

Как отмечает Л.Г. Лузина, «использование просодических данных не только помогло освещению и классификации материала на уровне фонологии, но и значительно способствовало упрощению подачи материала в грамматике» [Лузина Л.Г. 2001, 72]. Языкознание в последние десятилетия характеризуется интересом к исследованию структуры слога и его свойств, особенно в свете изучения процессов овладения и восприятия речи; а также к изучению фонетического значения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

- 1) Агибалова Е. Л. Содержание и выражение синтаксических отношений в английской научной речи: (на материале работ Дж. Р. Ферса и К. Л. Пайка). – Дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ им М.В. Ломоносова, 1990. – 166 с.
- 2) Гюрджаянц С. М. Общелингвистические аспекты фонетико-просодической концепции Лондонской лингвистической школы. – Дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИИЯ, 1989. – 215 с.
- 3) Гюрджаянц С. М. Просодическая теория Ферса и современные фонологические исследования // Функционирование текста в речевой деятельности. – М.: Ин-т языкознания АН СССР, 1989. – С. 21-27.
- 4) Гюрджаянц С. М. Исторические корни Лондонской лингвистической школы: (Теоретическая и прагматическая база становления Лондонской лингвистической школы) // Сб-к научн. трудов МГПИИЯ. – М., 1986. – Вып. 275. – С. 118-125.
- 5) Кубрякова Е. С. Из истории английского структурализма (Лондонская лингвистическая школа) // Основные направления структурализма. – М.: Наука, 1964. – С. 307-352.
- 6) Лузина Л. Г. Джон Руперт Ферс // Европейские лингвисты XX века. – М.: ИНИОН, 2001. – С. 59-74.
- 7) Ольховиков Б. А. История языкознания. Лондонская лингвистическая школа. – М, МГПИИЯ, 1974. – 83 с.
- 8) Ферс Дж. Р. Техника семантики // Новое в лингвистике. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1962. – Вып. 2. – С. 98-116.
- 9) Gardiner A. H The theory of speech and language. – Oxford: the Clarendon Press, 1932. – 332 p.
- 10) Firth J. R. Sounds and Prosodies // Firth J. R. Papers in Linguistics: 1930-57. – London: Oxford University Press, 1957. – P. 121-138.
- 11) Firth J. R. A Synopsis of Linguistic Theory 1930-1955 // Palmer F. R. (ed.) Selected Papers of J. R. Firth 1952-59. – London: Longman, 1968. – P. 168-205.

J. Gavrilova

PHONOLOGICAL IDEAS IN J. R. FIRTH'S THEORY

Abstract. The article is devoted to review and analysis of Firth's basic ideas in phonology. John Rupert Firth is a famous British linguist and orientalist. Whose activity took place in the middle of the XXth century. Firth was the founder of London school of Linguistics, a subdivision of British structuralism. A great deal of attention is paid in the article to the roots of Firth's theory and connection of his phonological ideas with the theory of Henry Sweet, a famous British scientist. A definition of the term "prosody" is given, advantages and disadvantages of Firth's phonological ideas are discussed.

Key words: phonology, prosody, theory, linguistics, phoneme, function, connection.

УДК 7.08

Шергова К.А.

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА: ВЗАИМОСВЯЗЬ ЖАНРА И ФОРМАТА*

Аннотация. Понятия «жанр» и «формат» не взаимозаменяемы, а взаимозависимы и демонстрируют роль зрителя в создании документального фильма. Жанр и формат выполняют схожие функции невербального диалога со зрителем: формат разрабатывается в интересах продюсера в соответствии со статистически измеряемой естественной психологической установкой зрителя, а жанр резюмирует личное представление

автора о предмете фильма.

Ключевые слова: Д. Элтейд, жанровая эволюция, документальный телефильм, медиаметрия, переформатирование, формат.

В настоящее время на российском телевидении практикуется систематизация общего объема документалистики по принципу различения форматов телевизионной продукции. Как, к примеру, высказывается ведущий аналитик ВЦИОМ

* © Шергова К.А.

Максим Муссель: «Телевизионный эфир с точки зрения документального жанра распадается на множество форматов» [1].

Несмотря на то, что понятие формата прочно вошло в профессиональный телевизионный жаргон, его значение до сих пор не зафиксировано ни в одном российском учебном пособии или справочнике. Нет данного определения и в «Терминологическом словаре телевидения». В настоящее время в мировой практике телеформат подразумевает «зарегистрированную оригинальную версию фильма/программы, тиражируемую по лицензии в другие страны с последующей адаптацией» [2]. Иначе говоря, это совокупность результатов интеллектуальной деятельности, составляющих отличительные черты данного аудиовизуального произведения. Интересно, что главной среди этих черт будет не сценарий, декорации, графическое и музыкальное оформление и т.д., а идея, интрига, на которой сосредоточено зрительское внимание. Рыночная природа этого понятия подчеркивается тем, что форматы лицензируют, покупают, копируют или крадут.

Поначалу «формат» по отношению к телевидению обозначал только количественные характеристики: метраж передачи, временной отрезок времени, обусловленный сеткой вещания. Телевизионному продукту надо было обязательно вписаться в определенные временные рамки: «шаг» для него был равен 26 или 52 минутам – если это правило не соблюдалось, материал мог не попасть в эфир. Многие и сейчас вкладывают в это понятие только количественное значение и некоторые сугубо технические параметры, сохраняя за словом «формат» значение чисто внешней «формы».

Сложно отрицать, что кроме изменений в области эстетической и общественной теории, на разнообразие жанров в любом виде искусства оказывает влияние своеобразие используемых им технических средств. Эта зависимость особенно наглядно прослеживается на примере насыщенных техникой видов искусства, к которым относится и документальное телевизионное кино. Известный отечественный исследователь взаимосвязи творческого и технического аспекта М. Е. Голдовская справедливо указывает на то, что мнение о вторичной роли техники неправомерно, особенно применительно к экранной публицистике. «Произведение кинопублицистики, как правило, создается одновременно с развитием описываемого в нем явления, на основе прямой фиксации киноаппаратом, поэтому его качество напрямую зависит от уровня технического оснащения. Осмысление взаимосвязи творческого и

технического аспектов создания произведения имеет большое значение для выяснения общих закономерностей художественного творчества, для формирования культурно-философских взглядов» [3].

Сегодня, при ретроспективном взгляде, прямая зависимость художественного аспекта телевизионной документалистики от технического оснащения процесса съемок очевидна каждому. К примеру, облегченные камеры позволили создавать больше фильмов-портретов и т.д.

С углублением взаимопроникновения технического и творческого факторов понятие формата также закономерно расширилось. С развитием телевизионной индустрии в США в медиасреде в понятие формата стали включать не только технические характеристики, но и смысловые особенности. В такой расширенной трактовке этот термин был впервые осмыслен в 1979 г. профессором университета штата Аризона (США) Дэвидом Элтейдом в работе «Логика медиа» [4]. Д. Элтейд, будучи одним из ведущих в мире специалистов по теории и истории медиа, определил «формат» как рамку или перспективу, которая используется для того, чтобы подать и истолковать те или иные феномены. Понятие «формат» заметно шире, чем понятия «угол зрения» и «тема», так как он применим к любому событию и предшествует любой работе по его конструированию. Формат первичен по отношению к событию: событие конструируется в соответствии с форматом, а не формат – в соответствии со спецификой события. Иными словами, как отмечает Элтейд, в медиа-реальности формат выполняет те же функции, какие в повседневности – естественная установка. Именно поэтому он не тематизируется и всегда пребывает «на горизонте сознания» как производителей телевизионных программ, так и их постоянных зрителей. Формат, в соответствии с которым обычно подается телевизионное событие, резко снижает степень двойственности переживания при восприятии события и задает четкую направленность его интерпретации.

Участники российской медиасреды в такие тонкости не вдаются, но слово «формат» используют повсеместно, причем не только в устной речи. Часто его можно увидеть в заголовках изданий: «Ток-шоу “В круге света” не вписалось в формат телеканала», «Формат телеканала РЕН-ТВ после смены руководства не изменится», «Реальное телевидение: “плюсы” и “минусы” нового формата» и т.д. Более того, появился антоним – «неформат», приобретший зловещий смысл «негодного», «не соответствующего» упомяну-

той выше естественной зрительской установке. Однако в России, где и сама зрительская установка по большей части остается тайной за семью печатями, «неформат» представляется (а часто и является) результатом продюсерского эгоизма. Вот как об этом пишет обозреватель «Российской газеты»: «Вердикт телена начальников: «неформат» – может означать все, что угодно. В том числе и то, что когда-то называлось “идейной невыдержанностью”. «Ваше произведение, – говорили советские партфункционеры, – идейно невыдержанно» [5].

Отсюда сформировавшееся у многих негативное отношение к формату как к форме цензуры. Особенно негодуют по поводу формата авторы художественных фильмов. Так, режиссер Андрей Звягинцев считает, что формат мешает раскрыться личности: «Формат – это что-то бездушное. Заглянув в толковый словарь, можно обнаружить, что это понятие употребляется в значении чего-то технологического. Это размер чего бы то ни было, размер как физическая категория. Требование следованию формата – изобретение лукавого ума. Что дает это сухое, лишенное животворящей силы понятие?» [6].

Для документалистов сейчас практически нет другого пути, кроме пути на телеэкраны. Начиная с 2005-2006 гг. объемы эфирного времени, занимаемого неигровым кино, на главных федеральных каналах увеличились в три раза. «По самым скромным подсчетам, телевидение выпускает в год не менее 500 документальных фильмов, и теперь документалистика в прайме бывает лидером показа» [7]. Однако пресловутый «формат» останавливает многих авторов документальных фильмов, стремящихся к образному решению своих произведений. Заказчики подстраиваются под «мнения телезрителей» – то есть рейтинги. А результаты рейтингов говорят о том, что зрители, к сожалению, еще не готовы к восприятию «неформатного» документального кино.

В последнее время, в апогее «бума документалистики», один из его создателей, режиссер-документалист Виталий Манский, спешит откеститься от документального телекино, признаваясь в интервью: «Я соглашался говорить форматно, потому что главным в этом словосочетании оставалось слово “говорить”», – объясняет он. – «А когда сейчас нужно форматно “молчать”, тогда это вообще теряет всякий смысл. (...) Чтобы было понятно: я считаю, что ТВ действительно должно делать форматное кино, потому что это способ заработать аудиторию, продать продукт, ведь ТВ – это участник рынка. Но я считаю, что упаковывать нужно конфеты, а не дерьмо.

(...) Дело в том, что когда я пришел на ТВ, я понимал, что оно существует по другим законам, я понимал, что такое форматное ТВ и я работал в этих рамках. Но прекратил все это, потому что понял всю бессмысленность этого занятия. В телевизоре ничего нельзя сказать, у телевидения окончательно поменялись задачи» [8].

Представители российских каналов-заказчиков неоднократно признаются в интервью, что «формат», рассматриваемый именно как набор характеристик информации – это удобный инструмент современного рынка СМИ, который требуется, когда необходимо объяснить автору, «что нужно». В условиях жесткого потокового производства проще найти профессионала, работающего «в нужном формате», чем подстраиваться под нужды уникального автора. Когда та или иная программа выходит в определенном формате, она понятна потребителю и понятна рекламодателю. То есть интерпретация, предложенная Дэвидом Элтейдом, справедлива и для современного телевидения России.

Чаще всего формат включает в себя признаки определенного жанра. Формат, как уже упоминалось, первичен по отношению к событию, автору и процессу конструирования творческого продукта, а жанр – характеристика, причем в наибольшей степени авторская характеристика, присущая уже законченному произведению: жанр «присуждается» произведению лишь тогда, когда есть представление о конечном результате.

Для исследования эволюции жанров особый интерес представляет так называемый процесс «переформатирования». Продолжая рассуждать в терминах Элтейда, можно сказать, что переформатирование заключается в том, чтобы привести манеру подачи уже готового материала о событии в соответствие с изменившейся зрительской установкой. Появление медиаметрии дало возможность выявлять эту установку.

Для того чтобы понять ее, применяются различные типы медиаисследований, как количественные, так и качественные. Медиаметрия – особый тип количественных исследований, выявляющих объем, структуру, динамику изменений аудитории и позволяющих оценить степень популярности медиапродукта (для телевидения это пиплметрия, дневниковые исследования, телефонные опросы).

В то время как медиаметрия фиксирует зрительскую реакцию на тот или иной продукт, методология качественных исследований (например, фокус-группы) дает возможность уточнить причинно-следственные связи зрительской реакции и прогнозировать поведение аудитории.

Разнообразие методов исследования аудитории позволяет выявлять смену культурных, эстетических, мировоззренческих трендов, побуждая менять формат. Таким образом, зритель одновременно и оказывает влияние на формат, и пассивно воспринимает результат, выстраивая в соответствии с ним свою картину повседневности. Переформатирование – это естественный признак непрерывающегося процесса взаимной адаптации телевидения и телезрителя, продукта и потребителя.

Однако следует помнить о том, что экранная документалистика, являясь телевизионным продуктом, наследует традиции документально-кинематографа. Документальный фильм вне зависимости от среды показа является плодом индивидуального авторского видения материала и стоящих за ним смыслов, а одним из главных инструментов автора считаются жанровые приемы. Поэтому если формат – это своего рода рыночный договор между продюсером и зрителем, то жанр – договор в сфере общения зрителя и автора (режиссера, сценариста), диалог собеседников.

Зритель в равной мере, хоть и в неявной форме, является автором телевизионного продукта. Впрочем, эта мысль не нова для документалистов – С.В. Дробашенко указывает, что документальный фильм «по своей природе неотделим от воспринимающей среды, от той реальности, на которую он опирается и которую воспроизводит» [9]. Поэтому метафорическое понятие «третьего электрода вольтовой дуги», которое Дробашенко применяет для описания участия зрителя в создании документального фильма, «имеет многослойное содержание. В него входит (...) независимо существующая воспринимающая система (зритель, читатель, слушатель), но также и то, что проступает в самом произведении искусства как ретроспекция действительности, документальность, как феномен достоверности, способный в свою очередь путем «обратной связи» воздействовать с полотна экрана, со страниц книги, через радиоприемник или телевизор на воспринимающее сознание» [10].

Из взаимоотношений трех сторон: продюсера или заказчика, автора и зрителя – и рождается тесная взаимосвязь жанра и формата в сфере современной экранной документалистики. К счастью, точки зрения всех участвующих сторон на то, каким должен быть документальный телефильм, постоянно изменяются, и представление о том, как должен выглядеть документальный телевизионный фильм, постоянно эволюционирует.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Роль российского телевидения в жизни общества. Исследование // Всероссийский центр изучения общественного мнения. Электрон. дан. – М., 2006. Режим доступа: http://wciom.ru/arkhiv/tematicheskii-arkhiv/item/single/3318.html?no_cache=1&cHash=8b561d76b3
2. TVProgram format. // Wikipedia, the free encyclopedia. Электрон. дан. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/TV_Program_format
3. Голдовская М. Взаимодействие идейно-художественных средств и технических средств экранной публицистики (автореферат диссертации). – М., 1987.
4. Altheide D., Snow P. Media Logic. L.: Routledge, 1979.
5. Богомолов Ю. Люди от испуга скушали друг друга? / Российская газета, федеральный выпуск № 4174 от 19 сентября 2006 г.
6. Формат телеканала. Новое понятие в СМИ / М., «Журналистика и медиарынок», №10 за 2006 год.
7. Любим мы уже давно документальное кино! Интервью с О. Вольновым и С. Алексеевым // «Теле-семь», 2006. – № 41. – С. 23-26.
8. Предложат стать кардиналом — откажусь» / М.: «Искусство кино», №10 за 2008 год. Режим доступа: <http://www.kinoart.ru/magazine/10-2008/experience/mansk0810/>
9. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. – М., 1972. – С. 166.
10. Там же. – С. 180.

K. Shergova

TELEVISION DOCUMENTARY: LINK BETWEEN GENRE AND FORMAT

Abstract. Terms “genre” and “format” are not interchangeable. Instead of this they are interdependent and do demonstrate viewer’s role in creation of a documentary. Both genre and format serve one purpose of construction a nonverbal dialog with a viewer, but while format develops according to producer’s interest, the genre summarizes author’s personal view on the subject of a film.

Key words: D. Altheide, genre evolution, televisional documentary, mediometry, format change, format.