М., 2005.

3. Борецкий Р. А. Телевизионная программа. М., 1967.

4. Вильчек В. М. Искусство в контексте реальности // Проблемы телевидения и радио / Комитет по РВ и ТВ при Совмине СССР. 1967. Вып. 1. С. 69–104.

5. Дьякова Е. Г., Трахтенберг А. Д. Установление повестки дня: теория и технология. 2-е изд., перераб. и доп. Екатеринбург, 2005.

6. Ключев Е. Вам нарезать или куском? // Искусство кино. 2002. № 2. С. 38–42.

7. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
8. Михалкович В. И. О сущности телевидения. М., 1998.
9. Муратов С. А. Документальный фильм. Незаконченная биография. М., 2009.
10. Мясникова М. А. Морфологический анализ современного российского телевидения. Екатеринбург, 2010.
11. Очерки по истории Российского телевидения. М., 1999.
12. Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. М., 1982.
13. Разлогов К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники? М., 1992.
14. Саптак В. С. Телевидение и мы. М., 1963.
15. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий : пер. с нидерл. М., 2001
16. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.

Статья поступила в редакцию 05.03.2012 г.

УДК 654(47 + 57) + 347.8 + 070.46 + 321 + 32.019.5(47 + 57) А. А. Баранова

ПРЕДСТАВЛЕННОСТЬ ПОЛИТИЧЕСКИХ СУБЪЕКТОВ В ПРОГРАММАХ РАДИОСТАНЦИЙ «ЭХО МОСКВЫ» И «РАДИО РОССИИ»

Статья посвящена исследованию политических субъектов, представленных в эфире радиостанций «Эхо Москвы» и «Радио России». Определены лидеры, установлено несоответствие политических субъектов реально существующей их классификации.

Ключевые слова: журналистский дискурс, текст массмедиа, политический субъект, радиопрограмма, журналистика, политика.

Журналистика отражает различных субъектов политической сферы, но отражение это происходит выборочно, на выбор влияет позиция, тип СМИ. В данной статье мы проанализируем набор политических субъектов, представленных в программах на политические темы, которые выходили в эфир в двух разноплановых общественно-политических радиостанциях — «Эхо Москвы» и «Радио России».

Сама природа журналистской профессии изначально предполагает некоторую степень трансформации сведений с целью достижения определенного эффекта, поскольку такова модель коммуникации — всегда сообщение создается с определенным эффектом [19, 39], преобразует действительность [2, 28]. Журналист-автор за счет выбора темы, материала, истолкования информации может оказать большое влияние на ход коммуникации [6, 4]. Анализируя специфику политической коммуникации, Е. И. Шейгал отмечает: «Процесс ретрансляции у медиатора, как правило, сопровождается его собственным вкладом

БАРАНОВА Анна Александровна — ассистент кафедры русского языка и стилистики Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (e-mail Annie.urgu@mail.ru).

© Баранова А. А., 2012