

Межпоколенческие различия остаются очевидными, хотя общие оценки более умеренные. С возрастом становится менее проявленным понимание профессиональной деятельности как дела всей жизни, что скорее всего трудно назвать характерной чертой профессионального сознания и можно определить как результат влияния общего социального климата. Тем не менее, сравнение установок представителей различных возрастных групп журналистов показывает отличия в профессиональной идентификации, обусловленные как личностными характеристиками, так и более общими факторами, и дает основания рассуждать об идентификации в профессии как значимом элементе национальной журналистской культуры, интерпретируемой как «набор идей и практик, с помощью которых журналисты обосновывают свою роль в обществе и определяют собственную работу как значимую» [5].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Hanitzsch T.* Deconstructing journalism culture: Towards a universal theory // *Communication Theory*. 2007.
2. Престижные профессии, по мнению абитуриентов. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: [http://www.moeobrazovanie.ru/reiting\\_professii\\_top\\_300](http://www.moeobrazovanie.ru/reiting_professii_top_300) (режим доступа – свободный)
3. Лев Гудков: «Люди доверяют практически всему, что говорят по телевизору» // *Новые известия*. 2014. 23 июля.
4. *Лунский А.* Наше общество впало в депрессию с элементами агрессии и мании преследования // *Новая газета*. 2014. 29 янв.
5. *Hanitzsch T.* Deconstructing journalism culture: Towards a universal theory // *Communication Theory*. 17. 2007. P.369.

### **РОЛЬ МОНТАЖА В СОЗДАНИИ ПОРТРЕТА ГЕРОЯ СПЕЦИАЛЬНОГО РЕПОРТАЖА**

**А.В. Баданина,**

Медиа-центр Северо-Арктического федерального университета  
«Арктический мост» (г. Архангельск), корреспондент  
E-mail: [www.denisbv2008@rambler.ru](mailto:www.denisbv2008@rambler.ru)

**Аннотация:** данная статья посвящена изучению роли монтажа в построении портрета героя специального репортажа. Творческие открытия, сделанные мастерами кинематографа, проанализированы с точки зрения их использования авторами журналистских видеоматериалов федеральных телекомпаний. В итоге обозначены основные ошибки и удачные решения журналистов в конструировании экранного образа. Особое внимание уделено следующей единице визуального сообщения – фотографическому кадру. Было проведено сравнение с телевизионным кадром в связи с рассмотрением того, как уникальный жанр Ю. Роста – «взгляд» повлиял на «портретный» монтаж в специальном репортаже.

*Ключевые слова:* монтаж, специальный репортаж, кадр, внутрикадровый монтаж, панорама, «монтаж аттракционов», интонация, портрет, фотография, «смерть момента».

**Summary:** the article is dedicated to the role of montage in the portrait making of the special report hero. All the original discoveries made by the experts of cinematograph were analysed in terms of their usage by the authors of journalistic video materials of the federal TV companies. As a result, the main mistakes and successful solutions in making the screen image were emphasized. The special attention was paid to the visual unit – photographic shot. Some parallels were drawn with a TV image to see how the unique genre of Y. Rost “the look” influenced the “the portrait” montage in the special report.

*Keywords:* a montage, a special report, a shot, in-frame montage, panorama, “montage of attractions”, intonation, a portrait, a photo, “the death of the moment”.

Телевидение многое переняло от своих предков: театра, фотографии, особенно кино. Исследователи даже ввели определение «кинорепортаж». Он позволяет «сжать» время реального события, отобразить в нем наиболее характерное [1]. Пожалуй, самым интересным подвидом жанра репортажа, где авторское правое и левое полушария получают мощное выражение, является специальный репортаж. Неоднократный лауреат «ТЭФИ» М. Дегтярь как-то сказал, что спецрепортаж – это маленький фильм, из которого зрители должны узнать максимум информации по определенной проблеме [2].

В работе над материалом, принадлежащим данной жанровой категории, нельзя быть Fast-thinker. Этот термин принадлежит П. Бурдые. Иностранное слово обозначает авторов, предлагающих культурную, заранее переваренную и передуманную духовную пищу – одно из следствий подчинения оперативности [3]. Поэтому прежде всего индивидуальный авторский взгляд – смысловой «якорь» любого специального репортажа. Точка зрения корреспондента проявляется уже в отборе тех фактов, которые послужили фундаментом для постройки видеоматериала; отборе героев; языковой, композиционной организации экранной истории. Репортер истолковывает событие, согласуясь с взглядами участников, экспертов, стремясь к созданию целостной картины произошедшего.

Однако важно не поддаться течению «гонзо-журналистики». Настоящее «гонзо» (термин переводится как «пьяный» или «обманули дурака») – это когда человек пишет с места события репортаж о том, что происходит с ним самим. Ненормативная лексика, нетрезвый субъективизм и рок-н-рольное мироощущение приветствуются [4].

Монтаж (от франц. montage – «сборка») с точки зрения смыслового наполнения – явление двухслойное. С одной стороны, он обозначает технический прием соединения двух рядом стоящих кадров. С другой, под монтажом мы понимаем форму творческого мышления, способ выражения уникального видения создателя экранного произведения. Именно деятели киноиндустрии первыми

отметили способность монтажа воздействовать на сознание, эмоциональное состояние, мировосприятие зрителя. Основатель и теоретик документального кино Д. Вертов вывел интересную формулу: кино-глаз = кино – вижу (вижу через киноаппарат) + кино – пишу (пишу киноаппаратом) = кино – организую (монтирую) [5]. Эта схема творческого процесса характерна и для современного телевидения. Режиссер А. Митта в книге «Кино между адом и раем» определил настроение, которое талантливо исполненные экранные истории должны передавать зрителю тремя чувствами: сопереживание, любопытство и саспенс. Последнее англоязычное слово следует понимать как тревожное состояние, беспокойство. Очень важно, чтобы персонажи вызвали сопереживание, и чтобы зрители могли себя с ними идентифицировать. Тогда-то люди и начинают эмоционально вовлекаться в рассказываемую историю [6].

Этому правилу следовал О. Пакшин в своем специальном репортаже «Индустрия ностальгии». Медиапродукт вышел на «Пятом канале» первого сентября 2012 г. [7] Центральным персонажем сюжета стал А. Чеботарев. Герой является бесповоротно влюбленным в далекое советское время. Журналист беседует с ним в квартире Александра. Крупным планом камера «дает» пожелтевшие обои, на которых висят атласы еще с советскими границами, дорогие герою значки, старый почтовый ящик, грампластинка. Таким образом, реализуется принцип ассоциативно-образного монтажа. Ритмическое чередование кадров помогает добиться поэтического осмысления кадров, выразить авторскую симпатию к центральному персонажу истории, рисуют выразительный портрет героя.

В то же время журналистом сохраняется принцип объективности в освещении данной темы. Перебивает кадр с танцующим под советскую музыку А. Чеботаревым комментарий психолога. «*Советское государство всегда внушало оптимизм, уверенность в будущем. По этим чувствам человек сегодня и скучает*», – утверждает специалист. Тут же в композицию журналистского материала врезается панорама – изображение внушительного по размерам Ледового дворца, полного зрителей на концерте музыкантов 1980-х гг. Съемка подтверждает авторскую мысль: людей, привыкших жить прошлым, в настоящем времени довольно много. Зритель начинает сопереживать главному герою, идентифицируя свою и его историю. В монтаже специального репортажа корреспондент весьма удачно использует прием контрапункта. О. Пакшин сталкивает две монтажные фразы. Первая: любительская съемка с вечеринок олигархов. Она организована в стиле ретро. Друг за другом сменяют кадры танцующих и поющих пьяных миллионеров. Контрапунктом выступает следующая сцена. А. Чеботарев со своим другом по традиции посещают советскую столовую. Герой смотрит в окно, а там монтажная врезка. Черно-белые кадры бегущих по дороге машин. Мысль журналиста ясна – тоска по прошлому куда более искренна и понятна, чем вечеринки олигархов.

Оригинальным монтажным приемом автор заканчивает свой репортаж. В центре кадра снова Александр и его друг. Они на территории, где некогда располагалась детская площадка. Главный герой активно жестикулирует, вспоминая любимую детскую карусель советских времен. Камера медленно «наплыва-

ет» на него, дается замедленная съемка, и кадр плавно сменяется монтажной врезкой: сцена с быстро движущихся каруселей из советского фильма под музыку Л. Трубецкого «Карусели-мельницы». Таким образом, создается особый эмоциональный отклик, брошенный аудитории. Отклик подлинной ностальгии человека без примеси бизнес-идей. Несмотря на такой оптимистичный финал видеосюжета, возникает и саспенс. Зрителя одолевает тревога: сможет ли счастливо жить человек в настоящем, если он все еще находится в прошлом.

Серьезный вклад в развитие монтажного искусства внес С. Эйзенштейн. С его кинотворчеством прежде всего связано понятие «монтаж аттракционов» – всякого агрессивного момента театра, подвергающего зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенное эмоциональное потрясение воспринимающего [8]. Открытие режиссера сегодня теряет эстетику авангардизма. То психологическое потрясение, которое получает аудитория после увиденного на экране, должно приводить к катарсису или интеллектуальному «взрыву». Однако современные экранные эксперименты имеют целью только испугать зрителя, привлечь его низменные потребности в желании увидеть откровенное, грубое и жестокое.

Советский кинорежиссер и сценарист А. Тарковский в своей лекции о роли монтажа утверждал: всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев лишь один кадр, можно с уверенностью сказать, насколько талантлив человек, его снявший [9]. Эти рассуждения приводят к понятию «внутрикадрового монтажа» – сопоставлению образов действия путем использования движения объектов в кадре и путем различных движений самой камеры, которое обеспечивает смену информации и развитие содержания кадра. Кадр имеет свою пространственно-масштабную композицию, колорит, тональность. Вмещает в себя движение персонажей и предметной среды. В нем читаются признаки время и места действия. Он органично связан с развитием сюжета, с конкретной ситуацией и мизансценой.

Исследователи медиасферы выделяют средства осуществления внутрикадрового монтажа. К ним относят, к примеру, мизансцену – осмысленное размещение и передвижение актеров по сцене в декорации, строго связанное с развитием действия пьесы. В специальном репортаже корреспонденты также используют мизансцену, чтобы создать портрет героя. Иногда трагический, как в работе А. Рогаткина. В интервью с журналистом Б. Мокенхаупт журнала «Esquire» режиссер Д. Финчер поделился своим наблюдением: *«Не уверен, что кино должно развлекать. Мне интереснее кино, которое ранит. Я люблю “Челюсти” за то, что с 75 года не купаюсь в океане»* [10]. Автор специального репортажа «Антиобщественный транспорт» (5.06.2011 г.) А. Рогаткин монтажно построил свой видеоматериал, согласуясь с мыслью создателя знаменитого «Бойцовского клуба» [11]. Корреспондент «пугает» уже в начале своей работы.

В экспозиции репортажа камера крупным планом показывает «бешеное» переднее колесо мотоцикла, скорость транспорта набирает больше двухсот восьмидесяти километров в час. На экране момент неожиданного столкновения мотоцикла с легковой машиной. Журналист на протяжении минуты выстраива-

ет драматургию события, поддерживая изображение следующим закадровым текстом: *«позади остались застрявшие легковушки, впереди – свобода и вечность»*.

Умышленное уменьшение глубины резкости изображаемого пространства автор использует далее. В центре композиции – счастливый В. Голубев. Мизансцена строится следующим образом: он едет на мотоцикле. Остальной фон улицы нарочно размазан. Закадровый текст сообщает: *«После страшной аварии Владу к мотоциклу ноги привязывать приходится»*. Крупный план, нацеленный на лицо героя, не только привлекает внимание зрителей, но и предлагает психологический портрет героя репортажа. Автору репортажа удается удачно использовать прием иронии. На экране появляется депутат Государственной Думы РФ М. Ненашев с предложением ужесточить меры наказания за превышение скорости мотоциклистами. Его камера снимает «снизу», на фоне бегущих по небу облаков. Гражданским пафосом проникнута данная монтажная фраза. Не менее патриотичной кажется съемка полицейских, догоняющих лихача.

Однако в смысловые отношения противопоставления с данными отрывками вступает финал репортажа. Ироничными уже кажутся и грандиозные проекты депутата Государственной Думы РФ и действия полицейских. Корреспондент завершает свой репортаж появлением в кадре подростка – владельца мопеда. Виталий с бутылкой пива мчится по ночной улице города. Закадровый текст подводит итог: *«Ночь для всадника без головы только начиналась»*.

Монтаж видеоматериала неразрывно связан и с понятием «фотография». Художник-авангардист Ж.-Л. Годар так определил связь фото и кино: *«Фотография – это правда, а кино – это правда 24 раза в секунду»* [12]. Кадр – частица непрерывного потока образов, драматическими, логическими и изобразительными связями он объединяется с другими фрагментами единого произведения, в котором главным становится герой.

Умеет находить героев и запечатлеть их на фотопленке Ю. Рост. Он долгое время проработал обозревателем, ведущим телевизионной программы, а также фотожурналистом. Корреспондент сумел создать новый жанр: «Взгляд». То был некий внутренний сговор: я поженил текст на фотографии. Они могут быть связаны непосредственно, опосредованно или вообще объединяться не напрямую, а через некую философскую концепцию [13].

Главным в фотоисториях Ю. Роста становится человек. По его словам, самое ценное в герое – его «самость». В интервью Г. Пруслину в журнале «Семь искусств» фотохудожник рассказал о том, что предпочитает снимать стариков и детей, потому что одни еще не научились врать, а вторые уже устали [14].

В качестве примера, подтверждающего искренний гуманизм фотохудожника, можно привести публикацию «Любовь в Чугунаше» от 19 октября 2012 г. [15] Зарисовка посвящена работникам железных дорог в заброшенном поселке недалеко от Новокузнецка. Текст сопровождают два снимка. На первом – Б. Харин с железнодорожником. Мужчины в заснеженных полушубках и шапках-ушанках на фоне сараюшки. Герои показаны по пояс: чуть сторбленные плечи, бороды и устремленный прямо в камеру взгляд труженика. Нет ничего лишнего и напускного и в следующем кадре: на деревянных скамейках разме-

стилились три женщины. Совсем не юные, укутанные в шерстяные платки, с рукавицами на руках, они будто о чем-то беседуют, когда Ю. Рост ненамеренно проникает в их «мир». Эти героини наполнены хрупкой силы.

Одной из важных особенностей фотографий Ю. Роста является грамотно выдержанная композиция снимка. В ней всегда выполняется закон целостности: невозможно изъять или добавить какие-либо элементы без ущерба для первоначального замысла, но также невозможно свести целостность фотоснимка к простой, механической сумме его элементов [16].

Все фотоистории, представленные Ю. Ростом в рубрике «Карта памяти» в «Новой газете», черно-белые. *«Цвет только мешает человеку, отвлекает от него. Каждый сам себя сделал. Контур дан ему от Бога, а то, что снимаю я, это то, что он воспитал в себе сам»* [17]. Выбранное цветовое решение лишает кадр не нужного статуса декоративного фотоплаката, позволяет раскрыть сюжетное настроение, контрастное, камерное, эпическое.

В работах Ю. Роста деталь также занимает важное место. Она подчас заключается во внимании к какой-то вещи, с которой у Ю. Роста может ассоциироваться человек.

Последим на примере влияние творчества Ю. Роста на «портретный» монтаж видеоматериала. Специальный репортаж «Купить человека», вышедший 14 марта 2014 г. на «Пятом канале», открывается мизансценой, в которой корреспондент исполняет «актерский» этюд [18]. О. Терехова демонстративно жалостливо сидит на ступеньках при входе в метро и произносит следующий текст: *«Грязная одежда, умоляющий взгляд, протянутая рука. Кто из нас ни разу не видел такую фигуру в пешеходном переходе»*. Невзрачный внешний вид журналиста, вкрадчивый голос, пусть и недолгое, но вживание в роль бездомного, фокус камеры на кепке с деньгами – все это попытки создать сугубо реалистичный портрет. То, что характерно и для снимков Ю.Роста – непостоянность, однако, в данном случае чрезмерное старание сблизить реальность с экранным миром вызывают лишь недоверие у аудитории.

Основной проблемой аналитического видеоматериала является современное рабство. Первая история – о мужчинах-несчастных фантазерах, которые приехали в Москву и поверили незнакомцу, предложившему им солнечную жизнь на юге с достойной заработной платой. Камера снимает крупные планы лиц А. Баркалова и С. Кудря. Они с воодушевлением вспоминают, как восприняли всерьез слова «джина». На экране тем временем ассоциативно-образный монтаж, в котором очень важны художественные образы. Их нередко можно встретить и в портретах Ю.Роста тогда, когда образ, выросший из метафоричного осмысления явлений окружающего мира, дополняет характеристику персонажа. Главным же в данном специальном репортаже становится метро, точнее Казанский вокзал, подобно особому герою: мы видим замедленную съемку толпы людей, затемненные панорамы подземных переходов, расфокус при изображении фонарей на эскалаторах. Портрет метро – чудовище, которое «пожирает» неразумных мечтателей. В данном монтажном «одушевлении» угадывается стилистика документального фильма Х. Полак. «Дети Ленинградского» 2004 г. получил премию «Оскар» за лучший короткометражный фильм. Он

посвящен беспризорным детям, скитающимся по московской «Площади трех вокзалов». В кинокартине сквозным образом стало метро, ведь юные жители улиц столицы именно там попрошайничают, нюхают клей, желая вызвать наркотический эффект, спиваются, становятся жертвами педофилов и умирают. Поэтому финальный образ – тоже метро. Оно мчится, несмотря ни на что, никого не жалея, даже детей.

Довершает воплощение портретов героев в работе «Купить человека» путем метафор еще один образ. Камера будто «втискивается» в щель между кирпичами и ловит картинку с пламенем. Этот кадр сделан в Дагестане, туда привезли мужчин для бесплатной работы на стройке, в частности для обжигания кирпичей. Огонь можно трактовать как символ домашнего очага, который мужчины променяли на иллюзорное счастье.

Необычное композиционное решение О. Терехова принимает, когда представляет следующую историю. Она о том, как используют инвалидов в метро Санкт-Петербурга, заставляя людей с ограниченными возможностями просить милостыню. Портреты этих героев в видеофрагменте даются размыто или изображение дробится, символично интерпретируюсь как тюремная клетка. Такая монтажная методология подобна той, что есть в фотографиях Ю. Роста. Фон и композиция – самостоятельные элементы, которые содержательно точнее раскрывают образ героя, пусть и своеобразным «эзоповым» языком.

Черно-белой тональности в рассматриваемом специальном репортаже, как в работах фотохудожника Ю. Роста, не найти. Все же О. Терехова четко выстраивает цветовую конфронтацию, когда возвращается к истории узников дагестанского завода. Первая условная часть светлая, с заснеженными пейзажами за окном поезда Махачкала-Москва, упрямые лучи солнца, стаканы чая из рук проводницы и спасенные герои, вызволенные из годового плена. *«Снова попытаться счастье на этой же площади, в этих же сандалиях намерены уже оба приятеля»*, – закадровый голос открывает вторую часть отрывка. Она намеренно затемнена, когда мужчины, улыбаясь, начинают обсуждать планы новых «путешествий» за заработком. Финальный кадр – проносится не вагон метро, а поезда, который вернул на родину к матери С. Кудря. Корреспондент монтажно рисует новый одушевленный портрет. На этот раз метро-чудовище заменяет поезд – надежда на то, что хотя бы один герой больше не сделает выбор в пользу социальной утопии.

Уникальный журналистский жанр «Взгляд», созданный Ю. Ростом, интересен не только с точки зрения сочного литературного языка автора, но и фотографий. Фотографию автор в интервью «Российской газете» назвал «смертью момента». *«Фотографий должно быть мало. Лучше наслаждаться общением, ощущением. Потому что когда достаешь камеру, то разрушаешь саму структуру жизни. В одном из моих текстов есть: фотография – это смерть момента»* [19]. Технические открытия, сделанные Ю. Ростом в искусстве фотопортрета, неизменно повлияли и на формирование образа героя в аудиовизуальном СМИ.

Монтаж – основная творческая сила, с помощью которой отдельные монтажные планы становятся живой аудиовизуальной формой. Он же – любопыт-

ное техническое средство для представления аудитории выбранного героя. Главные условия построения кадра – простота, лаконичность, ясность часто не выполняются. В современных специальных репортажах образ героя раскрывается перед аудиторией подчас однобоко: положительно или отрицательно, тем самым «ломается» драматургия сюжета, конфликт ярко не прочерчивается. Точный, осмысленный, образный «портретный» монтаж заменяют намеренно выстроенные изображения с героем. В них зритель знакомится либо с рекламными карикатурно счастливыми персонажами, либо со злодеями, о которых автор рассказывает исключительно «монтажом аттракционов», либо с «униженными и оскорбленными» – так, чтобы каждый план вызывал у зрителя чувство жалости и страха.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Барманкулов М.К.* Сравнительный анализ жанров (репортаж, развитие документализма). Алма-Ата: КазГУ, 1974. 129 с.
2. *Зверева Н.В.* Школа тележурналиста. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://bookre.org/reader?file=428784> (режим доступа – свободный).
3. *Бурдые П.* О телевидении и журналистике. М: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002. 160 с.
4. *Соколов-Митрич Д.* Русское гонзо. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://ria.ru/authors/20090728/178891630.html#140-09258946944&message=resize&relto=login&action=removeClass&value=registration> (режим доступа – доступный).
5. *Медынский С.Е.* Оператор. Пространство. Кадр. М: Аспект Пресс, 2007. 111 с.
6. *Волков-Ланнит Л.Ф.* Искусство фотопортрета. М: Искусство, 1987. 220 с.
7. *Пакишин О.* Индустрия ностальгии. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://www.5-tv.ru/programs/broadcast/507165/> (режим доступа – свободный).
8. *Эйзенштейн С.* Динамический квадрат. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://lib.vkarp.com/2013/08/18/эйзенштейн-сергей-динамический-квад> (режим доступа – свободный).
9. *Тарковский А.* Уроки режиссуры. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki4.html> (режим доступа – свободный).
10. Мокенхаупт Б. Правила жизни Дэвида Финчера. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://esquire.ru/wil/david-fincher> (режим доступа – свободный).
11. *Рогаткин А.* Антиобщественный транспорт. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: [http://russia.tv/video/show/brand\\_id/3957/episode\\_id/94501/video\\_id/94501](http://russia.tv/video/show/brand_id/3957/episode_id/94501/video_id/94501) (режим доступа – свободный).



12. *Шемякин А.* Документальная камера. Остановись, мгновенье! [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: [http://vk.com/video50499546\\_166420783](http://vk.com/video50499546_166420783) (режим доступа – свободный).
13. *Рагожина Е.* Юрий Рост: «Я поженил текст на фотографии». [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://newstyle-mag.com/personalii/yurij-rost-ya-pozhenil-tekst-na-fotografii.html> (режим доступа – свободный).
14. *Пруслин Г.* Юрий Рост: «Жизнь – это жизнь». [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer3/Pruslin1.php> (режим доступа – свободный).
15. *Рост Ю.* Любовь в Чугунаше // Новая газета. 2012. № 119. С.23.
16. *Дегтярев А.Р.* Фотокомпозиция. Средства. Формы. Приемы. М: ФАИР, 2008. 272 с.
17. Журнал «Потребитель. Фото и техника». [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://www.stop-kadr.familyklub.com/showthread.php?t=484> (режим доступа – свободный).
18. *Терехова О.* Купить человека. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://www.5-tv.ru/programs/broadcast/508115/> (режим доступа – свободный).
19. *Альперина С.* На Вы: Рост. [Электронный ресурс]. Доступно на: URL: <http://www.rg.ru/2008/02/14/rost.html> (режим доступа – свободный).

## КОНВЕРГЕНТНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА – ВЕЯНИЕ ВРЕМЕНИ

**С.Х. Барлыбаева,**

Казахский Национальный университет им. аль-Фараби (г. Алматы), профессор  
E-mail: [tv.headmaster@gmail.com](mailto:tv.headmaster@gmail.com)

**Аннотация:** цифровая эпоха меняет информационную среду, стирая грани между видами СМИ. На факультете журналистики КазНУ им. аль-Фараби в учебном процессе используются новые цифровые информационные технологии, применяемые в настоящее время в работе медиа организаций. Коммуникационная среда заставляет пересмотреть прежнюю образовательную модель подготовки журналистов и создать новую, соотносящуюся с целями и задачами конвергентной журналистики в развитии информационного общества – общества знаний. Социально-экономические изменения казахстанского общества определили направление развития новых медиа республики в эпоху глобализации и конвергенции.

**Ключевые слова:** конвергентная журналистика, новые медиа, информационно-коммуникационные технологии, глобализация, конвергенция, массовая коммуникация.

**Summary:** the digital era is changing information sphere, removing borders between the kind of mass media. There are use the new digital information technologies