

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Челябинский государственный университет»

На правах рукописи

Футерман Евгения Борисовна

**СПЕЦИФИКА ПОЛИКОДОВЫХ ЖУРНАЛИСТСКИХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Г. ПАРФЕНОВА**

10.01.10 – Журналистика

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор М. В. Загидуллина

Челябинск – 2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 Теоретические основы исследования поликодовости в документальном визуальном журналистском произведении.....	19
1.1 Дискурсивно-семиотический подход к изучению поликодовых журналистских аудиовизуальных произведений .....	19
1.2 Жанровые и форматные границы аудиовизуальной журналистики ...	37
Глава 2 Использование возможностей поликодовых форматов в творчестве Л. Г. Парфенова .....	59
2.1 Феномен аудиовизуальных произведений Парфенова: медиакритика, поляризация мнений, эпигонство .....	59
2.2 Дискурсивно-семиотический анализ документальных журналистских произведений Л. Г. Парфенова .....	88
Заключение .....	127
Список литературы .....	135
Приложения .....	188
Приложение I. Увольнение с НТВ .....	188
Приложение II. Анализ цикла «Намедни – наша эра. 1961–2003 гг.».....	190
Приложение III. Ключевые дискурсивные техники и семиотические коды цикла «Российская Империя».....	208
Приложение IV. Анализ фильма «Война в Крыму – все в дыму» .....	213
Приложение V. Послойный анализ контента через точки внимания в трейлере «Хребет России» .....	217
Приложение VI. Формат докудрамы «Зворыкин-Муромец» .....	222
Приложение VII. Фильмография Л. Г. Парфенова.....	225
Приложение VIII. Интервью Л. Г. Парфенова, данное автору исследования в 2007 году .....	229

## ВВЕДЕНИЕ

Аудиовизуальная журналистика сегодня является инструментом, при помощи которого современная картина мира фиксируется с наибольшей широтой и полнотой. Аудиовизуалистика не просто отражает, но и формирует современную культуру. Особый аудиовизуальный язык как родовой признак экранного искусства легко проникает в любые слои культуры благодаря простой форме трансформации информации в образы при помощи видеотехнологий. Посредством визуализации экранная журналистика воздействует как на зрительское сознание, так и на подсознание, образы воспринимаются и когнитивно, и эмоционально.

Визуальный язык формировался в двух плоскостях: словесной, пришедшей из литературы и театра, и пластической (изобразительное искусство и кино)<sup>1</sup>. Новые технологии позволили соединить контент воедино, создав язык аудиовизуальных образов, в том числе актуальный и для документалистики. Документальная основа перешла на новый уровень достоверности, получив «окно в реальность», по выражению В. Саппака<sup>2</sup>. Феноменом современности является тот факт, что среда размещения визуального контента не имеет большого значения, будь то телевизионный экран, интернет-пространство или мобильный гаджет<sup>3</sup>. Способ смотрения визуальных произведений вторичен, главное – контент, содержание, смыслы, множественность которых и предопределяет поликодовый характер аудиовизуальных произведений. Медиасреда (классическая или «новая») – лишь способ доставки контента потребителю при условии простой адаптации

---

<sup>1</sup> Абашев В. В., Абашева М. П. Литература в эпоху медиаконвергенции // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 2. С. 103–112.

<sup>2</sup> Саппак В. Телевидение и мы: четыре беседы. М., 1988. 168 с.

<sup>3</sup> Шестерина А. М. Трансформация аудиовизуального контента в сетевой среде: возможности контекстного подхода // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 2 (28). С. 86–94.

под особенности размещения и просмотра. Именно умение журналиста произвести творческий контент, в котором уже заложена адаптационная гибкость под разные мультимедийные форматы, является наивысшей профессиональной ценностью в сегодняшнем видеопроизводстве<sup>1</sup>.

Опыт креативного видеопроизводства в современной документальной журналистике, накопленный эмпирическим путем, требует теоретизирования, концепирования и научного осмысления. Именно это определило выбор темы диссертации и ее *актуальность*.

Визуальные возможности видеопроизводства развиваются стремительнее эстетики и теории кинематографа. Кинематограф является родственным, но не идентичным визуальной журналистике, у нее имеются свои родовые признаки. С нашей точки зрения, будет плодотворным для развития теории журналистики проанализировать особенности средств выражения и отдельных приемов, заимствованных визуальной журналистикой и документалистикой у кинематографа и других медиа<sup>2</sup>. Категория аудиовизуального языка предопределяет обращение к композиции теле/видео журналистского продукта как к особому синтаксису этого языка. Особую актуальность приобретают здесь пространственно-временные параметры. На первый план выходит монтаж как особый способ художественно-образного мышления (или, собственно, синтаксис аудиовизуального языка). Именно эта сторона визуализирования

---

<sup>1</sup> Олешко В. Ф. Дифференциация современных мультимедийных текстов: диалог с аудиторией - pro & contra / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : Сборник материалов III конференции РММИС (Post massmedia in the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года / Под общей редакцией М.В. Загидуллиной. – Челябинск: Челябинский государственный университет, 2019. С. 236–240.

<sup>2</sup> Мясникова М. А., Трухина А. В. Проблема существования документального кино в цифровую эпоху // Аудиовизуальная платформа современной культуры : материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницких чтений), Екатеринбург, 20–21 ноября 2020 года. Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2020. С. 92–97.

журналистского контента в рамках видеодокументалистики находится в центре внимания автора диссертации.

При этом ключевым понятием предпринятого исследования является поликодовость – конвергенция в рамках одного эстетического объекта (в диссертационном исследовании – документального фильма / проекта) элементов множества семиотических систем, формирующих единство восприятия и специфику смыслоизвлечения. Поликодовость предполагает рассмотрение журналистского произведения как комплекса элементов и способов их связей, при этом элементы могут быть рассмотрены как единицы языка (его морфология), а специфические приемы склейки и монтажа – как связи между ними (его синтаксис).

Триединая структура видеоинформации, воздействующая на зрителя через визуальный, аудиальный и понятийный каналы, предопределяет *цель* исследования – выявить специфику аудиовизуального языка современной поликодовой документальной журналистики как совокупности элементов (фигур и приемов), формирующих информационные и ценностные смыслы.

Такой подход к визуализации снимает противопоставление, на первый взгляд, противоположных по воздействию на зрителя функций экранного произведения, таких, как развлечение, с одной стороны, и информирование, смыслопорождение, формирование ценностей – с другой<sup>1</sup>. Центральное место в исследовании занимает творчество российского журналиста-видеодокументалиста Л. Г. Парфенова, в работах которого реализуются актуальные тренды аудиовизуального языка современной журналистики.

Цель определяет *задачи* исследования:

---

<sup>1</sup> Соломеина В. Г., Сумская А. С. Восприятие мультимедийных проектов общественно-политической и развлекательной тематики «цифровым» медиапоколением // MEDIAОбразование: медиа как тотальная повседневность: материалы V Международной научной конференции. Челябинск, 2020. С. 393–397.

- 1) выяснить эпистемологический потенциал понятия поликодовости применительно к документальной аудиовизуальной журналистике;
- 2) обозначить форматно-жанровые границы документального экранного произведения как особой сферы журналистики;
- 3) определить роль и место Л. Г. Парфенова в формировании современной эстетики документальной аудиовизуальной журналистики;
- 4) охарактеризовать специфику аудиовизуального языка документального журналистского контента в поликодовых единствах (на основе творчества Л. Г. Парфенова).

*Объект исследования* – журналистский поликодовый контент документальных аудиовизуальных произведений.

*Предмет* – поликодовое единство, элементы (фигуры, морфология) и монтаж (приемы, синтаксис) аудиовизуального языка документальных журналистских произведений Л. Г. Парфенова.

*Теоретико-методологическая база.* Теоретики «старой» школы, первооткрыватели кинематографа С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, Л. В. Кулешов, М. И. Ромм, А. Г. Соколов, называли монтаж вершиной визуального творчества. Искусствоведы К. Э. Разлогов, С. И. Фрейлих, М. Б. Ямпольский искали в экранных образах особые принципы построения. Семиотики и структуралисты Ю. М. Лотман, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский предполагали, что экранный язык может быть изучен по аналогии с вербальными семиотическими системами. Исследователи Р. А. Борецкий, Э. Г. Багиров, А. С. Вартанов, С. А. Муратов изучали проблемы содержания современных визуальных произведений. Ученые Е. В. Дуков, М. В. Загидуллина, Н. Б. Кириллова, К. В. Киуру, Г. В. Лазутина, Б. Н. Лозовский, М. А. Мясникова, В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко, С. С. Распопова, Л. Г. Свитич, В. Л. Цвик рассматривали журналистский

контент, систематизируя понятия жанра и формата, в том числе применительно к аудиовизуальной журналистике.

Социально-значимые аспекты журналистики в целом и видеодокументалистики в частности рассматривают М. Э. Прайс, И. М. Дзялошинский; коммуникативно-экономические – Е. Л. Вартанова, С. Н. Ильченко, М. И. Кривошеев, культурологические и технологические – М. А. Бережная, А. Я. Дмитриев, А. Г. Качкаева, М. А. Мясникова, А. Е. Пескин, В. Н. Попантопуло.

Функциям визуальной информации интернет-технологиям посвящены исследования М. М. Лукиной, Б. М. Сапунова, И. Д. Фомичевой. Технологии общественного телевидения рассмотрены в работах Е. Л. Вартановой, А. Г. Качкаевой, К. Е. Коренчук. Л. Е. Кройчик, С. С. Распопова, А. А. Тертычный, В. Л. Цвик исследуют проблемы диффузных процессов современных форматов и жанров. Мультимедийные медиасистемы представлены в трудах медиаисследователя А. Г. Качкаевой, мультимедийного практика А. А. Мирошниченко, мультимедийного продюсера О. В. Силантьевой и многих других аналитиков.

Необходимость в объединении теоретических наработок и практических наблюдений действующих журналистов, применяющих современные технологии в своей практической работе, не вызывает сомнений<sup>1</sup>. Корреляция достижений ученых с передовой журналистской практикой на примере творчества мультимедийного журналиста Леонида Парфенова и лежит в основе исследования.

*Методологическая основа* работы определена междисциплинарным характером исследования и основана на дискурсивно-семиотическом анализе с учетом культурно-исторического, социокультурного,

---

<sup>1</sup> Пронин А. А. Экранная документалистика как дискурсивная практика профессионального сообщества авторов // Век информации. 2016. № 4. С. 63–66.

историко-хронологического, структурно-типологического подходов к объекту и предмету исследования. Основной метод дискурсивного направления семиотического анализа современных визуальных поликодовых документальных произведений дополняется анализом контента журналистских видеоматериалов, методом форматной классификации и системной типологизации, а также биографико-контекстным методом анализа творчества конкретного журналиста в аспекте исследовательских задач диссертации.

*Степень научной разработанности проблемы.* Вопросами экранного языка занимались такие известные исследователи, как Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин, М. И. Ромм, С. М. Эйзенштейн, режиссер кино и телевидения А. Г. Соколов, представители семиотического направления Ю. М. Лотман, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский. В области визуалистики – К. Э. Разлогов, С. И. Фрейлих, М. Б. Ямпольский, С. И. Симакова. По вопросам журналистского контента важны исследования таких авторов, как Г. В. Лазутина, Б. Н. Лозовский, М. А. Мясникова, В. Ф. Олешко, Л. Г. Свитич, В. Л. Цвик, И. М. Удлер.

Распространение мультимедийных форматов и развитие мультимедийного сторителлинга восходит к расцвету так называемых новых медиа и визуальному повороту в культуре<sup>1</sup>. Диссертационная работа опирается на *теоретическую основу*, описанную в трудах Ж. Бодрийяра<sup>2</sup>, М. Маклюэна<sup>3</sup>, исследователей отечественной журналистики В. В. Егорова<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Сумская А. С., Свердлов С. А. "Аналоговое" и "цифровое" поколение аудитории СМИ: роль коммуникативно-культурной памяти в трансформации медиапрактик // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25. № 3 (189). С. 32–48.

<sup>2</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М. : Постум, 2015. 240 с.

<sup>3</sup> Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М. : Канон-пресс, 2003. 464 с.

<sup>4</sup> Егоров В. В. Телевидение между прошлым и будущим. М. : Воскресенье, 1999. 416 с.



С. Н. Ильченко<sup>1</sup>, М. Ф. Ненашева<sup>2</sup>, М. В. Загидуллиной<sup>3</sup>, рассматривающих предпосылки и следствия появления новых медиа как условия развития поликодовости. Также вопросы поликодового единства затронуты в трудах Е. А. Барановой<sup>4</sup>, Е. Л. Вартановой<sup>5</sup>, А. Г. Качкаевой<sup>6</sup>, А. А. Мирошниченко<sup>7</sup>. Рассуждения о мультимедийном формате можно найти в трудах В. В. Абашева и М. П. Абашевой<sup>8</sup>, М. В. Загидуллиной<sup>9</sup>, И. Н. Кемарской<sup>10</sup>, М. М. Лукиной<sup>11</sup>, О. В. Силантьевой<sup>12</sup> и других. В рамках биографико-контекстного подхода важное значение имеют исследования, направленные на выявление особенностей и роли творческого начала в журналистской деятельности, персонального мастерства журналистов (обобщения и обзоры

---

<sup>1</sup>Ильченко С. Н. Отечественное телевидение постсоветского периода: история, проблемы, перспективы. СПб. : ИВЭСЭП, 2008. 182 с.

<sup>2</sup>Ненашев М. Ф. Иллюзии свободы : российские СМИ в эпоху перемен (1985–2009). М. : Логос, 2010. 484 с.

<sup>3</sup>Загидуллина М. В. Логика жанра и логика формата: к понятию mass-communication в PR-деятельности // Российская пиарология-5: тренды и драйверы. СПб., 2017. С. 24–30; Ее же. Изображение vs. Текст в современной коммуникации: синтаксический сахар в обмен на «лайки» // Русистика и современность. Katowice, 2017. С. 241–250; Ее же. Синтаксис гибридов: есть ли закономерность в сосуществовании вербальных и невербальных элементов поликодовых текстов? // Язык и метод. Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века. Синтаксис текста. Текст в синтаксисе. Лингвистический анализ в Бермудском треугольнике "комбинаторика - семантика - прагматика". 2017. С. 69–79.

<sup>4</sup>Баранова Е. А. Конвергентная журналистика. Теория и практика. М. : Юрайт, 2017. 269 с.

<sup>5</sup>Вартанова Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? // Инф. общество. 1999. Вып. 5. С. 11–14.

<sup>6</sup>Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А. Г. Качкаевой. М., 2010. 200 с.

<sup>7</sup>Мирошниченко А. А. Форматы подачи и упаковки контента в условиях медиаконвергенции // Медиаконвергенция, которая изменила мир? / под ред. М. С. Корнева. М. : РГГУ, 2014. С. 63–74.

<sup>8</sup>Абашев В. В., Абашева М. П. Поверх барьеров: трансфункциональность, интермедиальность, трансмедиальность как стратегии современной культуры // Культурные товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой : сборник научных статей. СПб. : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2018. С. 19–37.

<sup>9</sup>Загидуллина М. В. Типология поликодовых единств в аспекте медиалогии // Медиаскоп. 2018. № 3. С. 2.

<sup>10</sup>Кемарская И. Н. Формат как способ позиционирования программы // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 66–68.

<sup>11</sup>Интернет-СМИ: теория и практика / под ред. М. М. Лукиной. М. : Аспект Пресс, 2010. 348 с.

<sup>12</sup>Силантьева О. В. 92 мультимедийных формата. М. : Ridero, 2018. 62 с.

этого направления можно найти в трудах Г. В. Лазутиной, М. А. Мясниковой, В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко, С. С. Распоповой, Л. Г. Свитич, И. А. Фатеевой и других).

Диссертация вносит определенный вклад в изучение этих аспектов; в исследовании детально анализируется применение мультимедийных инструментов в аудиовизуальных журналистских произведениях Леонида Парфенова в контексте рассмотрения их как поликодовых единств.

*Научная новизна.* Впервые комплексно и системно исследован и проанализирован персональный творческий вклад ведущего российского журналиста-документалиста в развитие отечественной журналистики в историческом, типологическом, креативно-эстетическом аспектах. Выявлены социально-исторические предпосылки становления современного этапа визуализирования нарратива<sup>1</sup>, выраженного в синкретичной подаче, компоузинге<sup>2</sup> художественных, документальных, постановочных, хроникальных, репортажных приемов, что создало условия для качественно нового восприятия современных документальных проектов в целом. В работе предложена оригинальная авторская классификация элементов (фигур) и способов их компоновки (приемов) в аудиовизуальном документальном единстве журналистского произведения через технологические (мультимедийные) и формирующие (поликодовые) основания. Описан и проанализирован новый способ развития нарратива через узловые события –

---

<sup>1</sup> Пронин А. А. Нарративный подход в изучении теледокументалистики: возможности и проблемы // Век информации. 2016. № 1. С. 73–78.

<sup>2</sup> Компоузинг (компози́тинг) – интеграция изображения из нескольких источников в единое целое, т. е. изображения, которое не выдает того, что его создание связано с несколькими исходными элементами. Цит. по: Бринкманн Р. Искусство и наука цифрового компози́тинга: техники создания визуальных эффектов, анимации и моушн-графики / науч. ред. Я. Е. Гурин. М. : ДМК Пресс, 2021. Другое определение: «Компоузинг (компози́тинг) – электронный спецэффект, заменяющий комбинированные киносъемки; позволяет создать видимость непрерывности переходов, лишенных «швов», «заморозить» движение, превратить двухмерный объект в трехмерный, показать в кадре след от предыдущего кадра, создать и анимировать тени и т.д.». См.: Энциклопедия культурологии. URL : [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/1024](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1024), (дата обращения: 22.06.2021).

аккумулирующие точки внимания, позволяющие поддерживать зрительскую эмоциональную вовлеченность в разворачивающуюся на экране документальную картину. Исследование вносит вклад в развитие представлений о роли экранных искусств в современной практической журналистской деятельности.

*Теоретическая значимость* исследования. В работе предложено системное описание дифференцированных мультимедийных приемов, извлеченных из поликодовых единств, что позволило упорядочить и систематизировать представления об аудиовизуальном языке журналистских произведений. В научный оборот вводится новое теоретическое понятие – точка внимания. Так предлагается называть единицу языка визуального повествования, которая понимается как хронотопное поликодовое единство различных семиотических систем (визуальной, аудиальной, текстовой) в их кульминационном компоузинге, как правило, обладающим наибольшим воздействием на зрителя и являющимся ключом к раскодированию смыслов поликодового высказывания. Определены и уточнены такие дефиниции, как мультимедийные приемы и поликодовый формат<sup>1</sup>. Предлагается деление приемов мультимедийного сторителлинга и форматов на два типа: технико-технологический и формирующий. Под технико-технологическим подходом понимается применение современных цифровых достижений (графические решения, видеодизайн, шумомузыка, субтитрирование, световые и цветовые эффекты и другие), а также технология их применения, компоузинг в монтажной фразе для достижения эмоционального эффекта. Формирующий подход выявляет специфику журналистского дискурса, особенности современного языка повествования, жанровые границы диалога со зрителем, стилистические приемы актуального сторителлинга, тип повествования,

---

<sup>1</sup> Шестерина А. М. Кризис форматов на современном телевидении // Коммуникация в современном мире: материалы Всероссийской научно-практической конференции "Проблемы массовой коммуникации". Воронеж, 2016. С. 90–91.

тональность, степень достоверности, эмоциональной и личной вовлеченности при выстраивании отношений между автором журналистского произведения и потребителем экранной продукции<sup>1</sup>.

*Практическая значимость исследования.* Предлагаемое исследование вносит вклад в упорядочивание и систематизацию представлений о производстве смыслов в монтаже и цифровых элементах аудиовизуального языка современной документалистики (на примере журналистских произведений Л. Г. Парфенова), а также предлагает описание практического алгоритма визуализации журналистских произведений (как технико-технологической, так и формирующей). Результаты исследования могут быть использованы в практических сферах журналистского производства, в том числе в области авторской журналистики, в области продакшна, инженерами монтажа, графическими видеодизайнерами, режиссерами визуальных эффектов. Сфера практического применения может быть расширена для операторов-постановщиков при адаптации литературных сценариев в аудиовизуальное современное документальное произведение с применением достижений в области использования и применения компоузинговых решений. Научные результаты, полученные в ходе диссертационного исследования, могут быть использованы в различных курсах, направленных на формирование профессиональных компетенций будущих журналистов.

*Материал исследования:* программы, фильмы и интернет-проекты Л. Г. Парфенова с 1987 по 2021 гг. Основное внимание в работе сосредоточено на следующих визуальных произведениях: «Намедни. Наша эра. 1961–2003» (телеканал НТВ, 1997–2003 гг.) – 43 видео, 1932 минуты; «Российская Империя» (телеканал НТВ, 2000–2003 гг.) – 16 видео, 960 минут; «Война в Крыму – все в дыму» (Первый канал, 2005 г.) – 4 видео, 152

---

<sup>1</sup> Олешко В. Ф. Роль журналистики в формировании и развитии коммуникативно-культурной памяти нации / В. Олешко, Е. Олешко // Историческая журналистика и современность : Сборник научных материалов, Воронеж, 04–08 декабря 2020 года. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2020. С. 55–58.

минуты; «Хребет России» (Первый канал, 2009 г.) – 4 видео, 160 минут; «Птица-Гоголь» (Первый канал, 2009 г.) – 2 видео, 150 минут; «Зворыкин-Муромец» (Первый канал, 2010 г.) – 2 видео, 141 минута; «Глаз Божий» (Первый канал, 2012 г.) – 2 видео, 152 минуты; «Цвет нации» (Первый канал, 2013 г.) – 1 видео, 79 минут; «Русские евреи» (трилогия для кинопроката, 2016–2017 гг.) – 3 видео, продолжительность 337 минут. Также просмотрены все выпуски видеоблога «Parfenon» (YouTube, 2018–2021 гг.), состоящего из 4-х сезонов (1-й сезон – 15 видео, 2-й сезон – 11 видео, 3-й сезон – 9 видео и 4-й сезон – 5 видео; всего 42 видео, общая продолжительность – 1230 минут); 6-ти циклов фильмов (Намедни 1946–1951 – 6 видео, 1952–1960 – 9 видео, 2004–2010 – 7 видео; НМДНИ 2011–2015 – 5 видео, НМДНИ 2016–2020 – 6 видео, 1921–1925 – 1 видео; итого 34 видео, общая продолжительность – 2594 минуты); 10-ти прямых эфиров продолжительностью 642 минуты. Общий объем видеоматериалов исследования составил 8529 минут (или 142 часа 09 минут). Кроме того, исследована и упорядочена критика журналистского творчества Парфенова, также ставшая материалом проведенного исследования.

*Научные положения, имеющие научную новизну и выносимые на защиту:*

1. Для исследования аудиовизуального языка журналистики перспективным является применение дискурсивного направления семиотического анализа современных поликодовых документальных произведений (дискурсивно-семиотический подход). Семиотический аспект данного подхода позволяет обнаруживать смыслы, закодированные в аудиовизуальном произведении, а дискурсивный – обнаруживать (выявлять) приемы, ведущие к раскодированию этих смыслов в рамках новых форматных продуктов. Совпадения кодов автора и зрителя (эффект сонастройки) возникает при общности дискурса, что достигается поликодовым единством художественно-выразительных средств и монтажных приемов. Таким образом, сочетание семиотического (выявление

смыслов) и дискурсивного (направленного на обнаружение приемов) аспектов эффективно для исследования визуализированной журналистской документалистики.

2. Дефиниция «точка внимания» позволяет теоретически охватить такой феномен, как эмоциональное узнавание; дискурсивно адекватную замыслу автора раскодировку поликодового послания; объясняет эффект интеллектуально-эмоционального согласия зрителя со смыслами, транслируемыми в журналистском произведении, в ключевой, реперной точке, узлом события произведения. Точка внимания характеризуется концентрированным воздействием на зрителя, является единицей аудиовизуального потока, обладающей качественными характеристиками, определяющими особенности нарратива (степень его плотности и насыщенности), а также выступает маркером зрительского внимания.

3. Выявление форматно-жанровых признаков современного поликодового журналистского произведения опирается на их отнесение к одному из двух типов: формирующему и технико-технологическому. Формирующий тип признаков выявляет содержательную специфику журналистского дискурса, стилистические особенности языка современного сторителлинга (тип повествования, тональность), его хромотопное единство. Технико-технологический тип признаков понимается как проявление мультимедийности, использование технических приемов и новаций монтажа с точками внимания как главными узлами режиссерского компоузинга (графические решения, видеодизайн, шумомузыка, интершумы, субтитрирование, световые и цветовые эффекты).

4. Аудиовизуальные медиапродукты, созданные Л. Г. Парфеновым, представляют собой актуальный форматный опыт, знаменующий определенный этап в развитии отечественной документальной видеожурналистики, характеризующийся переходом от последовательных документальных нарративов к дискретным, ориентированным на

эвристический подход к документальному и историческому материалу, формам аудиовизуального языка; использованием широкой палитры приемов, направленных на вовлечение зрителя в активно-познавательное восприятие истории в многообразии смыслов, заложенных в произведение. Эффективность форматного опыта Л. Г. Парфенова подтверждается высоким зрительским интересом и тиражированностью его новаций в современной отечественной журналистике.

5. Типология поликодовых журналистских произведений исследуемого автора основана на принципах исторического хронотопа и форматно-технологической среды, связанной с площадками размещения документального журналистского контента (цикловые ТВ-программы, ТВ-фильмы, фильмы для кинопроката и интернет-проекты). Отбор исторического материала с последующей визуализацией информации производится журналистом на основе калейдоскопной непрерывности событий, их социально-бытовой нелинейности и соразмерности с веками в жизни социума и персон, включенных в фокус внимания автора. Форматно-технологическая основа представляет собой адаптацию аудиовизуального продукта под площадку размещения с учетом особенностей аудитории, различий в типе и способе просмотра. При этом ключевой особенностью документалистики Л. Г. Парфенова остается принцип дискретного хронотопирования материала, организованного вокруг точек внимания, сохраняющийся на любых платформах и в любых форматах.

*Степень достоверности научных результатов* обусловлена опорой на широкий круг источников, включающий научные исследования как в области журналистики, так и смежных отраслей науки, а также материалов, отражающих рефлексию практиков-журналистов и медиакритиков (рецензий, интервью в различных изданиях). Исследование выполнено на основе анализа всех основных визуальных произведений Л. Г. Парфенова, а также критических статей о нем в различных периодических изданиях, с учетом

комментариев пользователей и подписчиков, рецензий в профильных изданиях («Искусство кино», «Кинопоиск» и др).

*Апробация.* Основные положения работы нашли отражение в выступлениях автора на внутривузовских, региональных, всероссийских и международных научно-практических конференциях. За продолжительное время работы над диссертационным исследованием (2004–2021 гг.) состоялось очное участие в следующих конференциях:

- внутривузовские и региональные: 16 научно-практических конференций преподавателей журналистики (Челябинск, ЧелГУ, ежегодно с 2004 года по настоящее время); 5 ежегодных научно-практических конференций-рафтинг преподавателей факультета журналистики (Челябинск, ЧелГУ, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010 гг.);

- всероссийские: 2 летних школы по журналистике и массовым коммуникациям «Конвергенция в электронных СМИ: методики преподавания» (Москва, МГУ, 2005 и 2007 гг.), конференция PMMIS Post massmedia in the modern informational society «Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы» (Челябинск, ЧелГУ, 2019 г.);

- международные: I международная научно-практическая конференция «Пользовательский контент в современной коммуникации» (Челябинск, ЧелГУ, 2021 г.), три международных научно-практических конференций «MEDIAОбразование» (Челябинск, ЧелГУ, 2017, 2018, 2019 гг.), международная научно-практическая конференция «Десятые Аркаимские чтения “Горизонты цивилизации”» (Челябинск, ЧелГУ, 2019 г.), I международная научно-практическая конференция «Визуальные медиакоммуникации и реклама: новые технологии и методология исследований» (Челябинск, ЧелГУ, 2018 г.), международная научно-практической конференция «Приоритеты массмедиа и ценности профессии журналиста» (Екатеринбург, УрФУ, 2018 г.), международная



научно-практическая конференция «Журналистика в 2016 году: творчество, профессия, индустрия» (Москва, МГУ, 2017 г.), международный научный форум «Медиа в современном мире. 56 е Петербургские чтения» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2017 г.), III международная научно-практическая конференция «СМИ – Общество – Образование: риски и эффекты социальных медиа» (Челябинск, ЧелГУ, 2017 г.), международная научно-практическая конференция с международным участием «Профессиональная культура журналиста цифровой эпохи» (Екатеринбург, УрФУ, 2017 г.), международная научно-практическая конференция «Рекламное и PR-образование в условиях информационно-технологических перемен: актуальные вопросы и тренды» (Челябинск, ЧелГУ, 2016 г.), международная научно-практическая конференция, посвященная 75-летию журналистского образования на Урале «Российские СМИ и журналистика в новой реальности» (Екатеринбург, УрФУ, 2011 г.), «Провинциальный мегаполис в современном информационном обществе» (Челябинск, ЧелГУ, 2010 г.), второй Российский культурологический конгресс с международным участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему» (Санкт-Петербург, Российский институт культурологии, 2008 г.), международная научно-практическая конференция «СМИ – Общество – Образование: модели взаимодействия» (Челябинск, ЧелГУ, 2007 г.), международная научно-практическая конференция «Речевая агрессия в современной культуре» (Челябинск, ЧелГУ, 2005 г.).

Материалы проведенных исследований регулярно используются также в курсе лекций по практической визуальной журналистике, на практических занятиях по технике и технологии СМИ, в подготовке выпусков телепрограммы учебного телевидения в Челябинском государственном университете, подготовке творческих выпускных квалификационных работ и курсовых работ студентами, а также при подготовке студентов к участию в научных конференциях и написании докладов. Являясь действующим

журналистом, автор исследования также применяет полученные практические результаты проведенной работы при создании собственных аудиовизуальных материалов.

*Структура и объем:* работа состоит из введения, двух глав (по два параграфа в каждой), заключения, библиографического списка, включающего 428 наименований, и восьми приложений. Общий объем работы 233 страницы.

# ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЛИКОДОВОСТИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ВИЗУАЛЬНОМ ЖУРНАЛИСТСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

## 1.1 Дискурсивно-семиотический подход к изучению поликодовых журналистских аудиовизуальных произведений

Семиотика чаще всего определяется как «...научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых (семиотических) систем»<sup>1</sup>. Аудиовизуальные произведения представляют собой компоунг нескольких семиотических систем, при наложении (слиянии) которых получается новый дискурс. Изображение (видеоряд) часто формирует свой особый семиозис, который и является объектом исследования в семиотике (киносемиотике). Кино традиционно рассматривается в семиотике как язык, реализующийся в тексте-видеоряде, знаки которого подлежат истолкованию по семиотическим принципам своего особого кода, не совпадающего с кодами других систем. Ю. М. Лотман писал по этому поводу: «Режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, послание зрителям. Но для того, чтобы понять послание, надо знать его язык»<sup>2</sup>.

Ю. М. Лотман понимает под семиотикой науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения. В данном исследовании мы предлагаем использовать из обширнейшей семиотической

---

<sup>1</sup> Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М. : Сов. энц., 1990. С. 440.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. С. 8.

области знаний только ту ее часть, которая отвечает за формирование визуального (кино- и теле-) языка<sup>1</sup>.

Как мы уже подмечали выше, для аудиовизуального произведения нет четкого метаязыка, однако, согласно семиотической ветви кинотеории, сформировавшейся в 60-х гг. XX века, сущность языка кино понимается как кадры, состоящие из знаков (кинем). О такой трактовке говорили западные исследователи (П. Пазолини, Ж. Митри, У. Эко, К. Метц). Среди русскоязычных исследователей можно назвать Р. О. Якобсона, Ю. Н. Тынянова, Ю. Я. Мартыненко, Ю. М. Лотмана и др., которые также рассуждали о языке, лежащем в основе киноповествования.

В работах Л. В. Кулешова и позже – в работах С. М. Эйзенштейна – мы находим определения формализованных единиц, из которых слагаются фреймы киноповествования. Кадры названы этими исследователями «иероглифом» (знаком). Ж. Митри предполагает, что при конструировании монтажной фразы попадающие в объектив кадры воспринимаются как некие образы-объекты. С. М. Эйзенштейн также неоднократно подчеркивал, что внутреннее содержание кадра «не свободно от монтажа», он видит его в последовательной «вариации образов-объектов», а кадр – это монтажная ячейка<sup>2</sup>.

Семиотическая теория эпохи лингвистического поворота отталкивается от общей концепции, согласно которой человек мыслит языковыми категориями, т. е. при помощи знаков, образующих общность – алфавит, на основе которого конструируются слова, собираемые во фразовые единства. В расширительном смысле любую требующую анализа систему можно представить по аналогии с языком как некую *последовательность* единиц, совокупность которых образует смысл. Поэтому для семиотической теории

---

<sup>1</sup> Ольшевский П. Н. Семиотические аспекты телевизионной коммуникации : дис. ...канд. социол. наук. М., 2006. 130 с.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. М. Монтаж. М. : Эйзенштейновский центр, 2000. С. 43.

свойствен метафорический подход к «Тексту» (город как текст, жизнь как текст). Однако при попытках проанализировать кинематографические произведения или художественные картины выяснялось, что материал сопротивляется такому подходу, «киноалфавит» не складывался. Ю. Я. Мартыненко выявил, что знаком в этом случае является отдельный кадр, а при образовании серии единиц возникают крупные формы (монтажные фразы). Это и является знаковой системой любой разворачиваемой во времени визуальности<sup>1</sup>.

Основоположники теории кино Л. В. Кулешов и С. М. Эйзенштейн пытались доказать, что кинематограф – великое искусство и, наряду с литературой и театром, может транслировать мысли и пробуждать переживания. Они согласились с Ю. Н. Тыняновым, Б. М. Эйхенбаумом и В. Б. Шкловским, утверждавшими, что кадр в кино сравним со знаком или иероглифом. Так родились выражения «кинематографическая грамматика», «кинематографический знак». Обретя звук, кино еще более сблизилось с литературой и театром, а кадр стали трактовать как фонему или кинему. Вслед за Ю. М. Лотманом, многие ученые стали предлагать свою терминологию: «...фильмическая речь, изображение-знак, образ-знак, план-эпизод, не-собственно прямая речь, визуальная риторика, кинема, письменный язык действия, кинеморфа, видема, кадема, эдема, фильм как текст, кинезический знак, фильмическая кодификация, сюжетный организм, изображение-событие и т. д.»<sup>2</sup>. Однако эти дефиниции не прижились ни у теоретиков, ни у практиков молодого кинематографа.

С появлением внутрикадрового монтажа с его длинными, живущими внутренней жизнью кадрами еще сложнее стало принимать развернутое во времени смыслообразование за знаки. Спустя годы оба основоположника

---

<sup>1</sup> Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. М. : Знание, 1979. С. 79.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. С. 53.

теории кино, Л. В. Кулешов и С. М. Эйзенштейн, ушли от крайней точки зрения и отказались от понимания кадра и других элементов фильма как проявления знаковой системы<sup>1</sup>. Последний в конце творческого пути признается, что знаковая теория, теория иероглифического киноязыка не работает. Режиссер говорит о «ранних формах мышления». Под «ранними формами мышления» и «чувственным мышлением» понимаются те формы, которые сегодня на языке психологов именуется наглядно-образным и наглядно-действенным мышлением – результатом сенсорного (чувственного) восприятия<sup>2</sup>. Безусловно, эти виды мышления сложились в далекой доязыковой эпохе становления человека как самостоятельного вида, но с развитием языка не угасли и не застыли в развитии, а продолжали совершенствоваться. Наш мозг с рождения накапливает пластические образы «кадров» (статичных и движущихся), которые превосходят число слов и выражений. Зрительные образы в большей степени являются предметом образного мышления человека, чем слова и предложения, что делает мыслительный процесс схожим с экранизацией действительности. Такой процесс наиболее развит у режиссеров, художников, сценаристов-постановщиков визуальных произведений. Процесс монтажа позволяет при сопоставлении кадров закладывать нужное автору эмоциональное переживание, ведь способность «мыслить монтажно» заложена в природе человеческого сознания.

«Между мыслью и словом нет полной согласованности, они вовсе не скроены по одному образцу»<sup>3</sup>. Действительно, знак не может сравниться с разнообразием трактовок уникальных образов, хранящихся в памяти несчетного количества признаков того или иного образа. Для порождения любого знака необходимо совершить целенаправленную мыслительную

---

<sup>1</sup> Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры. М. : Госкиноиздат., 1941. 463 с.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 2. М. : Эйзенштейновский центр, 2002. 683 с.

<sup>3</sup> Выготский Л. С. Мышление и речь. М. : Лабиринт, 1996. С. 270–271.

операцию, именуемую «обозначением», мы обязательно должны сначала перекодировать, трансформировать отражение объекта в какой-либо знак, до совершения этой ментальной операции результат отражения не является знаком.

Киносемиотики допускали, что авторы в игровом кинематографе, условно говоря, «закодировали в знаки» свои мысли и чувства. К информационной журналистике, документальному кино, просветительским, корпоративным, учебным, историческим и иным фильмам такие допущения не применимы, так как трансформация (монтаж) разрушит правдивую действительность, вторжение автора исказит подлинность документа на экране. Кинематографическая природа, ее алфавит, должны быть едины для всех видов экранного творчества, включая любой видеоконтент. «Введение кадра в монтажную структуру осуществляется по иным признакам, нежели это происходит со словом в литературном языке, так как слово гораздо более конкретно, чем кадр»<sup>1</sup>.

В антропологической теории утверждается, что превалирующую долю информации из внешнего мира человек получает через органы зрения. Многостороннее же восприятие информации происходит при комплексном аудиовизуальном воздействии. Изображение, цвет, движение, звуки – все это имеет большое значение для формирования картины мира. Закономерности фразосложения, как нам представляется, не тождественны закономерностям кадросложения при монтаже. Принципы общения со знаковыми единицами (словами) при выражении той или иной мысли через текст имеют иную природу. В этом уверены А. Соколов и Э. Мороз: «Закономерности

---

<sup>1</sup> Дробашенко С. В. Феномен достоверности: очерки теории документального фильма. М. : Наука, 1972. 184 с.

фразосложения, как нам представляется, совершенно не походят на закономерности кадровложения в межкадровом монтаже»<sup>1</sup>.

Зарубежные теоретики согласны с отечественными. К. Метц говорит об отличиях кадра от слова: кадров бесконечное множество; кадр строится, исходя из авторского замысла; информацию, закодированную в кадр, можно считать по-разному; и др. Исследователь уверен, что кадр больше сопоставим с высказыванием, чем со словом<sup>2</sup>. «Образ – это целостное, интегральное отражение действительности, – утверждают В. П. Зинченко и Н. Д. Гордеева, – в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, движение, цвет, форма, фактура и т. д.). Процесс формирования образа включает в себя целый ряд перцептивных действий, таких как обнаружение, выделение адекватных задач информативных признаков, обследование выделенных признаков и собственно построение образа»<sup>3</sup>.

Таким образом, четко составить кинематографический алфавит или словарь не представляется возможным ввиду бесконечного многообразия образов и их сочетаний, лежащих в основе визуализации как таковой. Для дальнейшего изучения смыслов и конструкций аудиовизуальных произведений наиболее продуктивно, на наш взгляд, применить такое направление семиотического анализа, как дискурсивный подход.

Дискурс является объектом междисциплинарных исследований, таких, как философия, культурология, социология, лингвистика, политология. Современная теория дискурса повсеместно применяется для анализа средств массовой коммуникации, в частности, аудиовизуальных медиапродуктов. Постмодернисты Дж. Фиск и Ж. Бодрийяр утверждают, что видеофиксация не отражает реальность, а конструирует ее с помощью камер, пультов,

---

<sup>1</sup>Соколов А. Г., Мороз Э. С. Природа экранного творчества: психологические закономерности. М. : Изд-во А. Дворникова, 2004. С. 62.

<sup>2</sup> Metz C. Language and Cinema. Mouton & Co. N.V., Publishers, The Hague, 1974. 303 p.

<sup>3</sup>Цит. по: Гордеева Н. Д. Функциональная структура действия. М., 1982. С. 16.



микрофонов и других технических средств, после чего закодированная реальность становится предметом дискурса: «...реализм – это не то, что реально, но то, что дискурсивно привычно»<sup>1</sup>. То, что человек видит на экране, должно быть понятно условному среднему потенциальному зрителю. По Дж. Фриске, дискурс – это «язык или система репрезентации, которая развилась в ходе социальных процессов и которая создает и поддерживает когерентный (взаимосвязанный) набор смыслов относительно какого-то важного предмета»<sup>2</sup>.

Другой исследователь, К. Рапай, утверждает, что именно зрительные образы лучше сохраняют и транслируют культурные коды. Под культурным кодом К. Рапай понимает культурное бессознательное, созданное из набора образов, связанных с какими-то понятиями в нашем сознании<sup>3</sup>. Формирование этих образов и понятий происходит в детстве. Каждый малыш запоминает признаки кошки, зайца, воды. Во взрослом состоянии они влияют на наше восприятие различных явлений, вызывая ассоциации с тем или иным предметом или событием. Не всегда возможно рационально объяснить, почему совершен тот или иной поступок, так как поступки часто продиктованы принятыми поведенческими привычками (уходящими в детское подсознание). Наше поведение и выбор тех или иных решений скрыты от нашего собственного понимания, но благодаря сформированными ранее кодам проявляются в наших поступках. Таким образом, особым искусством визуального повествования овладевают те авторы, которые организуют свое произведение так, что, условно говоря, набор событий, людей, явлений, нашедших свое отражение в аудиовизуальном произведении, совпадает с ожиданиями зрителя, его набором образов,

---

<sup>1</sup>Цит. по: Дерябин А. Н. Телевизионные новости как коммуникативное событие // Дискурс: коммуникативные стратегии культуры и образования. 1998. № 7. С. 61.

<sup>2</sup>Fiske J. Television culture. London, 1987. P. 36.

<sup>3</sup>Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. СПб. : Альпина Паблишер, 2019. 236 с.

непроизвольно сохраненным в памяти. Происходит процесс узнавания эпохи, локации, ощущений и сопоставление этих событий с собственными переживаниями или знаниями об описываемом событии<sup>1</sup>. В этот момент дискурс автора и зрителя сонастраивается и переплетается. Зритель чувствует свою когнитивную и эмоциональную идентичность с автором на уровне моделирования концептуальных смыслов, точек зрения, повествовательной эстетики видеоматериала.

А. А. Кибрик говорит о классификации или типе дискурса по способу передачи (устный-письменный), по жанрам (рассказ, интервью, беседа), по стилям (бытовой, научный, официальный). По мнению А. А. Кибрика, тип дискурса зависит от большого количества одновременно действующих дискурсивных факторов. Например, от природы самого описываемого явления, или от контекста<sup>2</sup>. Такого рода выбор референциальной формы, зависит от большого числа обстоятельств одновременно и является так называемым многофакторным процессом. Моделирование многофакторных процессов – один из актуальных вопросов теории дискурса и вообще теории языка. Как найти в каждом случае тот существенно важный набор факторов, который актуален, как предсказать их взаимодействие, какой результат они совокупно дадут? Сейчас это делается, в частности, при помощи компьютерных методов машинного обучения, в которых компьютер обучается на естественном языковом (в последнее время и изобразительном) материале, учитывает все существенные обстоятельства и имитирует поведение человека при заданных вводных условиях.

Изначально дефиниция «кодировка» применялось исключительно в теории информации. Понимать ее стоит как некий код, «упаковывающий»

---

<sup>1</sup> Олешко В. Ф. СМИ как медиатор коммуникативно-культурной памяти / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко. Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2020. 470 с.

<sup>2</sup>Кибрик А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов. URL : [http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/people/kibrik-aa/files/Discourse\\_classification@VJa\\_2009.pdf](http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/people/kibrik-aa/files/Discourse_classification@VJa_2009.pdf) (дата обращения: 07.05.2021).

информацию по определенному алгоритму<sup>1</sup>. Алгоритмов и кодов может быть множество в зависимости от критериев отбора, например, культурные или идеологические коды; жанровые и стилистические; стихотворные или прозаические и др. Также важен канал передачи такого кода: вербальный, визуальный и пр.

О теории кодирования и декодирования в области анализа приема и передачи визуальных сообщений рассуждал британский социолог С. Холл в книге «Кодировка, раскодировка в телевизионном дискурсе»<sup>2</sup>. Основная мысль работы заключается в утверждении, что язык выступает в роли медиапосредника, формирующего в доступной форме идеи, мысли и чувства, которые в антропологической мировой культуре репрезентованы общими значениями. В этом (по С. Холлу) единство и отличия в семиотическом и дискурсивном подходе: семиотику интересует, как язык производит значения, то есть сам процесс репрезентации, а не культурные смыслы, семиотическая теория внеисторична. «То, что вчера казалось нормой, сегодня совершенно иначе интерпретируется (раскодируется). Сумасшествие, наказание, сексуальность существуют только внутри дискурсивных практик о них, так как значения порождаются только в дискурсе»<sup>3</sup>.

Д. Фиске в труде «Television Culture» продолжил идеи С. Холла в рассуждениях о последствиях репрезентации. Анализ, по Д. Фиске, сводится к первичному выявлению социальных кодов, анализу технических кодов, определению структуры визуального сообщения (в сравнении с текстом сюжета), анализу парадигматической и синтагматической составляющей визуального сообщения<sup>4</sup>. Аудиовизуальное журналистское произведение – это «прорисованная» картина мира, структурированная при помощи

---

<sup>1</sup> Колмогоров А. Н. Теория информации и теория алгоритмов. М. : Наука, 1987. 304 с.

<sup>2</sup> Hall S. Representation. Cultural representations and signifying practices. London etc., 1997. 156 p.

<sup>3</sup> См., например: Фуко М. Археология знания / пер. с англ. С. Митина и Д. Стасова. Киев : НИКА-Центр, 1996. С. 9.

<sup>4</sup> Fiske J. Television culture. London; New York : Methuen, 1987. 353 p.

аудиовизуального языка. В свою очередь, аудиовизуальный язык обладает собственным запасом художественно-выразительных средств с богатой системой: своими особыми орфографией, грамматикой, синтаксисом и морфологией. «Мы читаем и интерпретируем событие, принимая правила и коды, в соответствии с которыми происходит чтение и интерпретация. То есть анализ сообщений и их значений, очевидно, является ключевым для понимания массовой коммуникации»<sup>1</sup>. Таким образом, реальность, прошедшая через трансформацию звука и изображения при создании любого экранного произведения, – это структурированная модель жизни, а не сама жизнь. Структура модели устанавливается автором при помощи кода, который он сам формирует, исходя из собственных дискурсивных представлений о картине мира, отбирает определенные выразительные средства, применяет изученные технологии. Получается, что у каждого автора своя система кодов, а у каждого зрителя – своя система расшифровки, декодировки, что не дает коду шанса стать универсальной единицей экранного языка. С другой стороны – если культурные коды автора и зрителя совпадают, они эмоционально сонастроены, то эффект объединения, общности, процент соответствия ожиданиям от произведения гораздо выше у большого количества зрителей. Достичь такого попадания возможно, опять же, известными художественно-выразительными средствами и монтажными приемами.

Изображение не попадает в число типичных объектов исследования лингвистики. По Э. Бенвенисту, система языка в лингвистической теории предстает как дискретная сущность, состоящая из множества уровней, связанных между собой различными отношениями<sup>2</sup>. В случае изображения объектом исследования оказывается недискретный феномен, для которого в

---

<sup>1</sup> Woollacot J. Messages and Meanings // Gurevitch M., Bemett T., Woollacott J. Culture, Society and the Media. London : Methuen, 1982. С. 156–157.

<sup>2</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика / под. ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1974. С. 130.

лингвистике нет соответствующего концептуального аппарата – метаязыка. Между тем, в лингвистической экспертизе изображение – как статическое (рисунки, фотографии, постеры и пр.), так и динамическое (видеоролики, кинофильмы, их фрагменты) – присутствует. Причем в целом ряде случаев изображение выступает частью текста в целом, т. е. текст оказывается комбинированным, креолизованным<sup>1</sup>. Изображение, если оно содержит знаковую составляющую (как вербальную, так и невербальную – например, жестовую), также оказывается комбинированным текстом. Аудиовизуальные произведения в парадигме семиотического дискурса чаще называют поликодовыми<sup>2</sup>.

Впервые понятие поликодности появилось в 1970-х годах. На конференции в Институте иностранных языков им. М. Тореза харьковские ученые Г. В. Ейгер и В. Л. Юхт предположили, что: «К поликодовым текстам в широком семиотическом смысле отнесены случаи сочетания естественного языкового кода с кодом иной семиотической системы (изображения, музыки и т. п.)»<sup>3</sup>.

Современную трактовку понятия «поликодовый медиапродукт» можно встретить в работах отечественных специалистов. Например, профессор К. В. Киуру рассуждает о поликодовых коммуникационных и медиапродуктах в контексте жанрообразования: «Поликодовый коммуникационный продукт – это результат профессиональной деятельности в сфере публичных и массовых коммуникаций по производству медиа-продукта, ивент-продукта, рекламного и PR-продукта, в котором

---

<sup>1</sup>Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия / отв. ред. Р.Г. Котов. М.: Наука, 1990. С. 180–186. См. также обзор трудов в автореферате диссертации: Корда О. А. Креолизованный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики : автореф. дис. ...канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013.

<sup>2</sup>Медиалингвистика в терминах и понятиях: словарь-справочник / под. ред. Л. Р. Дускаевой. М. : Флинта, 2018. С. 88.

<sup>3</sup>Ейгер Г. В., Юхт В. Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореза. Ч. I. М., 1974. С. 107.

сообщение закодировано семиотически разнородными средствами»<sup>1</sup>. В. В. Васильева в словаре «Медиалингвистика» говорит о поликодовости медиатекста, как об одном из онтологических свойств воплощать содержание «с помощью разнородных средств выражения (передачи информации), выполняющих при этом общую коммуникационную функцию»<sup>2</sup>. Обобщая и учитывая, что сферой диссертационного исследования является экранная журналистика, мы будем исходить из того, что поликодовое журналистское аудиовизуальное произведение – это продукт профессиональной деятельности журналиста в сфере массовых коммуникаций, созданный с использованием аудиовизуальных производственных средств при помощи различных семиотических инструментов передачи информации.

Для прояснения самой сути феномена «поликодовое аудиовизуальное произведение», как нам представляется, важным является указание на то, что произведение есть результат творческой профессиональной деятельности журналиста, которая реализуется в медиасреде. «Сегодняшняя медиасреда – это интенсивность информационного потока (прежде всего аудиовизуального: ТВ, кино, видео, компьютерная графика, Интернет), это система комплексного освоения человеком окружающего мира в его социальных, нравственных, психологических, художественных, интеллектуальных аспектах»<sup>3</sup>.

Таким образом, мы будем понимать под поликодовым аудиовизуальным произведением результат профессиональной деятельности журналиста в сфере публичных и массовых коммуникаций по производству медиапродукта, в котором сочетаются специфические черты различных знаковых систем (аудиальной, визуальной – статической и динамической,

---

<sup>1</sup>Киуру К. В., Кривонос А. Д. Поликодовый коммуникационный продукт: проблемы терминологии // Коммуникативные исследования. 2018. № 3 (17). С. 43.

<sup>2</sup>Медиалингвистика в терминах и понятиях: словарь-справочник / под. ред. Л. Р. Дускаевой. М. : Флинта, 2018. С. 88.

<sup>3</sup>Кириллова Н. Б. Медиалогия. М. : Академический проект, 2015. С. 19.

графической, языковой и др.), совокупно, комплексно воздействующих на потребителя по разным каналам восприятия, в итоге вызывающий сильный эмоциональный и когнитивный отклик.

Феномен поликодности предполагает использование разных знаковых систем, которые в совокупности создают определенный контент. Невербальные знаки (визуальные и аудиальные) – речь, музыка, интершумы, поведение персонажей, их жесты, мимика, внешний вид имеют свое специфическое общее значение и способствуют массовому узнаванию.

Согласно дискурсивной модели, фактологический визуальный поток, узнаваемый аудиторией, расположен на пересечении миропонимания зрителя и дискурса, заложенного автором. Для того, чтобы процесс узнавания распространялся на максимально большую аудиторию, необходима полисемичность (множественность) закодированных посланий, тогда нарративное послание становится более «открытым», более разнопланово считывается, раскодируется большим числом пользователей в соответствии с их уникальными «наборами образов». Это существенная характеристика визуального повествования, делающая его популярным среди самых разных зрителей из разных социальных слоев, среди людей с самыми разными установками и жизненным опытом, уровнем образования, рамками дискурсивного понимания. В этом случае авторский месседж содержит меньше однозначных суждений, считывается зрителями шире, конструирует больше альтернативных смыслов, и, как следствие, попадает в ожидания большей аудитории.

Поликодность как термин сегодня уже перестал быть неологизмом, однако продолжающаяся меняться коммуникационная среда привносит в него все больше специфических характеристик. Ключевыми факторами, влияющими на расширение понимания дефиниции, становятся новые каналы коммуникации (Интернет, мобильная телефония, компьютерные игры) и акторы, участвующие в коммуникации (человеческий фактор). Чем большее

количество кодов содержится в послании и чем более они разноплановы, тем более комплексно, неделимо считывается представленный феномен. Проходя одновременно по нескольким каналам восприятия информации, он воздействует как цельный объект, сплетенный в единый узел ощущений.

В нашем исследовании мы опираемся на представления о культурной (содержательной) поликодности документального журналистского произведения, в основе которой – культурная наполненность самих семиотических систем, переплетающихся в формате такого произведения – культурные коды визуальных, аудиальных, текстовых элементов, а также специфические коды жанрового и форматного уровней. Поликодность в данном исследовании поэтому отличается от изначального наполнения термина в медиаисследованиях как понятия, описывающего сочетание в одном сообщении текстовых и нетекстовых элементов.

Ключевой, реперной точкой поликодности, ее кульминацией, является внезапный момент узнавания, согласия зрителя с мнением автора. Попытки обозначить этот миг эмоционального слияния создателя медиасообщения и аудитории, совпадения декодированного смысла с закодированным, пересечения дискурсивного мира, бэкграунда получателя сообщения и дискурса, воплощенного в медиапродукте, осуществлялись еще в 40-х гг. прошлого столетия. В труде К. Брукса и Р. Уоррена «Понимание прозы» (1943) используется понятие «фокус наррации». От слова «фокусировка» (фр. «focalization») произошел термин «фокализация», введенный одним из основателей современной нарратологии, представителем структурализма Жераром Женеттом: «...организация в повествовании точки зрения и способы донесения ее до читателя (зрителя)»<sup>1</sup>. Термин появился как альтернатива всеобъемлющему многозначному понятию «точка зрения». Фокализация может пониматься в аудиовизуальном произведении как более

---

<sup>1</sup> Женетт Ж. Фигуры. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 204.



детальные фрагменты (кадры или монтажные фразы), сочлененные с голосовыми предложениями. Донесение смыслов нарратором до потребителя в некоей кульминационной точке и есть фокализация<sup>1</sup>.

Учитывая, что истоком термина «фокализация» была теория «повествовательных позиций», введенная австрийским литературоведом Францем Штанцелем<sup>2</sup>, следует отметить, что понятие хорошо работает с текстовым массивом данных. Повествовательная ситуация, воспринимаемая в парадигме «идентичность – неидентичность сфер существования» в литературных произведениях «...доминирует в тексте, направляя смыслообразование от бэкграунда героя к узнаванию определенного типа дискурса и нравственной / логической оценке, совпадающей с точкой зрения автора»<sup>3</sup>.

Так как мы говорим об аудиовизуальном журналистском произведении, в котором крайне важна взвешенная, отстраненная позиция автора, то точка зрения нарратора не должна быть прямолинейной. «Автор может говорить заведомо не от своего лица, он может менять свои точки зрения, его точка зрения может быть двойной, то есть он может смотреть (или: смотреть и оценивать) сразу с нескольких разных позиций и т. д.»<sup>4</sup>. Для текстового анализа понятие «фокализация» может успешно применяться, но если же говорить об аудиовизуальном языке, то термин нуждается в уточнении.

Как уже было сказано выше, специфическим свойством аудиовизуального языка является пробуждение в человеке эмоционального отклика, бессознательное включение в процесс, разворачивающийся на экране. Все участники создания экранного произведения в борьбе за

---

<sup>1</sup>Татару Л. В. Точка зрения и ритм композиции нарративного : автореф. дис. ...д-ра филол. наук. Саратов, 2009. С. 14–15.

<sup>2</sup>Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / науч. ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. С. 73.

<sup>3</sup>Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 110.

<sup>4</sup>Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб. : Азбука, 2000. С. 15.

зрительское внимание стараются не только овладеть грамматикой и синтаксисом этого языка, но и освоить опыт современной науки о механизмах мозга и управлении сознанием, чему способствует совершенствование электронной техники (телевидение высокой четкости), электронные игры, компьютерная графика. Такое техническое усовершенствование способно минимизировать разницу восприятия реальности и виртуальности, а визуальная фокализация отражает положение субъекта относительно события, его отношение к этому событию: внутри или снаружи, сопоставляя или отстраняя.

В продолжение изучения реперных точек восприятия (фокализации) для анализа поликодовых аудиовизуальных журналистских произведений в диссертационном исследовании предлагается термин **«точка внимания»** как наиболее соответствующий характеристике восприятия образов в экранных работах. В точке внимания сонастраиваются пространственно-временные импульсы воображения творца и зрителя: эмоциональные всплески, ментальные прозрения позволяют почувствовать совпадение переживаемых моментов экранной действительности. Точка внимания, обладая суггестивным эффектом, условно говоря, завораживает зрителя, формируя созвучные ощущения, оставляя стойкие «зацепки» в памяти, на которые зритель будет ориентироваться при принятии решения о дальнейшем просмотре данного произведения данного автора. По нашему мнению, сформированные при помощи точек внимания мыслеобразы (не знаки) – более подходящее понятие для обозначения единиц поликодового визуального языка.

Значение вводимого нами термина «точка внимания» с опорой на традиционную терминологию визуализации может быть сформулировано так: искусство фиксации образов, сконцентрированных в одной доминантной точке в заданном хронотопе событий, сонастроенных с дискурсивными практиками зрителя. Важным фактором при формировании точки внимания,

помимо совпадения раскодировки генеральных смыслов, заложенных автором и прочитанных потребителем медиапродукта, является модульная система концентрации внимания зрителя при помощи предлагаемых визуальных образов, звуковых рефренов, монтажных приемов и спецэффектов. Специфическим признаком, эффектом точки внимания является тот факт, что сформированный чувственный мыслеобраз попадает в дискурс зрителя, поликодовое послание раскодируется с желаемым для отправителя результатом. Являясь конструктором с набором инструментов для строительства в сознании зрителя необходимых автору модулей, состоящих из мыслей, чувств, знаков, образов, точка внимания как бы скручивает в плотный узел все элементы, участвующие в формировании необходимого восприятия закодированного медиапослания. Такие гетерогенные, принадлежащие к различным знаковым системам линии воздействия на сознание и эмоции зрителя в «точке внимания» аккумулируются, переплетаются и дают сочетанный (термин пришел из медицины, означает соединение, наложение, способность сочетаться с другими компонентами и в совокупности давать более сильный эффект) результат. Если говорить арифметическим языком, то здесь работает не метод сложения, а метод умножения, при котором взаимодействие, взаимовлияние различных информационных линий в момент скрутки достигает максимальной эффективности воздействия на потребителя информации. Как оптоволоконный кабель в технических информационных системах обладает наибольшей пропускной способностью, проводимостью и наибольшей скоростью доставки электронной информации, так и поликодовое произведение в «точке внимания» приумножается и приобретает свойства мощного многоканального проводника, что обеспечивает максимальное смысловое и эмоциональное воздействие на

зрителя. «В телевидении, кино, в рекламе возникновение смыслов зависит от взаимодействия изображения, звука и начертания знаков»<sup>1</sup>.

Итак, точка внимания – квинтэссенция, сплетение в поликодовом единстве различных семиотических систем: аудиальной (включая экстралингвистические и внелингвистические средства), визуальной (оптико-кинестетический и ситуативный способы) и языковой (ментально-вербальный) в их кульминационном композинге и, как следствие, умноженное, сочетанное (комплексное) эмоциональное и смысловое воздействие на зрителя. В точке внимания дискурс приобретает новые смыслы, так как взаимовлияние разных семиотических систем и их поликодовое восприятие рождает новые чувства и эмоции при раскодировке образов. Если представить каждую семиотическую систему в виде линии, то точка внимания – это переплетение, скручивание этих линий в единый узел, рождающий новое понимание экранного образа и ведущий к переосмыслению результата, приумноженного совокупностью линий.

Л. В. Татару говорит о том, что журналистское произведение – это творческий способ выстраивания истории (сторителлинг) через специфическую комбинацию событий. «Нарратив является и специфической формой когниции. Это целостный образ мира истории, получаемый только в результате конвергенции всех когнитивных операций, происходящих в процессе порождения и восприятия этого мира. Глобальная ментальная репрезентация мира истории порождает аналогичную репрезентацию в сознании реципиента и служит источником ее интерпретаций. Это то, что отличает нарративный дискурс от всех остальных типов дискурсивных практик»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Барт Р. Избранные работы: семиотика: поэтика : пер. с фр. / ред. Г. К. Косиков. М. : Прогресс, 1989. С. 124.

<sup>2</sup>Татару Л. В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива. URL : <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593> (дата обращения: 09.05.2021). См. также о трансформации жанра интервью в жанр истории: Тимофеева Е. Д., Фатеева И. А.

Таким образом, исследуя феномен поликодовости в аудиовизуальном произведении, можно утверждать, что, с точки зрения семиотического подхода, дискурс в исследуемом материале развивается через точки внимания, наращивая или ослабляя эмоциональный и когнитивный темпоритм повествования через уникальные вербальные и невербальные конструкции нарратора<sup>1</sup>, который художественно конструирует временной и пространственный ход событий (флешбэки, параллельный монтаж) и предлагает репрезентацию истории, что в сознании реципиента служит маркером принятия или отторжения данного жизненного переживания. Созданный точками внимания темпоритмический рисунок держит зрителя в напряженном, сопричастном разворачивающемся на экране событиям состоянии. Зритель воспринимает документальный рассказ на одном дыхании, проживая поликодовое аудиовизуальное журналистское произведение как художественное, от завязки до финала через несколько точек внимания по разным каналам восприятия, получая в конечном итоге приумноженный сочетанный результат.

## **1.2 Жанровые и форматные границы аудиовизуальной журналистики**

Для выявления специфики и типологизации поликодовых аудиовизуальных произведений необходимо разобраться в понятиях «жанр» и «формат». Эти две дефиниции активно обсуждаются профессиональным сообществом начиная с рубежа XX–XXI веков, но до сих пор понятия так и не обрели законченных формулировок. Понятие «формат» в современной

---

Особенности создания современного портретного интервью // Медиа. Информация. Коммуникация. 2021. Т. 36. № 1. С. 11–16.

<sup>1</sup> Пронин А. А. Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2016. № 2. С. 133–137.

науке не имеет четкой теоретической основы, оно интуитивно понимается журналистами-практиками. В период гибридизации жанров, слома прежних оснований жанровой структуры и развития поликодовых единств термин «жанр» также оказывается под вопросом. Сегодня полемичным остается вопрос, к жанру или формату отнести некоторые новые технологии организации экранного пространства. Опираясь на мнения некоторых специалистов, с учетом практического опыта, мы предлагаем уточненные критерии оценивания жанровых и форматных границ аудиовизуальной журналистской документалистики.

Аудиовизуальная документалистика (нон-фикшн, байопик, докудрама) не так давно считалась второстепенным по рейтинговой значимости продуктом. По мнению телекритиков, Леонид Парфенов своими историческими циклами привлек к документальным телевизионным проектам внимание и зрителя, и руководителей телевизионных каналов, и, что немаловажно, рекламодателя. Рост интереса к документальным проектам подчеркивает и телекритик газеты «Новые Известия» Н. Лалабекова. «Впервые за много лет подобные проекты стали показывать в часы вечернего прайм-тайма: от 20.00 до 23.20. На документалистику выделяют средства, сопоставимые с затратами на производство популярных ныне сериалов»<sup>1</sup>.

До распада Советского Союза российская школа документального кино была известна в мире. Недаром первый «Оскар» был вручен документалистам за фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»<sup>2</sup>. В конце 80-х фильм Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым»

---

<sup>1</sup>Лалабекова Н. Реконструкция правды // Новые известия. 2005. 3 июня. URL : <https://newizv.ru/news/culture/03-06-2005/25541-rekonstrukcija-pravdy> (дата обращения: 20.05.2021).

<sup>2</sup>Варламов Л. Разгром фашистских войск под Москвой. URL : <https://yandex.ru/video/search?text=фильм%20разгром%20фашистских%20войск%20под%20москвой&path=wizard&noreask> (дата обращения: 21.04.2021).

также вошел в когорту лучших документальных картин уходящей советской эпохи<sup>1</sup>.

Возврат в сетку вещания документалистики произошел в середине нулевых (лидеры – «Первый», «Россия», ТВЦ и Рен-ТВ)<sup>2</sup>. Канал «Культура» показывает целые документальные линейки. Качество контента других каналов в большинстве случаев было «желтым», появилось выражение «телевизионная документалка»<sup>3</sup>. Однако именно в этот период появились авторы-документалисты – Леонид Млечин, Николай Сванидзе, Леонид Парфенов и другие.

В доперестроечные годы героями документальных фильмов были ударники коммунистического труда, стахановцы и победители соцсоревнований, такая тематика не добавляла популярности<sup>4</sup>. В конце XX века понятие «документальное» приобрело еще более отрицательную коннотацию. Беря за основу реальные факты, низкопробные программы с «желтой» начинкой (чрезвычайные происшествия, убийства, сцены издевательств, снятые случайными прохожими), стали «мимикрировать» под документальный проект<sup>5</sup>. «Псевдодокументалистика» берет за основу реальные факты, чаще – из жизни известных людей, и активно их интерпретирует, рассказывая о личной жизни, взаимоотношениях в семье, выискивая, как правило, не лучшие моменты биографии звезд. Некоторые практики используют английский термин *mockumentary* (mockumentary), от слов *mock* – подделка и *documentary* – документальный фильм. Однако

---

<sup>1</sup>Подниекс Ю. Легко ли быть молодым. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1WRhcaE9jF0> (дата обращения: 02.08.2020).

<sup>2</sup>Богомолв Ю. Если завтра война... холодная // Российская газета. 2004. 5 октября. URL : <https://rg.ru/gazeta/rg/2004/10/05.html> (дата обращения: 12.08.2020).

<sup>3</sup>Качкаева А. Документалистика и «документалка»: природа «документального» на современном кино- и телеэкране // Радио Свобода. 2008. 15 декабря. URL : <https://www.svoboda.org/a/477169.html> (дата обращения 02.10.2020).

<sup>4</sup>Ромм М. И. Беседы о кино и кинорежиссуре. М. : Академический проспект, 2019. 480 с.

<sup>5</sup>Прайм-тайм документального кино. Интервью с И. Григорьевым. URL : [http://old.lgz.ru/archives/html\\_arch/lgz192006/Polosy/10\\_3.htm](http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lgz192006/Polosy/10_3.htm) (дата обращения: 09.05.2021).

зарубежные журналисты, как правило, под мокьюментари подразумевают невинный розыгрыш, загадку, будоражащую воображение, как правило с целью привлечь внимание к товару или услуге, либо проанонсировать видеопродукт. Отечественная же «документалка» переходного периода эксплуатировала чаще всего темы смерти, измен, алкогольных и наркотических зависимостей, НЛЮ и магических происшествий. Если взять телепрограмму конца 90-х, можно увидеть названия документальных (как заявлялось) фильмов: «Последняя гастроль Джо Дассена», «Личная жизнь королевы. Наталья Гундарева», «Андрей Миронов и его женщины»<sup>1</sup> и пр. Программы документальной направленности тех лет («Пусть говорят», «Последний герой», «Чистосердечное признание», «Программа максимум» и т. д.) пользовались популярностью у определенной категории зрителей, они были качественно сделаны, прослеживалась репортажная работа ведущих, однако их общественно-социальная значимость вызывала вопросы. В подтверждение этого факта говорит то, что вечерние «документальные линейки» стали называть «пивными», поскольку спонсорами и рекламодателями этих программ были разрешенные тогда еще к показу по ТВ производители пива<sup>2</sup>.

В 2008 году сайт опросов «Глас рунета» спросил своих пользователей, смотрят ли они документальное кино на ТВ и кто из документалистов вызывает доверие. В числе образцов качественной теледокументалистики были упомянуты циклы передач Л. Парфенова, В. Вулфа, Л. Млечина, Ф. Разумовского, Н. Сванидзе, Э. Радзинского, А. Гордона<sup>3</sup>.

Стоит отметить, что первооткрыватель жанра теледокументалистики – канал ВВС. Документальная драма (докудрама) – гибридный и очень

---

<sup>1</sup>Иваненко О. Андрей Миронов и его женщины // Первый канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sWDZr2mgQJo> (дата обращения: 16.01.2021).

<sup>2</sup>Афанасьева Е. Как меняется документальное кино на Рен-ТВ. URL : <https://echo.msk.ru/programs/tv/50170/> (дата обращения: 09.05.2021).

<sup>3</sup>Глас Рунета. Архив опросов 2008. URL : <http://www.voxru.net/votearch.html> (дата обращения: 16.01.21).



популярный жанр на Западе, делающий упор на воспроизведение реально происходивших исторических событий с невымышленными героями, но разыгранных силами драматических актёров<sup>1</sup>.

Использование при описании этого экранного действия некоторых дефиниций привело к научным разногласиям. Исследователи до сих пор не сходятся во мнениях о месте документалистики в единой системе экранных искусств (куда входят кино и телевидение)<sup>2</sup>. Докудрамма имеет двойственную природу, так как сочетает в себе элементы документального и художественного кино. Так, К. А. Шергова относит докудраму к документальному кино, но говорит о более облегченном и зрелищном его формате благодаря использованию актерской игры, драматизации фактов с применением постановочных элементов. «Такой документальный материал интересен и полезен зрителю, несет просветительскую функцию, но не заставляет слишком напрягаться для его восприятия. В этом и кроются причины популярности докудрамы»<sup>3</sup>.

Сегодня докудрама – самостоятельный вид медиапродукта в экранной системе (включающей кино и телевидение) со своими специфическими чертами, синтезированными жанрами и форматами документального и художественного кино. Н. Г. Стежко так характеризует термин: «Докудрама – это самостоятельный вид телевизионного экранного искусства, в ее основе лежит реальное драматическое событие, по которому факты исследуются в том числе и в художественной форме с привлечением игровых эпизодов (реконструкция) и иногда ведущего, при этом совместно с документальными съемками происходит создание аудиовизуального

---

<sup>1</sup>«НеСлучайно» от МК Media Group: что такое докудрама и как её создать? URL : <http://mediasat.info/2016/07/26/unfortuity/> (дата обращения: 03.10.2020).

<sup>2</sup> См. подробнее: Мясникова М. А. Документальное кино в телепрограмме: проблемы и перспективы // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2013. Т. 110. № 1. С. 56–63.

<sup>3</sup>Шергова К. А. Становление жанров документального кино. URL : <http://www.ipk.ru/ftpgetfile.php?id=108> (дата обращения: 22.06.2016).

произведения на основе творческого замысла и единого сюжета<sup>1</sup>. В полноценном фильме присутствуют все составляющие конфликта: завязка, кульминация и развязка. В этом и заключается отличие докудрамы (фильма) от докудрамной журналистики (передачи), в которой представлена исключительно информация»<sup>2</sup>.

Можно добавить, что в докудраме реальные события более жестко структурированы (как в докудрамной журналистике), но постановочные сцены, разыгранные актерами (как в художественном кино) присутствуют. Сегодня такой тип организации экранной информации получил название «нон-фикшн» – «не-вымысел» (non-fiction) или, как разновидность, «байопик» – «фильм-биография» (от англ. biographical и picture), когда в основу сюжета положена реальная жизнь реального человека. При экранизации произведение сочетает специфику документального и художественного фильмов. Медийные топ-менеджеры высказывают мнение, что сегодня именно документалистика во всех своих форматах и жанрах является наиболее активно развивающимся сегментом экранного искусства. Зритель выбирает документальное кино из-за оригинальности форм, прорисовки ярких образов для популяризации научной и исторической информации<sup>3</sup>. «Наиболее рейтинговые программы сейчас (если не брать сериальный и информационный показы) – это публицистика и документалистика»<sup>4</sup>. Такого же мнения и режиссер-документалист В. Манский: «Когда в 1994 году мы запускали с Эрнстом (Константин Эрнст, генеральный продюсер Первого канала. – *Е. Ф.*) проект “Реальное кино”, он

---

<sup>1</sup> См. обзор современного телеконтента с точки зрения игрового начала: Ильченко С. Н. Трансформация жанровой структуры современного отечественного телеконтента: актуализация игровой природы человека : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2012. 197 с.

<sup>2</sup> Стежко Н. Г. К вопросу о дефиниции телевизионной документальной драмы // Журн. Белорус. гос. ун-та. Журналистика. Педагогика. 2018. № 1. С. 76–79.

<sup>3</sup> Качкаева А. Итоги телевизионного сезона подводят журналисты // Радио Свобода. 2006. URL : <https://www.svoboda.org/a/127717.html> (дата обращения: 02.10.2020).

<sup>4</sup> Олейников А. Что ждать от обновленного ТВЦ? // Эхо Москвы. Телехранитель. 2006. 25 июня. URL : <https://echo.msk.ru/programs/tv/44412/> (дата обращения: 18.01.2021).

мне сказал: “Я делаю это для того, чтобы мне потом памятник поставили”. Проект был настолько успешным, что следом на Первом канале появился большой документальный блок, рейтинги показали, что зрителям это нравится»<sup>1</sup>.

Дуальность журналистской теледокументалистики и фестивального документального кино влечет за собой непрекращающиеся споры экспертов. Одни считают их разными жанрами (докуфильмы рассчитаны на вдумчивого зрителя, важна драматургия, в идеале – полное отсутствие закадрового текста, а докудрама или теледокументалистика – это шоу). Однако, существует общее документальное начало и, несмотря на высокомерно-снобистское отношение многих создателей классического документального кино, докудрамы и докудрамная журналистика актуализируют документальное кино, делают его привлекательным для зрителя. «В настоящее время фильмы неигрового кино почти недоступны массовому зрителю, хотя их снимают, причем на неплохом уровне. <...> Жанр без аудитории! Парадоксальности влекут одна другую. В связи с inferнальностью отечественной реальности проблема непосредственной документалистики, как она поставлена в трудах Дзиги Вертова, требует изобретения новых жанров и использования изощренных изобразительно-выразительных средств»<sup>2</sup>.

Виталий Манский – документальный режиссер и телепродюсер – подчеркивает, что докуфильмы и теледокументалистика используют один и тот же визуальный язык. «Это как в моде: существует прет-а-порте, одежда для массовой носки, и – высокая мода. Чтобы создавать актуальные коллекции прет-а-порте, нужно постоянно следить за тенденциями в мире

---

<sup>1</sup>Манский В. Документальное кино: второе пришествие. URL : <http://www.vertov.ru/news/7/index.html> (дата обращения: 20.03.2021).

<sup>2</sup>Вакурова Н. В., Москвин Л. И. Типология жанров современной экранной продукции. URL: [http://evartist.narod.ru/text3/08.htm#%D0%B7\\_04](http://evartist.narod.ru/text3/08.htm#%D0%B7_04) (дата обращения: 27.03.2017).

высокой моды. Ездить на показы, смотреть, наблюдать. Телевидение тоже должно следить за модой. И в этом спасение документального кино»<sup>1</sup>.

«Кино – запечатлённое время»<sup>2</sup>. У истоков термина «документальное кино» стоял журналист Джон Грифсон и Роберт Флаэрти, последний считается основоположником жанра. В 1926 в рецензии на фильм Р. Флаэрти «Муана» Д. Грифсон отметил документальную основу работы. Термин прошел проверку временем и сегодня практически полностью вытеснил понятие «неигровое» кино, использовавшееся еще со времен братьев Люмьер. Этот старейший вид искусства подразделяется на разные жанры. Сегодня их практически невозможно встретить в чистом виде. Они вступают в коллаборации, прослеживаются в виде эпизодов, поглощаются более обобщенными формами. Например, хроника (прямая летопись, документ) или эссе (лирические или эпические портреты) сегодня выступают лишь как часть научно-популярного или научно-публицистического фильма.

Термин «теледокументалистика» ввел С. Зеликин – легенда отечественного документального кино, который первым из документалистов вошел в кадр и обратился к зрителям (сделал то, что сегодня мы назвали бы интерактивом). В терминологическом словаре телевидения термин «документальное телевидение» описывается так: «Вид вещания, объединяющий разделы информации, публицистики, научно-популярного вещания, кино- и телехроники и другие неигровые жанры передач и фильмов»<sup>3</sup>.

В. Матизен (в бытность президентом Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов России) отмечал, что основой

---

<sup>1</sup>Манский В. Документальное кино: второе пришествие. URL : <http://www.vertov.ru/news/7/index.html> (дата обращения: 20.03.2021).

<sup>2</sup>Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. URL : <https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapechatlennoe-vremya> (дата обращения: 12.07.2021).

<sup>3</sup>Егоров В. Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии. М., 1995. URL: [http://evartist.narod.ru/text2/09.htm#з\\_05](http://evartist.narod.ru/text2/09.htm#з_05) (дата обращения: 30.04.2021).

теледокументалистики является слово, а кинодокументалистики – изображение<sup>1</sup>. Однако это не совсем так: сегодня, используя современные технологии визуализации, телевизионные документальные проекты становятся даже более зрелищными, ищут новые формы диалога со зрителем, что продвигает и развивает документальные картины. Теледокументалистика призвана разбираться в проблемах более личностных, более узких, часто затрагивающих интимную жизнь современников, что не умаляет ее познавательно-образовательную функцию. «Мы уверены, – заявлено в манифесте теледокументалистов, – от документального киноискусства зависит будущее телевидения и прочих медиа форматов, еще не известных человечеству»<sup>2</sup>.

Сочетание современной журналистской подачи информации (сторителлинг) и новых технологий ведет к рождению интегрированных форматов, основанных на инфоразвлечении – инфотейнмента (англ. *infortainment* от *information* – информация и *entertainment* – развлечения)<sup>3</sup>. К известным «тейнмент-технологиям» (“*tainment*”-technologies) добавляются новые: эдютейнмент (*education* – обучение, *entertainment* – развлечение<sup>4</sup>), политтейнмент (*politics* + *enretainment* – политика и развлечение), бизнестейнмент (*business* + *enretainment* – бизнес + развлечение), *sciencetainment* – популяризация научных знаний и достижений, их трансляция в «легкой форме». Этот список можно продолжить: *culturetainment*, *socialtainment*, *arttainment*,

---

<sup>1</sup>Матизен В. Актуальное кино прорывается к зрителям. URL : [http://artdocfest.com/Pressa/Dokumentalnye\\_lavry\\_/index.html](http://artdocfest.com/Pressa/Dokumentalnye_lavry_/index.html) (дата обращения: 03.10.2019).

<sup>2</sup>Манифест Артдокфест. URL : <http://www.artdocfest.ru/Manifest/index.html> (дата обращения: 12.06.2020).

<sup>3</sup>Землянова Л. М. Зарубежная коммуникативистика на рубеже веков // От книги до интернета: Журналистика и литература на рубеже нового тысячелетия. М., 2000. С. 61–74.

<sup>4</sup>См., например: Глебович Т. А., Новикова А. Д. Образовательный блогинг в Telegram-каналах: концепции и формы репрезентации контента // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26. № 3 (199). С. 57–70.

соответственно – развлекательное повествование о культуре, социальной сфере и искусстве<sup>1</sup>.

Как уже отмечалось нами выше, дефиниции «жанр» и «формат» отображают два аспекта целостного производственного процесса: творческого и коммуникационного. Жанр, как правило, отвечает за создание смыслов и трансляцию ценностей, а формат – за технологии и продвижение. Это две стороны одного и того же современного процесса, происходящего в медийной индустрии. А. Г. Качкаева отмечает: «Невозможно отменить понятие “жанр” (связан с родовыми, исторически сложившимися, смысловыми характеристиками программы), но уже невозможно не принимать и понятие “формат” (связан с индустриальными характеристиками вещания – “упаковкой” содержания, унификацией, адаптацией, способом распространения, стоимостью и пр.)»<sup>2</sup>.

Однако телевизионное понятие «формат-неформат», прочно вошедшее в обиход специалистов-практиков, только недавно было признано теоретиками российского ТВ. Поводом к дискуссии на эту тему стало расширение диапазона значений понятия «формат» как примета времени.

Понятие «формат» впервые встречается в монографии Дэвида Элтейда и Роберта Сноу. В 1979 году они писали о том, что процесс, посредством

---

<sup>1</sup>Лексика кинематографических терминов. URL : <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2955> (дата обращения: 09.05.2021).

<sup>2</sup>Качкаева А. Г. Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 43. См. также: Малькова Л. Ю. О противоречиях в осмыслении аудиовизуальных СМИ // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. 2016. № 1. С. 116–126; Киуру К. В. Современные дискурсные практики в новых медиа: проблема жанрообразования // Дискурс современных масс-медиа в перспективе теории, социальной практики и образования; Актуальные проблемы современной медиалингвистики и медиакритики в России и за рубежом : II Международная научно-практическая конференция и II Международный научный семинар: сборник научных работ, Белгород, 05–07 октября 2016 года. Белгород : ИД «Белгород», 2016. С. 42–46; Лисичкина, Н. А. Эволюция формата информационного телевидения в России: жанры, стилистика, аудитория: на примере ВГТРК : дис. ...канд. филол. наук. М., 2007; Лазутина Г. В., Распопова С. С. Жанры журналистского творчества : учебное пособие. – М. : Аспект пресс, 2011. 320 с. и др.

которого медиа представляют и передают информацию, состоит из единого формата общения и он есть стандарт и упорядоченность. Также это слово употребляется в значении «эталон», «форма», «структура», «способ организации». «Формат состоит, в частности, в том, как организован материал, стиль, в котором он представлен, как выставлены акценты на конкретных характеристиках поведения и грамматике медиакommunikаций. Формат становится основой или перспективой, которая используется для представления, а также для интерпретации явлений»<sup>1</sup>. Таким образом, исходя из мнения американских исследователей, формат СМИ формирует культурную повестку дня, так называемую «логику медиа» и является продуктом определенного культурного контекста.

В России первыми инициировали диалог о форматах и жанрах сотрудники факультета журналистики МГУ. В декабре 2008 года кафедра телевидения и радиовещания собрала круглый стол «Формат как понятие журналистики». В мае 2009 другая кафедра – стилистики – инициировала семинар «Формат и жанр: границы понятий». В конце года марафон подхватила кафедра печати с семинаром «Динамика жанров и форматов в современных СМИ». Итогом стал выход спецвыпуска научного журнала «Вестник Московского университета». В разделе «Форматы и жанры в современных СМИ» были опубликованы 12 статей на эту тему. Нам наиболее близки статьи Г. В. Лазутиной «Жанр и формат в терминологии современной журналистики», Г. Я. Солганика «Формат и жанр как термины», А. Г. Качкаевой «Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации» и И. Н. Кемарской «Формат как способ позиционирования программы». Исследователей в основном интересовало общее и особенное понятий «формат» и «жанр», определение роли и места формата и жанра

---

<sup>1</sup>Altheide David L., Robert P. Snow. Media Logic. Beverly Hills, CA: Sage, 1979. URL : [https://www.jasstudies.com/Makaleler/94178822\\_35-Kitap%20%C3%87evirisi%20Ar%C5%9F.%20G%C3%B6r.%20Nevin%20ARVAS.pdf](https://www.jasstudies.com/Makaleler/94178822_35-Kitap%20%C3%87evirisi%20Ar%C5%9F.%20G%C3%B6r.%20Nevin%20ARVAS.pdf) (дата обращения: 12.03.2021).

относительно друг друга, их сопоставительный анализ. В конечном итоге, большинство участников дискуссии сошлись во мнении, что оба понятия являются отражением сегодняшней действительности. Их использование может меняться, а иногда и подменяться, учитывая диффузию жанровой системы и нечеткость форматных границ, а так как понятие «формат» вошло в обиход достаточно недавно, использование термина в академической среде может отличаться от понимания его значений в журналистском творчестве и продюсировании<sup>1</sup>.

Г. В. Лазутина полагает, что формат – это инструмент развития журналистики в рыночных условиях: «...формат есть понятие коммуникативистики, характеризующее место предмета коммуникации в информационных потоках, адресуемых обществу»<sup>2</sup>. Существует понятие *формат канала* (формат-неформат для данной площадки размещения) и *формат программы* (соответствие стилистике и технологии данного телерадиовещания). Исследователь говорит о том, что любой формат имеет несколько признаков соответствия. «Так же, как площадь, объем, форма предметов определяют их место в вещном мире, так и формат определяет место информационных продуктов в процессе коммуникации, в процессе их движения на информационный рынок. Весомую значимость приобретает и рыночная составляющая. Современный форматный продукт обязательно должен быть рейтинговым и коммерчески успешным»<sup>3</sup>.

О. Р. Лашук уверена, что жанр является одним из элементов, определяющих формат. «Это совокупность параметров элементов, составляющих контент и определяющих особенности его подачи»<sup>4</sup>. Автор телепроектов И. Кемарская предложила следующее определение: «Формат –

---

<sup>1</sup>Атанесян А. Наука продюсировать // Искусство кино. 2003. № 11. С. 78–83

<sup>2</sup>Лазутина Г. В. Жанр и формат в терминологии современной журналистики // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. 2010. № 6. С. 14.

<sup>3</sup>Лазутина Г. В. Жанр и формат... С. 14.

<sup>4</sup>Там же, С. 41.



это система договоренностей со зрителем каждой конкретной программы, это то, что делает ее уникальной, не похожей на других и похожей в каждом выпуске на саму себя»<sup>1</sup>. М. И. Макеенко уверен, что формат – порождение индустриализации<sup>2</sup>. Ученый полагает, что формат – это инструмент дифференциации СМИ и максимальной индивидуализации. Он создает стандарт качества предприятия медиа, чем способствует упрощению управления всеми производственными процессами, помогает воспроизводить или копировать бизнес-модели, контент определенных программ.

Вслед за М. И. Макеенко В. Л. Иваницкий говорит о формате как о технологическом стандарте. «По сути, формат СМИ как цельный документ – это закрепление в определенных стандартах в невербальной (текстовой) форме существенной части интегрального бизнес-процесса, связанного с подготовкой СМИ»<sup>3</sup>. Этот подход больше подходит к телеканалам, которые создают целые продюсерские «библии». Обстоятельное исследование различия понятий «жанр», «формат», «стиль» применительно к тележурналистике проведено М. А. Мясниковой.

На основании рассмотренных точек зрения и анализа журналистской практики можно предложить следующее определение формата. Это «зарегистрированная оригинальная версия программы, тиражируемая по лицензии в другие страны с последующей адаптацией»<sup>4</sup>. То есть здесь сделан акцент преимущественно на формальную сторону, причем непременно закрепленную в определенных стандартных параметрах. Подчеркнем, что стандарт в телеэфире правомерен и даже необходим, причем он обусловлен

---

<sup>1</sup>Кемарская И. Формат и телесценарий // Журналист. 2009. № 6. С. 40.

<sup>2</sup> Макеенко М. И. Формат в массовых коммуникациях: индустриальный подход // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 91.

<sup>3</sup> Иваницкий В. Л. Основы бизнес-моделирования СМИ. М., 2010. С. 82.

<sup>4</sup>Exploitation of Television Format. // Bournemouth University. URL: <https://web.archive.org/web/20090620061428/http://tvformats.bournemouth.ac.uk/> (дата обращения: 31.01.2019).

не только коммерческими факторами, но и законами телевосприятия и телеобщения.

Рассуждая о том, как формат влияет на выстраивание событийной канвы произведения, авторы работы «Логика медиа» подчеркивают: «...формат первичен по отношению к событию. События становятся содержанием СМИ, когда преобразуются в соответствии с требованиями формата, а не в силу своих объективных характеристик. Содержание новостей – это всегда “содержание, опосредованное требованиями формата”»<sup>1</sup>. Е. Л. Вартанова призывает к балансу между инновацией и устоявшимися формами организации контента: «...степень новизны телепрограммы в значительной мере будет определять интерес аудитории к ней»<sup>2</sup>.

В итоге можно сказать, что медиаформат формирует рамки, структурирует время, обозначает параметры локаций, выбирает способ организации диалога и действия, соотношение вербальной и невербальной коммуникации, приводит произведения, выполненные в том или ином жанре к форматному соответствию, принятому в данном СМИ.

Таким образом, по нашему мнению, при выявлении в аудиовизуальной журналистике форматных признаков необходимо учитывать два вида подходов: технико-технологический и формирующий. Первый (более техничный) трактует понятие формата как устойчивую категорию формы, которую можно тиражировать при определенной адаптации. Здесь могут быть заданы определенные неизменные параметры, например очертания локации, внешний вид героя, порядок действий,

---

<sup>1</sup> Altheide D., Snow P. Media Logic... P. 10.

<sup>2</sup> Вартанова Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 2003. С. 192.

тайминг. Второй формирует стилистику для определенной трактовки тех или иных феноменов<sup>1</sup>.

Рассмотрим современные трактовки понятия «жанр». Современная жанровая структура тележурналистики подразумевает две основные категории: 1) информационно-аналитические (сюжет, репортаж, отчет, выступление, интервью, комментарий, корреспонденция, обозрение, дискуссия, ток-шоу, пресс-конференция); 2) художественно-публицистические (зарисовка, очерк, эссе, фельетон, памфлет). Многие ученые, например В. Л. Цвик, вслед за А. А. Тертычным выделяют три категории жанров: информационные, аналитические и художественно-публицистические. А. В. Толоконникова строит телевизионную жанровую систему, состоящую из нескольких групп: 1) информационных жанров (новости, заметки, репортажи, выступления в кадре, интервью, репортажи); 2) публицистическо-аналитических (реальное телевидение, ток-шоу и документальные фильмы); 3) игровых жанров (сериалы и художественные фильмы)<sup>2</sup>.

Сегодня многие медиагиганты используют собственную жанровую систему. Например, компания «Медиаскоп» (официальная платформа телеизмерений, работающая по приказу Роскомнадзора) выделяет в отдельные жанры новости, социально-политические программы,

---

<sup>1</sup>В связи с этим большой интерес представляет точка зрения исследователей, выдвигающих идею неразрывной связи технологического и культурного (собственно смыслопорождающего) аспектов современной действительности, см., например: Загидуллина М. В. Панмедиазация: закат вербальной коммуникации. Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. 224 с.; Кириллова Н. Б. Парадоксы медийной цивилизации : избранные статьи. Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2017. 452 с.; Ее же. Новые медиатехнологии как вызовы информационной эпохи // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 10–2 (52). С. 189–194; Ее же. Феноменология медиачеловека // European Social Science Journal. 2014. № 9–2 (48). С. 182–187 и другие работы.

<sup>2</sup>Толоконникова А. В. Вещатели и производители программ на российском телевизионном рынке. М. : Полпред Справочники, 2009. 68 с.

документальные программы, познавательные программы, детские программы, сериалы, развлекательные программы, кино и спорт<sup>1</sup>.

Провайдер кабельного ТВ Интерсвязь на своем официальном сайте позиционирует свой контент по таким жанрам, как новости, кино, сериал, спорт, детские программы, познавательные, развлекательные и музыкальные<sup>2</sup>. На наш взгляд, жанровые различия программ, отнесенных к документальным и познавательным, абстрактны, большая часть документальных проектов несет познавательную функцию, а познавательные программы, как правило, базируются на документальной основе.

Еще в 1995 году В. Егоров в «Терминологическом словаре телевидения» говорил о «диффузии» жанров, когда черты одного из них переходят в другой<sup>3</sup>. В результате такого интенсивного процесса, модификации рождаются новые жанры. Они обретают свои особенности, проявляют новые качества, конкретизируя, выявляя особые свойства формы (композиции, образности, речи, ритма передачи). Жанры гибридизируются и мутируют. Из наиболее устойчивых аудиовизуальных жанров классической журналистской модели, по нашему мнению, наиболее «живыми» на сегодняшний день остаются:

- в информационной группе: репортаж, интервью, сюжет;
- в аналитической: спецрепортаж, аналитическое интервью;
- в художественной: зарисовка и очерк (путевой, портретный).

Отдельной группой жанров хотелось бы выделить все, что связано с документалистикой: документальное неигровое кино, документальные телепроекты, байопики, нон-фикшн, роуд-муви, тревел-проекты,

---

<sup>1</sup>Ачкасова К. Телеизмерения и телепросмотр в 2020 году. URL : [https://mediascope.net/upload/iblock/193/Ksenia\\_Achkasova\\_TV2B\\_Conference\\_16.09.pdf](https://mediascope.net/upload/iblock/193/Ksenia_Achkasova_TV2B_Conference_16.09.pdf) (дата обращения: 31.05.2021).

<sup>2</sup>Официальный сайт компании Интерсвязь. URL : <https://www.is74.ru/home/tv/channels/> (дата обращения: 31.05.2021).

<sup>3</sup>Егоров В. Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии. М., 1995. С. 49.

исторические реконструкции, докудрамы, докудрамную журналистику и т. д. Исследователь Н. Стежко утверждает, что современные аудиовизуалисты часто и органично вплетают постановки в свои работы, что рождает так называемую докудрамную журналистику («телевизионный фильм» или «телевизионная передача»)<sup>1</sup>.

Журналистика использует систему жанров, пришедшую из литературы. Впоследствии эта же система распространилась и на аудиовизуальные произведения. Кинематограф же принял жанровую систему, пришедшую из театра и общего искусствознания. Таким образом, феноменом аудиовизуальной документалистики является тот факт, что она произошла при слиянии двух систем жанров: кинематографической и литературной, в чем и заключаются внутренние противоречия. Что есть журналистское аудиовизуальное произведение? Передача, программа, проект или фильм? Документальный, исторический, научно-популярный, постановочный или все вместе?

О противоречивом характере документального фильма с точки зрения журналистики рассуждает и искусствовед Л. Ю. Малькова. Она пытается обозначить эти противоречия в теории аудиовизуалистики на уровне междисциплинарного осмысления. «Можно ли утверждать сейчас, как в 1960, что документальный телефильм и кинофильм отличаются в эстетике и поэтике? Более того, телевидение не только само производило фильмы, но включало и включает в свою программу документальный кинофильм. Он становится при этом тележурналистикой или нет? Дело не в классификации жанров аудиовизуальной информации – практика оперирует совсем другими понятиями, ненаучными и неустойчивыми, а нынешнее увлечение “форматами”, соперничающими с жанровыми определениями, – всего лишь следствие нового для нас подхода к ТВ как бизнесу. Дело в том, что с

---

<sup>1</sup>Стежко Н. Г. К вопросу о дефиниции телевизионной документальной драмы // Журн. Белорус. гос. ун-та. Журналистика. Педагогика. 2018. № 1. С. 78.

развитием технологий само разделение кино и телевидения все больше усложняется»<sup>1</sup>.

Здесь нам наиболее близка идея К. Э. Разлогова, нынешнего президента Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов России, который в начале бума Интернета предложил вернуть термину «телевидение» коренное этимологическое значение: «система передачи изображения в пространстве, дальновидение, видение на расстоянии»<sup>2</sup>. Такое понимание феномена телевидения звучит упрощенно и обобщенно, однако это позволило бы нам избегать частых отсылок на то, что то или иное аудиовизуальное произведение возможно посмотреть не только по ТВ, а также и в кино или в Интернете. На сегодняшний день понятие телевидения как последовательно выстроенной трансляции программы передач в определенное время и по определенно выстроенной сетке вещания утрачивает свое генеральное значение. «Кино, радио, телевидение, компьютерные коммуникации – лишь техника передачи чувственно-образной информации, отличной от вербальности литературы. Аудиовизуальная образность определяет их взаимодействие, легкость перехода сообщения с одного средства на другое, растущий совокупный вес в системе СМИ, несравненное значение для пропаганды. Программирование информации, создание гипертекста, интертекстуальность присущи всем аудиовизуальным средствам, а ее разнообразие – результат разнородного (научного, художественного, публицистического) творчества, проявившегося еще в раннем кино»<sup>3</sup>.

Итак, что есть аудиовизуальное документальное произведение? Это разножанровый самостоятельный вид телевизионного кино, созданный с

---

<sup>1</sup>Малькова Л. Ю. О противоречиях в осмыслении аудиовизуальных СМИ // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2016. № 1. С. 121.

<sup>2</sup>Разлогов К. Э. Новые аудиовизуальные технологии : учебн. пособ. М.: Эдиториал УРСС, 2005. С. 473–474.

<sup>3</sup>Малькова Л. Ю. О противоречиях... С. 122.

применением поликодовых форматов и мультимедийных технологий. Классифицироваться такое произведение может тематически. Подобной гипотезы (в частности, по отношению к докудраме) придерживаются американские исследователи Т. Хоффер и Р. Нельсон. Ученые склоняются к следующим категориям докудрамы: биографическая, историческая, современная, частичная (с элементами воссозданных событий), монолог, документальный вымысел (где событийная канва реальна, а герои – вымышленные) и пр.<sup>1</sup>. Список можно продолжить: фильм-реконструкция, мокьюментари (игра в документальное кино), этнографическое кино, научно-популярное, роуд-муви, расследование, докуфикшн, нон-фикшн, байопик и т. д. Дифференцирование – тренд, тенденция сегодняшнего документального кино, появляются такие художественные жанры, как документальный триллер и документальная драма. «Подобно бестселлеру в литературе или блокбастеру в кинематографе, формат на ТВ отражает экономическую составляющую журналистской работы, внешнюю по отношению к ней, но оказывающую решительное влияние на ее внутреннюю природу»<sup>2</sup>.

Аудиовизуальный формат – своеобразная структура, система, на основе и по законам которой строится контент. Это некая специфика (уникальная и универсальная одновременно) эфирного произведения. В документальных жанрах закономерности, создающие единый формат, должны быть построены на одинаковых символических, реалистичных или реконструированных образах. Каждый формат имеет свои законы, вытекающие из его формы и содержания (контента). Хотя контент – это не

---

<sup>1</sup>Hoffer W. T., Nelson R. A. Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966–1978 // The South. Speech Commun. J. 1980. Vol. 45, issue 2. P 149–163. URL: <http://library06.com/st-jamesencyclopedia-of-popular-culture-vol-1-a-d/14454-docudrama.html> (date of access: 27.03.2021).

<sup>2</sup>Фролова Т. И. Современные форматы в практике телевидения. URL : <http://www.mediascope.ru/межкафедральный-семинар-«динамика-жанров-и-форматов»> (дата обращения: 30.09.2020).

совсем содержание, это, скорее, наполнение – наполнение формата. Термин «контент» пришел из Интернета (англ. content – содержимое) и обозначает любое информационно значимое наполнение информационного ресурса (тексты, графика, мультимедиа), вся информация, которую пользователь может загрузить на диск компьютера с соблюдением соответствующего законодательства, как правило, только для личного пользования<sup>1</sup>.

Таким образом, мы делаем вывод, что понятие «формат» ближе к теории коммуникаций, а жанр – к теории творчества, так как формат определяет место произведения в информационных потоках, а жанр передает специфику определенного вида того или иного рода творчества и продуктов этого вида. Формат – это некая рамка, универсальная и уникальная одновременно, обладающая некими признаками соответствия ожиданиям, но с элементами неожиданности.

Некоторые форматные информационные продукты выходят за рамки искомого соответствия и начинают представлять обособленную ценность. Особые, присущие только данному продукту ключевые признаки, формируют его уникальность при непреходящей универсальности, он обретает статус нового формата и сам становится критерием соответствия. Таким образом, можно предположить, что формат на сегодня является двигателем развития журналистики и средств массовой коммуникации, а не просто инструментом организации структуры массовых информационных потоков.

В современном телевизионном пространстве есть примеры успешного сочетания коммерческого интереса и соблюдения законов жанра в документальных проектах, без жертвования качеством и тематикой. Например, премьера документального фильма Олега Дормана

---

<sup>1</sup>Электронный маркетинг. URL : <http://len4o1.narod.ru/text/Kontent.htm> (дата обращения: 09.05.2021).



«Подстрочник»: руководство канала Россия сначала приняло решение отказаться от показа, сомневаясь в рейтинговой и коммерческой целесообразности такого формата, однако фильм прошел с успехом. Интересный факт: в качестве неофициального продюсера фильма выступил Леонид Парфенов, почувствовав потенциал фильма. На тот период времени сам Парфенов уже был трендсеттером<sup>1</sup> новых форматов на ТВ.

Таким образом, жанр и формат как понятия современной журналистики, несомненно, переплетены. Однако они не тождественны друг другу, не подменяют друг друга и не являются альтернативой друг друга. Журналисты-документалисты, создавая аудиовизуальные произведения, вынужденно конкурирующие с сериалами и художественным кино, одними из первых осваивают современные технико-технологические и формирующие приемы, смешивая информацию и постановку, создавая актуальную стилистическую и форматную упаковку.

Учитывая все вышеизложенные наработки исследователей, многообразие подходов к трактовке понятия «формат», мы готовы обобщить данные и попытаться дать наиболее полную дефиницию формата. Это универсальные, стандартизированные, предзаданные критерии структурирования информационного потока, организующие серийный выпуск контента на конкретной медийной платформе для определенной целевой аудитории с адаптацией под привычки медиапотребления и когнитивные запросы данной аудитории. Присущие каждому формату уникальные, отличительные признаки позволяют ему находить новые площадки для размещения, нового зрителя, образовывать новые форматы. Таким образом, форматные экранные произведения призваны развивать и

---

<sup>1</sup>Трендсеттер (от англ. trend – тенденция, to set – устанавливать, начинать) – человек, основавший некое материальное или нематериальное новшество; впервые было упомянуто в труде «Diffusion of Innovations» писателя, преподавателя и теоретика Эверета Роджерса, см.: Роджерс Э. М. Диффузия инноваций. URL : <https://makeright.ru/library/diffusion-of-innovations-sprint/?read=indesign> (дата обращения: 24.05.2021).

формировать современное аудиовизуальное искусство, в том числе в области тележурналистики, структурно и технологически.

## ГЛАВА 2 ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ПОЛИКОДОВЫХ ФОРМАТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Г. ПАРФЕНОВА

### 2.1 Феномен аудиовизуальных произведений Парфенова: медиакритика, поляризация мнений, эпигонство

Во второй главе исследования на основе дискурсивно-семиотического подхода доказывается, что феномен популярности аудиовизуальных произведений Л. Г. Парфенова кроется в органичном сочетании документальных и игровых приемов, современной упаковке смыслов в поликодовый формат, применении к историческим фактам сегодняшнего языка (сторителлинг), а также в умении оригинально и стильно, в узнаваемой авторской манере использовать мультимедийные приемы, не изменяя классическим журналистским жанрам.

Дискурсивно-семиотический подход предполагает анализ изучаемого феномена на основе исследования его контекстной специфики: каким образом феномен образован и функционирует. К контексту в диссертации отнесен собственно творческий путь журналиста, а также экосистема, образовавшаяся вокруг его произведений, включая медиакритику, полярные точки зрения, артикулированные во внутривидеальном журналистском поле и в публичной сфере, а также тиражирование практик Парфенова как признак значимости его аудиовизуальных произведений в масштабе российской журналистики.

*Творческие достижения Л. Г. Парфенова*

Шарль Бодлер говорил, что гений – тот, кому удалось создать стереотип<sup>1</sup>. Опираясь на рейтинги и неугасающую популярность исследуемого автора (высокий прокатный статус фильмов и большое количество подписчиков в Интернете), можно предположить, что при создании документальных проектов Парфенов достиг высокого соответствия современным форматам подачи информации, а его творчество, как следствие, стало уникальным и универсальным журналистским стандартом, по аналогии с которым пытаются работать многие российские журналисты.

Несмотря на то, что с 2004 года произведения Л. Г. Парфенова отсутствуют в регулярной сетке вещания, многие отечественные журналисты принимают его работы за образец и стремятся удержать высокую планку при создании аудиовизуальных произведений на образцовой «парфеновской» модели.

После прекращения сотрудничества Л. Парфенова с каналом НТВ его документальные проекты до 2013 года выходили в эфир на Первом канале, впоследствии – на канале «Дождь», а трилогия «Русские евреи» шла в кинотеатрах страны. Сегодня регулярно Парфенова можно видеть только на Youtube в авторском влоге «Parfenon».

В период работы на НТВ (1993–2004 гг.) рейтинги журналиста и телеведущего были выше, однако Парфенов сумел сохранить свои рейтинговые позиции в медийном пространстве России. Это подтверждается полумиллионным количеством подписчиков видеоблога «Parfenon», неугасаемым интересом зрителя к новым проектам, «комментами» и «лайками» интернет-пользователей<sup>2</sup>. В своем блоге телеведущий

---

<sup>1</sup>Цит. по: Агамов-Тупицын В. Бесполетное воздухоплавание: статьи, рецензии и разговоры с художниками. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 220.

<sup>2</sup>Парфенов Л. Parfenon. URL : <https://www.youtube.com/channel/UCbhMGG0ZievPtK8mzLH5jhQ> (дата обращения: 04.10.2020).

Владимир Познер назвал Парфенова «самым талантливым человеком на телевидении в России»<sup>1</sup>.

Статус пятикратного держателя премий ТЭФИ (1995 г., 1999 г., 2000 г., 2002 г. и 2004 г.), как и множество успешных документальных телепроектов, не являются гарантом зрительского интереса. Без регулярного появления в эфирном пространстве, как правило, забвение журналиста происходит очень быстро. Но, несмотря на частотность подобных профессиональных ситуаций, маргинализации публичной памяти не произошло, Парфенов сумел перенаправить свою деятельность в новое, современное русло и тем самым сохранить своего «внеэфирного» зрителя. Рейтинг автора снизился по сравнению со «звездным» этапом, но он так и остался одним из самых весомых отечественных журналистов. Феномен Парфенова является предметом для обсуждения во многих профессиональных и любительских сообществах.

Узнаваемый стиль Парфенова угадывается во всех его выступлениях – от цитат до видеообращений. В конце 2009 года на портале Openspace.ru по результатам опроса Леонид Парфенов вошел в десятку «самых влиятельных интеллектуалов России»<sup>2</sup>. О популярности журналиста говорит и то, что в год его 50-летия (в 2010 году) телевизионные каналы называют его кто «мастером российской журналистики и публицистики»<sup>3</sup>, кто признает, что «Леонид Парфенов никогда не потеряет популярность»<sup>4</sup>. Такой феномен заслуживает исследования.

---

<sup>1</sup>Познер В. Познер назвал лучшего российского журналиста. URL : <https://news.rambler.ru/community/42745546-pozner-nazval-luchshego-rossiyskogo-zhurnalista/> (дата обращения: 04.10.2020).

<sup>2</sup>Яковлева Ю. Кольта выяснила, есть ли в России моральные авторитеты? URL: <https://www.colta.ru/articles/specials/17966-kolta-vyyasnila-est-li-v-rossii-moralnye-avtoritety> (дата обращения: 05.05.2021).

<sup>3</sup>Вести. 22.12.2009. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=332436> (дата обращения: 23.09.2020).

<sup>4</sup>Богомолв Ю. Леонид Парфенов – уходящая натура?.. URL: <http://www.izvestia.ru/tv/article30077/> (дата обращения: 02.11.2020).

Леонид Геннадьевич Парфенов родился 26 января 1960 г. в небольшой вологодской деревне Улома, в окрестностях города Череповца. Мать, Альвина Шматинина, преподавала историю в школе, а отец, Геннадий Викторович, трудился инженером-металлургом на Череповецком металлургическом комбинате. С детства будущий журналист увлекался историей, не очень любил точные науки, и со средних классов школы уже писал заметки и статьи. После окончания в 1982 году факультета журналистики Ленинградского государственного университета имени Жданова, Леонид начал делать карьеру в печатных СМИ. Первые статьи публиковались в журнале «Огонек», двух газетах: «Правда» и «Советская культура». Через несколько лет молодой журналист переходит на телевидение в областной центр Вологодской области. Первая известность приходит после интервью с музыкальным критиком сомнительной репутации Артемием Троицким. Леонид в беседе подводит зрителя к признанию права рок-музыки на существование как одного из видов культуры.

Увлечение современной музыкой (без предпочтения какому-то стилю) сыграло большую роль в карьере журналиста. Так, в 1986 году он становится одним из организаторов первого рок-фестиваля в Череповце. С началом перестройки по приглашению Президента Национальной академии телевидения Эдуарда Сагалаева переезжает в Москву и с режиссером Андреем Разбашем создает документальный фильм «Дети XX съезда», принесший первую известность авторам и приобретенный девятью телекомпаниями разных стран<sup>1</sup>. Уже в этом самом первом фильме просматривается репортерско-публицистический стиль, ставший впоследствии отличительной чертой журналиста. В это же время Парфенов впервые вошел в кадр.

---

<sup>1</sup>Парфенов Л. Г. Дети XX съезда. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=x7aMfJSuj1o> (дата обращения: 11.10.2020).

Телекритик Ю. Богомолов так описывает первые стендапы Парфенова: «Со сцены Дома кино, сменяя друг друга, ораторствуют Афанасьев, Попов, Станкевич, Собчак – лидеры межрегиональной парламентской группы, а в зале Парфенов и Прошутинская (один из основателей АТВ – компании-телепроизводителя. – *Е. Ф.*) вполголоса обсуждают и самих политиков, и их ораторское мастерство, и непривычную для нас их непринужденность»<sup>1</sup>. Этот «эффект отстранения» (или «остранения» от слова «со стороны», термин впервые введен Виктором Шкловским. – *Е. Ф.*), отточенный в неполитических «Намедни» на АТВ, в «Намедни» исторических на НТВ, был доведен до совершенства в «Намедни» информационно-аналитических.

Эдуард Сагалаев в интервью телекомпании НТВ вспоминает первую встречу с Парфеновым: «Лёня пришел с идеей сделать фильм. Фильм совершенно необычный. Он назывался “Дети XX съезда”. Это был фильм о первой оттепели в советской стране, о шестидесятниках. На этом фильме и после него выявилась одна очень важная черта в таланте Парфенова. Это черта – чувство истории, чувство времени, чувство связи своего поколения с тем, что было много лет до него»<sup>2</sup>.

С этого времени у Леонида Парфенова проявляется интерес к документализированию десятилетий (проект «Намедни – наша эра»). Как уже было отмечено выше, существует 4 проекта с таким названием: программа неполитических новостей, документальный цикл «Намедни – наша эра», информационно-аналитическая программа и интернет-проект на канале «Parfenon». Первая программа – еженедельные неполитические новости «Намедни» на «Авторском телевидении» (АТВ) – выходила чуть больше года с 1 ноября 1990 по зиму 1991 г. В этой программе в начале 90-х Леонид

---

<sup>1</sup>Богомолов Ю. Леонид Парфенов – уходящая натура?.. URL : <http://www.izvestia.ru/tv/article30077/> (дата обращения: 02.11.2020).

<sup>2</sup>Намедни. Его эра // НТВ. Сегодня. 26.01.2010. URL : <http://www.ntv.ru/novosti/184791/> (дата обращения: 12.10.2020).

делает «блестящий», по мнению критиков, репортаж-интервью с публицистом и писателем Анатолием Стреляным, что не помешало закрыть проект в 1991 году. «В 90-е годы началась несоветская жизнь. Чтобы самому заниматься несоветской журналистикой, я придумал свою первую программу «Намедни» – их всего будет четыре проекта с таким названием – и меня первый раз отстранили от эфира: не то сказал про отставку Шеварднадзе из МИДа»<sup>1</sup>.

В это же время Парфенов впервые начинает сотрудничать с Первым каналом, где под брендом «телекомпания ВИД» создает цикловую программу «Портрет на фоне». Героями повествования выступают политики, военные, артисты и певцы тех лет<sup>2</sup>. Особенностью телепортретов было полное отсутствие авторской позиции, так на советском ТВ еще никто не снимал. «Я считаю высшей похвалой, если меня спрашивают: а как вы сами относитесь к Руцкому? Это значит, что за сорок минут я ни разу нигде не проговорился... Программа называется “Портрет на фоне” – портрет героя, а не мой»<sup>3</sup>.

В 1993 году создается первая коммерческая телекомпания «НТВ», на которой Парфенов проработал с первого дня основания до увольнения в 2004 году. Эти почти 11 лет – максимально активное и продуктивное время как для Парфенова, так и для телекомпании НТВ. В дальнейшем телекритики назовут этот период «звездным» десятилетием. На НТВ Парфенов продолжает выпускать неполитические «Намедни», программа выходит в неизменном формате, с фирменными заставками по 1995 год. Помимо

---

<sup>1</sup>Нельсон А. Поздравления с юбилеем принимает один из самых ярких российских журналистов – Леонид Парфенов // Первый канал. Время. 26.01.2010. URL: <http://www.1tv.ru/news/culture/147455> (дата обращения: 14.03.2021).

<sup>2</sup>Парфенов Л. Г. Портрет на фоне // Советское телевидение. Гостелерадиофонд России. URL : <https://www.youtube.com/channel/UCiVZttFkdEwMi3QXpRqFTzQ> (дата обращения: 11.10.2020).

<sup>3</sup>Бабушкин А. Парфенов Леонид Геннадьевич. С самого начала // Независимая газета. 11.06.92. URL: <http://www.informacia.ru/facts> (дата обращения: 28.02.2021).



уникальных, узнаваемых потом еще долгие годы заставок, программа ввела вольный язык разговора со зрителем. Народный артист России Геннадий Хазанов отмечал: «Сначала у меня было странное ощущение, когда, заканчивая программу “Намедни”, Парфенов прощался с телезрителями словом “Пока”. До него никто не осмеливался на такую вольность. Но он мне очень с того момента запомнился. А потом, на протяжении уже многих лет, Лёня для меня является телевизионным художником. Мне кажется, что сегодня художником на телевидении, художником в широком смысле этого слова, быть гораздо труднее, чем в театре, кинематографе»<sup>1</sup>.

В 1995 году проект «НТВ – новогоднее телевидение» приносит молодому, но уже известному телепублицисту Парфенову первую статуэтку «ТЭФИ» в номинации «Развлекательная программа». Вскоре программа в третий раз меняет формат, стартует документально-публицистический цикл «Намедни. Наша эра 1961–1991»<sup>2</sup>. Высокие рейтинги<sup>3</sup> позволили продолжить проект до 2003 года, а 37-летнему Леониду Геннадьевичу – стать главным продюсером телекомпании и войти в Совет директоров НТВ.

Четвертая смена формата совпала со сменой тысячелетий, «Намедни» становится информационно-аналитической итоговой программой, в таком виде она и будет окончательно закрыта в 2004 году<sup>4</sup>, накануне взяв вторую премию ТЭФИ.

Параллельно с «Намедни» продолжается производство документальных фильмов. Наиболее известным стал историко-документальный проект «Российская Империя». Премьера фильма

---

<sup>1</sup>Леонид Парфенов празднует 50-летие // НТВ. Сегодня. 26.01.2010. URL: <http://www.ntv.ru/novosti/184747/> (дата обращения: 04.02.2021).

<sup>2</sup>Намедни. Наша эра. 1961–2003. URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2153496/> (дата обращения: 14.03.2021).

<sup>3</sup>Рейтинг ТВ-6 падает: "Намедни" обогнали "Итоги". URL : <https://lenta.ru/news/>Рейтинг ТВ-6 падает: "Намедни" обогнали "Итоги" (дата обращения: 12.10.2019).

<sup>4</sup>Леонида Парфенова уволили с НТВ // Newsru.com. 1.06.2004. URL: <http://www.newsru.com/russia/01jun2004/parfenov.html> (дата обращения: 28.02.2021).

состоялась 5 ноября 2000 года, последняя серия вышла в эфир НТВ 31 мая 2003. Сериал был создан в честь 300-летия основания Российской Империи и 300-летия со дня основания Санкт-Петербурга; в связи с высокими рейтингами спустя месяц цикл повторили и переиздали на DVD и VHS. Вспоминая в многочисленных интервью о том времени, Парфенов емко назвал этот проект документальным инфоблокбастером. Напомним, на следующий день после выхода последней серии проекта «Российская Империя», 1 июня, Леонид Парфенов был уволен с телеканала. Подробнее о причинах и важных событиях, повлекших закрытие программ «Намедни» и увольнение их автора и ведущего Л. Г. Парфенова см. в Приложении I.

«Российская Империя» – более современный по формату и по контенту проект. Зрителю представляются исторические события многовековой давности в современном дискурсе и монтаже, демонстрируются чуждые традиционной публицистике аудиовизуальные приемы: обилие трехмерной анимации, специально написанной патетической музыки, «оживающие» фотографии, множество компьютерной графики, всплывающие на экране надписи-цитаты, картинки-монтипайтоны (от первопроходцев – британской комик-группы «Монти Пайтон», где в перерывах между скетчами были анимированные вставки-образы. – *Е. Ф.*). Например, в проекте «Российская Империя» в одном из эпизодов Парфенов изображает императора Александра III с современным телефоном в руках; в другом эпизоде шуба на плечах Владимира Ленина «оживает» перед глазами зрителей. Новым решением явилась интерактивная макет-карта: по ней автор прохаживается, передвигает границы городов, прокладывает рельсы, переставляет вагоны поездов<sup>1</sup>. Все визуальные решения придумываются и реализуются для того,

---

<sup>1</sup>Карты для фильма Леонида Парфенова «Российская Империя». URL : [https://mercator.ru/works/leonid-parfenov\\_1066/](https://mercator.ru/works/leonid-parfenov_1066/) (дата обращения: 12.10.2020).

«...чтобы зритель понял, что это не про “нафталин”, что история жива и актуальна»<sup>1</sup>.

Часто автор высказывается предельно прямо, используя лингвистические конструкции, употребляемые в современном мире, создавая аллюзию дня сегодняшнего. Например, о правлении Николая II в проекте «Российская Империя» он говорит так: «Государственный строй заслуживал насильственных изменений». Открыто выражать свою гражданскую позицию Парфенов стал не так давно, в период раннего творчества он считал иначе. «Меня упрекают: не спорил с Горбачевым, не возражал Руцкому, – предполагая, очевидно, что есть точка зрения Руцкого, и есть правильная. Кому нужны мои взгляды? Как немного пышно, но точно выразился Алан Куперман, корреспондент Ассошиэйтед пресс: “журналист не Фемида, а грузчик у ее весов”»<sup>2</sup>.

Новой вехой на творческом пути Парфенова становится четырехсерийный фильм 2005 года «Война в Крыму – все в дыму». Фильм выходит в эфир Первого канала, как и все фильмы исследуемого автора. Больше в регулярную сетку телеэфира Парфенов не вернется, ни один из каналов не решится взять его на работу.

В последующие три года (с 2004 по 2007) параллельно со съемками документальных проектов Парфенов возвращается в печатную журналистику и принимает предложение стать главным редактором журнала «Русский Newsweek». В этой должности он меняет тип издания, объясняя это тем,

---

<sup>1</sup>Афанасьева Е. Историческая документалистика: развлечение или познание? // Радиостанция Эхо Москвы. Телехранитель. 25.09.2005. URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/tv/38905/> (дата обращения: 14.03.2020).

<sup>2</sup>Ижик О. Леонид Парфенов: «Это профессия – говорить так, как ты считаешь». URL : <https://platfor.ma/articles/leonid-parfenov/> (дата обращения: 25.06.2021).

что формат Newsweek и его «Намедни» «схож по подходу к событиям и взглядам на жизнь»<sup>1</sup>.

Давний друг Парфенова, директор Первого канала Константин Эрнст осмеливается размещать работы опального журналиста. Чутье медиаменеджера не подводит, фильмы получают высокие рейтинги (8 и более баллов по версии КиноПоиска)<sup>2</sup>, что позволяет размещать парфеновские документальные проекты в вечерний праймтайм. За десять лет начала XX века на главном канале страны выходит 6 фильмов, среди них «Птица-Гоголь», «Хребет России», «Зворыкин-Муромец». Последний принес еще одну статуэтку ТЭФИ. Вскоре от Союза журналистов России Парфенов получит премию с формулировкой: «За неизменно штучную работу на фоне конвейерного телевидения», а газета «Ведомости» назовет его «Профессионалом года»<sup>3</sup>. Более подробный анализ вышеперечисленных проектов проведен нами в ранее опубликованных научных статьях<sup>4</sup>. Полную фильмографию Леонида Парфенова см. в Приложении VII.

Этот же период ознаменовался выходом печатной версии «Намедни». Толстые глянцевого тома с обилием иллюстраций построены по

---

<sup>1</sup>Долгошеева Е. «Намедни» на бумаге. Русский Newsweek возглавил Парфенов // Ведомости. 07.12.2004. URL : <http://www.advertology.ru/article8805.html> (дата обращения: 12.10.2020).

<sup>2</sup>Кинопоиск. Леонид Парфенов. URL : <https://www.kinopoisk.ru/name/553249/> (дата обращения: 21.06.2021).

<sup>3</sup>Профессионал года // Ведомости. № 248 (2766). 30.12.2010. URL: [http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/252811/professional\\_goda](http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/252811/professional_goda) (дата обращения: 28.02.2021).

<sup>4</sup>Футерман Е. Б. Специфика журналистского контента телевизионных проектов Л. Парфенова // Провинциальный мегаполис в современном информационном обществе: материалы Междунар. научн. конфер. Челябинск: Энциклопедия, 2010. С. 424–429; Ее же. Поликодовость как смыслы, мультимедийность как форма в документальной тележурналистике Леонида Парфенова // Вестник Челябинского государственного университета. 2017. № 12 (408). Вып. 10. С. 184–193; Ее же. Использование изображения огня для формирования образа войны в проекте Леонида Парфенова "Война в Крыму – все в дыму" // Горизонты цивилизации. 2019. № 10. С. 482–490; Ее же. Методы привнесения элементов игрового кино в документальных телепроектах Леонида Парфенова // Знак : проблемное поле медиаобразования. 2016. № 1 (18). С. 26–30; Ее же. Приемы создания поликодового трейлера на примере работы Леонида Парфенова // Век информации. 2017. № 2–2. С. 212–213.

десятилетиям, формат книги – верстка встык «событий, людей, явлений» – сохраняется, проект успешен, расходуется большим тиражом с переизданиями<sup>1</sup>. Свою любовь к радио Парфенов выражает через озвучание: голосом журналиста в мультсериале «Monkey Dust», транслируемом на телеканале 2x2, говорят почти все герои. Параллельно журналист пробует себя в игровом кино, где у него роли-камео в инновационных работах известных режиссеров Виктора Гинзбурга<sup>2</sup> и Ильи Найшуллера<sup>3</sup>.

Не менее знаковыми событиями ознаменовался рубеж первого десятилетия нашего века. На Первом канале в праймтайм выходят все более злободневные и полемичные работы «С твёрдым знаком на конце» и «Он пришёл дать нам волю», однако самым заметным событием становится выступление Леонида Парфенова на церемонии вручения премии имени Влада Листьева, первым и последним лауреатом которой был избран телеведущий. В резонансной речи вместо слов благодарности Парфенов критикует российское телевидение. В своей речи Парфенов заявляет, что в России «произошло огосударствление федеральной телеинформации, в выпусках новостей высшая власть предстает дорогим покойником – о ней только хорошо или ничего»<sup>4</sup>. Речь оказывается в центре внимания широкой интернет-аудитории, имеет большой общественный резонанс. О последствиях выступления на церемонии, реакции на со стороны медиаменеджеров и известных журналистов будет подробнее сказано ниже.

В начале десятых годов XXI века Парфенов перестает быть аполитичным. В январе 2011 года он пишет предисловие к книге опального

---

<sup>1</sup> Тома «Намедни. Наша эра». URL : <https://namednibook.ru/volumes/> (дата обращения: 12.10.2020).

<sup>2</sup> Generation «П». 2011. URL : <https://www.kinopoisk.ru/film/104893/> (дата обращения: 21.06.2021).

<sup>3</sup> Хардкор. 2016. URL : <https://www.kinopoisk.ru/film/778218/> (дата обращения: 21.06.2021).

<sup>4</sup> См., например: Высшая власть предстает дорогим покойником: о ней только хорошо или ничего // Коммерсант. 25.11.2010. URL: <http://www.kommersant.ru/> (дата обращения: 24.12.2020).

Михаила Ходорковского, в декабре выступает на оппозиционном митинге на Болотной. Его растиражированная фраза про то, что современное ТВ – это «похабень с бадминтоном и амфорами»<sup>1</sup>, стала цитатой. Пользователи соцсети Facebook хотят видеть Парфенова и на последующих протестных акциях, в своем видеообращении журналист называет современную эпоху еще более застойной, чем при Брежневе: «Если сейчас нет альтернативы, то потом не будет тем более»<sup>2</sup>.

Через год вместе с Васей Обломовым и Ксенией Собчак Парфенов снимает и размещает в Интернете три провокационных видеоролика, высмеивающих политических лидеров России, начинает сотрудничать с телеканалом «Дождь», где делает несколько программ, одна из которых, в соавторстве с Владимиром Познером, признана зрителями одной из лучших программ телекомпании<sup>3</sup>. Внутреннее построение программ калейдоскопное, как в «Намедни» – люди, события, явления<sup>4</sup>.

В 2013 году был задуман общественно-политический еженедельный тележурнал «Парфенов» на «Дожде». Средства на производство программы собирались по методу краудфандинга. Денег хватило на создание 12 выпусков тележурнала. Последующие годы Парфенов сотрудничает с образовательным онлайн-проектом «Открытый Университет», где готовит онлайн-лекции о новом языке медиа, ответственности элит и будущем.

Продолжается выпуск документальных фильмов с использованием новых форматов. «Глаз Божий» (2012 г.) к 100-летию музея имени А. С. Пушкина – документальный фильм с использованием актерской игры,

---

<sup>1</sup>На Болотной Парфенов назвал современный телеэфир «похабенью с бадминтоном и амфорами». URL: <https://www.fontanka.ru/2011/12/10/036/> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Парфенов в видеообращении призвал не допустить в России «брежневского застоя». URL: <https://polit.ru/news/2011/12/24/parfenov-youtube/> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>3</sup>Познер Online. Официальный сайт Владимира Познера. URL : <https://pozneronline.ru/category/parfenov-i-pozner/> (дата обращения: 12.10.2020).

<sup>4</sup>Парфенов 2012 и итоги года. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=luY-ZQksK3E> (дата обращения: 12.10.2020).

который рассказывает о московских купцах и благотворителях, коллекционерах искусства модернистской живописи Сергее Щукине и Иване Морозове. Премьера состоялась 31 мая 2012 на Первом канале. Последней работой, показанной по Первому каналу российского ТВ (13 июня 2014 года), стал фильм о русском изобретателе цветной фотографии Сергее Михайловиче Прокудине-Горском «Цвет нации». На этом сотрудничество Парфенова с телеканалами закончилось.

14 апреля 2016 года в кинопрокат выходит документальный фильм «Русские евреи», состоящий из трех частей, в диссертации фильму отведено особое место.

В 2017 году Леонид Парфенов ведет шоу «Намедни в караоке» на канале «RTVI», год спустя создает авторский канал на YouTube – еженедельное шоу Леонида Парфенова «Parfenon» где, помимо еженедельного личного дневника, выкладывает свои документальные фильмы, ведет стримы и возрождает «Намедни», адаптированную под Интернет (подробнее рассматривается во втором параграфе диссертационного исследования).

В начале 2020 года презентует в Ельцин-Центре (город Екатеринбург) первую часть проекта «Русские грузины». Проект создан в поликодовом формате, приемы кодировки информации создают медиатекст в широком, постмодернистском<sup>1</sup> понимании, рисуя гиперреальность. «Гиперреализм есть высшая форма искусства и реальности в силу обмена, происходящего между ними на уровне симулякра, – обмена привилегиями и предрассудками, на которых зиждется каждое из них»<sup>2</sup>. Постмодернистские приемы в стиле и методе организации закадрового текста часто используются Парфеновым, в

---

<sup>1</sup>См., например: Красноярова О. В. Медиареальность в постмодернистской интерпретации // Известия ИГЭА. 2007. № 4 (54). С. 116–119.

<sup>2</sup>Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. С. 151–152.

сочетании с экстралингвистическими (невербальными) компонентами создавая мультимедийный и поликодовый текст.

В стиле нарративной журналистики (для которой обязательно наличие драматической структуры, развивающейся по принципу возникновения, развития и кульминации повествования, с четко очерченной сюжетной линией) образно и эмоционально созданы все без исключения произведения Парфенова, а он сам – непосредственный участник этой истории. Его мини-рассказы, вписанные в документальное повествование, имеют структуру художественного произведения, включают экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку. По жанру произведения остаются документальными (нон-фикшн), что подтверждается строгим выверенным отбором фактов.

Подводя итог описанию контекста феномена журналиста в виде его творческого пути, можно прийти к следующим выводам: во всех своих проектах Парфенов стремится соблюдать формулу «люди, события, явления», опираться только на те факты, которые мировоззренчески отражают эпоху, проецировать эту эпоху на сегодня. Если говорить о художественной стороне, то выбор образов возведен в систему, синтезированное построение которой подталкивает зрителя к соавторству, к совместным размышлениям, стимулирует открывать и понимать неявные, периферийные смыслы. Журналист приглашает зрителя к додумыванию, достраиванию повествования на основе предложенного культурного кода. И эти вновь рожденные смыслы начинают функционировать как самостоятельные, не заложенные, возможно, автором изначально.

Отсутствие научных и практико-ориентированных работ, обобщающих и систематизирующих творческие находки Парфенова, дает простор для исследования как ученым, так и профессионалам-тележурналистам. В то же время лакуны в изучении новых форматных приемов, отсутствие теоретических описаний границ взаимодействия и взаимовлияния



художественных и документальных составляющих поликодового аудиовизуального произведения значительно осложняют научное осмысление этого творческого феномена. В диссертации предпринята попытка на основе дискурсивно-семиотического подхода обозначить реперные точки качественного журналистского произведения в составе изучаемого феномена, структурировать и конкретизировать исследовательский горизонт, предложить анализ такого явления, как поликодовая документальная журналистика, на примере комплексного подхода к творчеству Леонида Парфенова.

*Медиакритика, поляризация мнений и эпигонство как формы реакции профессионального сообщества на творчество Л. Г. Парфенова*

Медиакритика как определенная часть медийного поля имеет свою типологию. А. Г. Качкаева условно делит ее на три вида: академическую, профессиональную (внутрикорпоративную) и массовую<sup>1</sup>. Последняя представлена в популярных медиа и направлена на изучение функционирования СМИ и медиапродуктов, к которым относятся пресса, телевизионный контент, продукты деятельности радио, реклама, PR и вся информация, рассчитанная на массового потребителя. Массовая медиакритика призвана научить аудиторию СМИ разбираться в качестве потребляемой информации, просветить аудиторию в области работы СМИ. Такие задачи позволяют говорить о массовой медиакритике как о самой демократичной области медиакритики<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Качкаева А. Г. Секретная служба телевидения. О функциях телекритики // Искусство кино. 2009. № 4. С. 63-85.

<sup>2</sup>Мясникова М. А. Новые среды существования кинокритики и границы профессионализма // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : сборник материалов III конференции РММИС (Post massmedia in the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года / под общей редакцией

Ю. Богомолов в статье-обзоре отечественных телеканалов «Дуэли, сюрпризы и незадачи»<sup>1</sup> обращает внимание на важные и интересные события, по его мнению, происходившие на телевидении в 2017 году. В центре его внимания документальный цикл «Русские евреи» Леонида Парфенова, который медиакритик называет «удачей года». Проекту дана высокая оценка: «...это другое телевидение, которое живет и развивается... иной уровень глубины понимания вчерашней и сегодняшней реальности». Богомолов также приводит в сравнение другие исторические циклы, выходившие на федеральных каналах в этот же период времени («Демон Революции» и «Троцкий») и делает вывод, что «Русские евреи» выглядели намного убедительнее<sup>2</sup>.

Во взгляде на творчество Л. Г. Парфенова со стороны профессионального медиасообщества прослеживаются две крайности – хейтерство (от англ. «hate» – ненависть) и эпитонство. Представители первой категории обвиняют его в постмодернизме, называют выскочкой, популистом, «инфотеймером», творящим в угоду посредственной аудитории. Вторая группа представителей медиа стараются применить «парфеновские» приемы в своей работе, копируют стилистику его визуализирования, перенимают его манеру рассказывания историй (строителлинга). Сегодня «под Парфенова» продолжает разговаривать большая часть современных телевизионщиков. В конце 90-х – начале нулевых подражателей развелось так много, что, по свидетельству корреспондента программы «Вести» Андрея

---

М. В. Загидуллиной. Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. С. 219–222.

<sup>1</sup>Богомолов Ю. А. Дуэли, сюрпризы и незадачи // Сноб. 2018. URL : <https://snob.ru/entry/156199/> (дата обращения: 22.06.2021).

<sup>2</sup>Березина В. Ю. Богомолов: о Киселеве, оборотнях на телевидении и еще раз о Киселеве...URL: <https://medium.com/медиакритика-ннгу-2018/ю-богомол-о-киселеве-оборотнях-на-телевидении-и-еще-раз-о-киселеве-f8f351db20e5> (дата обращения: 05.05.2021).

Баранова, «в некоторых информационных службах корреспондентам, бывало, запрещали ходить в кадре и размахивать руками»<sup>1</sup>.

Глубокой профессиональной критики творчества Парфенова нами при проведении исследования найдено не было, что свидетельствует о том, что причины уникального положения Парфенова в современной тележурналистике ни телевизионные, ни научные сообщества объяснить не смогли или не захотели.

В настоящее время исследуемый нами автор высказывается предельно открыто и ведет борьбу с, по его выражению, «безобразной» (с ударением на второй слог, от слова «образ». – *Е. Ф.*) журналистикой. По нашему мнению, именно отсутствие какого-либо стиля в современной визуальной журналистике и повлекло за собой желание подражать хоть какому-то стилю и образу, кем-то предложенному. Тот факт, что родилась когорта последователей манеры ведения эфира, подражание мастерству Парфенова в придумывании и исполнении классического репортажного приема – стендапа, который именно и является главным персонификатором журналиста, говорит о заметном вкладе в визуальную журналистику страны. Сам Парфенов с неизменным юмором относится к таким подражателям. «Мама моя всегда очень беспокоится, говорит: "Опять кто-то там пошёл, как дурак башкой трясти, как ты в детском саду стишки читал". А я, действительно, говорю в ритм, для меня это естественно, я этого не очень замечаю»<sup>2</sup>.

Исследователь-практик Сергей Ильченко, анализируя программы другого известного журналиста Владимира Соловьева, который, по мнению С. Ильченко, пытается применить «парфеновский формат», подчеркивает, что «мизансценический разноречивый программы Владимира Соловьева есть,

---

<sup>1</sup>Баранов А. Леониду Парфенову – 50 // Вести. 26.01.2010. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=337843> (дата обращения: 03.04.2021).

<sup>2</sup>Там же.

по-моему, прямое следствие того обстоятельства, что сам автор и ведущий не до конца для себя определил: чем он занимается в эфире – анализом серьезных и насущных проблем или неким развлечением пополам с информацией, когда программу завершает то фрагмент мюзикла ”Кошки”, то пение Бориса Гребенщикова»<sup>1</sup>. Следовательно, не всем подходит «парфеновский» стиль свободного жонглирования разновесомыми фактами и форматами, это не универсальная «матрица», а именно пример применения свободы самовыражения в кадре (и у каждого яркого журналиста эта свобода реализуется в уникальной манере; Парфенов является первооткрывателем самой *возможности* такой свободы).

Николай Картозия, сегодня – генеральный директор телеканала «Пятница», а в 2002 году шеф-редактор программы «Намедни», говорит об историческом дуализме, ведь чаще всего «...за что ругали, за то сейчас награждаем»<sup>2</sup>. Значимая мысль Н. Картозии о том, что медиакритика не может формироваться исходя только из творчества героя, позволяет заключить, что отделить социальную жизнь журналиста, даже его личную жизнь, личные пристрастия и образ жизни от его профессиональной деятельности невозможно. Также медиакритику нельзя рассматривать отдельно от эпохи. «Именно встроенность тех или иных авторских работ в эпоху, в пульс именно текущего времени, в общность взглядов и мнений, в конъюнктуру времени и определяли положительную или отрицательную направленность медиакритики. Т. е. – тогда это было неприемлемо, а сегодня

---

<sup>1</sup>Ильченко С. Н. Коктейль был плохо смешан. URL: [https://nvspb.ru/2005/04/12/koktejlmez\\_buel\\_ploho\\_smeshan-23551](https://nvspb.ru/2005/04/12/koktejlmez_buel_ploho_smeshan-23551) (дата обращения: 05.05.2021).

<sup>2</sup>Картозия Н. Русский infotainment. URL: [http://broadcasting.ru/articles2/master\\_class/kartozia\\_chapt\\_1](http://broadcasting.ru/articles2/master_class/kartozia_chapt_1) (дата обращения: 05.05.2021).

– вполне себе так, норм! Дань времени, переменчивость исторических интерпретаций»<sup>1</sup>.

Для примера можно обратиться к речи Л. Парфенова на вручении премии имени Влада Листьева<sup>2</sup>. Многие участники события неоднозначно восприняли такой поворот. Первым и единственным лауреатом премии стал Леонид Парфенов «за яркое воплощение на экране творческих принципов знаменитого журналиста, убитого в Москве в 1995 году»<sup>3</sup>. 25 ноября 2010 года в сакральном месте съемки программы «Взгляд» (знаменитой «1 студии» (АСБ-1) телецентра «Останкино»), успешные телеменеджеры Константин Эрнст, Олег Добродеев, Татьяна Миткова, Роман Петренко, Леонид Якубович и их коллеги торжественно объявили об учреждении премии, которая призвана стать самой уважаемой наградой в телевизионном сообществе<sup>4</sup>.

Награждение состоялось, но в эфир не вышло. «Может, случай с Олегом Кашиным послужил той самой последней каплей, которая не позволила Леониду молчать, не позволила поступить, как принято поступать в светском обществе: надеть бабочку и улыбку, сказать спасибо жене, теще и Константину Эрнсту, поцеловать головку бронзового мальчика<sup>5</sup> и выпить шампанского с коллегами»<sup>6</sup>. Вместо этого Парфенов прочитал по бумажке с

---

<sup>1</sup>Яковенко И. Медиафрения. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:J-3mNFxBU7oJ:demset.org/f/showthread.php%3Ft%3D7135%26page%3D4+&cd=19&hl=ru&ct=clnk&gl=ru> (дата обращения: 05.05.2021).

<sup>2</sup>Премия была учреждена фондом «Академия Российского телевидения» и Первым каналом 1 марта 2010 года в связи с пятнадцатой годовщиной гибели Владислава Листьева.

<sup>3</sup>Леонид Парфенов обрушился с критикой на российское ТВ // Русская служба Би-би-си. 26.11. 2010. URL: <http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2010/11/> (дата обращения: 12.10.2020).

<sup>4</sup>Телевизионная премия имени Владислава Листьева. URL: [http://www.1tv.ru/sprojects\\_in\\_detail/si=5817](http://www.1tv.ru/sprojects_in_detail/si=5817) (дата обращения: 13.01.2021).

<sup>5</sup>Первым лауреатом телевизионной премии имени Владислава Листьева стал тележурналист Леонид Парфенов. URL: [http://www.1tv.ru/sprojects\\_edition/si5817/fi6237](http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5817/fi6237) (дата обращения: 10.01.2021).

<sup>6</sup>Ларина К. Речь для покойников // Радиостанция Эхо Москвы. 26.11.2010. URL : <http://www.echo.msk.ru/blog/xlarina/729464-echo/> (дата обращения: 09.01.2021).

заметным волнением речь, основные тезисы которой сводились к тому, что журналистика умерла, и население в ней уже не нуждается<sup>1</sup>. Краткая, семиминутная версия речи Парфенова сегодня доступна только в Интернете, в частности на YouTube<sup>2</sup>. Кто-то счел этот поступок подвигом, а кто-то – «выпендреем»<sup>3</sup>. В комментариях под текстом разброс мнений, от «Парфенов – один из редких профессионалов на телевидении, настоящий гражданский журналист» до «Парфенов далеко не тот герой, каким его сейчас все рисуют, все его речи проплачены»<sup>4</sup>.

Анализ комментариев доказывает неоднозначную реакцию пользователей на речь Парфенова. Чаще всего встречающиеся реплики с отрицательной коннотацией относятся не к его профессиональной деятельности как журналиста (даже те пользователи, которые негативно высказывались в адрес Парфенова, признают его мастерство телеведущего), а к его личностным характеристикам («тоже мне правдолюбец», «очередная бредятина»). Есть даже откровенные оскорбления, однако конструктивные претензии можно свести к следующему тезису: где же вы все раньше были, как смогли такое допустить? Кстати, Парфенов – не первый лауреат российской телепремии, высказавшийся нелицеприятно об учредителях самой премии. Обладатель спецприза ТЭФИ Олег Дорман (за документальный фильм «Подстрочник») отказался от бронзовой статуэтки. Продюсер фильма зачитал слова Дормана на церемонии вручения: «Среди членов Академии – люди, которые презирают публику и которые сделали телевидение главным фактором нравственной и общественной катастрофы,

---

<sup>1</sup>Парфенов 2.0 // GQ. com. 26.11.2010. URL: <http://www.gq.ru/people/article/333263/> (дата обращения: 14.01.2019).

<sup>2</sup>Речь Леонида Парфенова на вручении премии имени Влада Листьева. 25.11.2010. URL : [http://www.youtube.com/watch?v=bRempleS40o&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=bRempleS40o&feature=player_embedded) (дата обращения: 05.01.2021).

<sup>3</sup>Лаптева Е. Леонид Парфенов: "Журналиста бьют не за то, что он написал, сказал или снял, а за то, что это прочитали, услышали или увидели". URL: <https://www.msk.kp.ru/daily/24597.4/764829/> (дата обращения: 07.05.2021).

<sup>4</sup>Там же.

произошедшей за 10 последних лет»<sup>1</sup>. Парфенов, который был неофициальным продюсером фильма «Подстрочник», продолжил мысль Дормана: «Вечнозеленые приемы, знакомые каждому, кто застал Центральное телевидение СССР. Когда репортажи подменяет протокольная съемка “встречи в Кремле”, текст содержит “интонационную поддержку”, когда существуют каноны показа: первое лицо принимает министра или главу региона, идет в народ, проводит саммит с зарубежным коллегой. Это не новости, а старости – повторения того, как принято в таких случаях вещать»<sup>2</sup>.

Коллеги по цеху в большинстве своем поддержали Парфенова. Владимир Познер сказал, что то, что сказал Парфенов – полная правда, однако, каких-то особых перемен после его речи ожидать не стоит. «Речь Парфенова ценна прежде всего не содержанием, а контекстом: где, перед кем и в какой час она провозглашена»<sup>3</sup>.

Многие профессиональные журналисты и продюсеры высказали мнение, что перемены все же возможны. Главный редактор GQ Николай Усков считает Парфенова мужественным человеком<sup>4</sup>, журналист Антон Красовский называет его классиком, долгожданным и обретенным<sup>5</sup>, глава дирекции информационных программ «Первого канала» Кирилл Клейменов говорит о неоднозначном отношении и подчеркивает: «Как бы то ни было, на какое-то время, Парфенов займет пустовавшую до этого момента нишу

---

<sup>1</sup>ТЭФИ: отказ Дормана, победа РЕН и приз Асламазян // Русская служба Би-би-си. 27.09.2010. URL: <http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2010/09/100927> (дата обращения: 08.01.2021).

<sup>2</sup>Виноградов А. Речь Леонида Парфенова // Слово за нами. Молодежный информационный портал. 26.11.2010. URL: <http://journs.ru/index.php/articles/gazeta/777-rech-parfenova.html> (дата обращения: 24.03.2021).

<sup>3</sup>Ларина К. Речь для покойников // Радиостанция Эхо Москвы. 26.11.2010. URL: <http://www.echo.msk.ru/blog/xlarina/729464-echo/> (дата обращения: 09.01.2021).

<sup>4</sup>Парфенов 2.0 // GQ. com. 26.11.2010. URL: <http://www.gq.ru/people/article/333263/> (дата обращения: 14.01.2021).

<sup>5</sup>Дементьева А. Познер: «То, что сказал Парфенов, - полная правда» // Русская служба Би-би-си. Программа Вечер на Би-би-си. 26.11.2010. URL: <http://www.bbc.co.uk/russian/russia/> (дата обращения: 10.01.2021).

совести профессионального сообщества. Вопрос – надолго ли?»<sup>1</sup>. В том же 2010 году «Ведомости» называют Парфенова Профессионалом года на традиционной премии «Персона года». Газета отметила таким образом его выступление на церемонии, назвав гражданским журналистом.

О нужности поступка Парфенова в правильном месте говорит и социолог СМИ, культуролог Даниил Дондурей, подчеркивая, что это может привести к разрушению Системы. «Парфенов разъяснил очевидное: сегодня, как и в эпоху застоя, возникает пропасть между тем, что в своей политической ипостаси демонстрирует ТВ, и тем, что на самом деле творится в головах граждан»<sup>2</sup>.

Константин Эрнст, несмотря на щекотливость ситуации, ведь речь была адресована, в том числе, и ему, будучи бессменным генеральным директором Первого канала, находит в себе мужество подчеркнуть вклад Парфенова в журналистику. «Ему удалось создать свою школу, школу людей, которых он воспитал непосредственно в своих программах – и опосредованно тех, кто на него смотрел по телевизору. В искусстве важно быть не только хорошим художником, а главное – это твоя возможность создать свой стиль и распространить его на тех, кто находится вокруг тебя. Поэтому современное телевидение создано во многом и Леонидом Парфеновым»<sup>3</sup>.

В любом случае, и противники, и почитатели Парфенова, восприняли его речь как стрейтмент (официальное заявление), на который в любом случае должна последовать реакция. Какая – покажет время. Владимир Познер убежден, что положение вещей изменится. «Вопрос в том – в какую

---

<sup>1</sup>Дементьева А. Познер: «То, что сказал Парфенов, - полная правда» // Русская служба Би-би-си. Программа Вечер на Би-би-си. 26.11.2010. URL: <http://www.bbc.co.uk/russian/russia/> (дата обращения: 10.01.2021).

<sup>2</sup>Дондурей Д. Элиты не протестуют против доходов от падения морали // Новая газета. № 141. 15.12.2010. URL: <http://kinoart.ru/news/news39.html> (дата обращения: 24.12.2020).

<sup>3</sup>Баранов А. Леониду Парфенову – 50 // Вести. 26.01.2010. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=337843> (дата обращения: 03.04.2019).



сторону? Это мы увидим в течение ближайшего времени, где-то года-полтора. Либо будет еще большее ужесточение, либо наоборот, будет какое-то послабление, будет другой подход. Я полагаю, что это будет видно очень скоро. Сильно сомневаюсь, что сейчас будут делать какие-то громкие оргвыводы сверху, будь то относительно Парфенова или Первого канала в целом, и я не думаю, что это вызовет какой-то негативный эффект»<sup>1</sup>.

Напомним, что это не единственный поступок журналиста и телеведущего, неоднозначно воспринятый окружающими. Также спорно отреагировал медиа-бомонд на его увольнение с НТВ в 2004-м году. С одной стороны, его обвиняли в нарушении корпоративной этики и чуть ли не в предательстве интересов России, с другой – хвалили за смелость, принципиальность и верность профессии, свободе слова и демократическим постулатам<sup>2</sup>.

Формальным поводом для увольнения стало «...закрытие программы “Намедни”, связанное с нарушением трудового договора, допущенным Парфеновым, обязывающим его поддерживать политику руководства телекомпании»<sup>3</sup>, – цитата из официального сообщения руководства телекомпании НТВ. Это далеко не первый конфликт вокруг самой рейтинговой программы. Например, репортаж о выходе книги Елены Трегубовой «Байки кремлевского диггера»<sup>4</sup> после выхода на дальневосточную территорию из московского выпуска был вырезан. Некоторые неоднозначные сюжеты все же выходили, однако было понятно, что такой «лихой троллинг» власть долго терпеть не станет и не простит

---

<sup>1</sup>Дементьева А. Познер: «То, что сказал Парфенов, – полная правда» // Русская служба Би-би-си. Программа Вечер на Би-би-си. 26.11.2010. URL: <http://www.bbc.co.uk/russian/russia/> (дата обращения: 10.01.2021).

<sup>2</sup>Еще раз про Парфенова. URL : <https://www.msk.kp.ru/daily/23292/29469/> (дата обращения: 07.05.2021).

<sup>3</sup>За что уволили Парфенова. URL: <https://www.msk.kp.ru/daily/23290/29375/> (дата обращения: 07.05.2021).

<sup>4</sup>Трегубова Е. Байки кремлевского диггера / Е. Трегубова. М. : Ad Marginem, 2003. 102 с.

даже Парфенову. Многие чиновники и медиамагнаты относились к Парфенову неоднозначно, считая выходки журналиста «за гранью», как репортаж с захвата «Норд-Оста» в 2002 году, где были показаны кадры с совещания Путина с силовиками. Съемка велась без звука, однако Парфенов пригласил сурдопереводчиков, которые расшифровали секретный текст, и он был пущен субтитрами. Программа «Намедни» не была оппозиционной, но саркастичный тон ее репортажей многих не устраивал и однажды чья-то чаша терпения переполнилась<sup>1</sup>...

Сам Парфенов говорил, что ни о чем не жалеет, что истории со снятием сюжетов «Намедни» с эфира случались и ранее и ему это все просто надоело. «Было ли решение руководства ожидаемым? Неожиданно ожидаемо. Никогда не знаешь, что именно будет поводом. Но понимаешь, что это всегда возможно <...> Таблички с надписью: программа “Намедни” – перевернуты, как мрачный символ заката парфеновской эры»<sup>2</sup>.

События, связанные с развалом строго НТВ, увольнением Парфенова и его речью на церемонии вручения премии им. В. Листьева пришлись на переломное десятилетие в жизни всего российского телевидения. В задачи настоящего исследования не входит анализ политических событий, происходивших в это время в стране (2000–2010 гг.), однако важно отметить смену риторики и тональности телеконтента на фоне активно развивающегося интернет-вещания. «Парфеновская» ситуация оказалась одной из самых наглядных для того, чтобы проследить смену этой самой риторики.

Многие исследователи и медиакритики не отделяли историю, связанную с увольнением Парфенова и закрытием программы «Намедни», от ситуации с российскими медиа в целом на тот период времени.

---

<sup>1</sup>Генеральный директор НТВ Николай Сенкевич: «Он вынес сор из избы и сам последовал за ним». URL: <https://www.msk.kp.ru/daily/23289/29343/> (дата обращения: 07.05.2021).

<sup>2</sup>Фомина О. Ведущий «Намедни» ни о чем не жалеет! URL: <https://www.msk.kp.ru/daily/23289/29344/> (дата обращения: 07.05.2021).

Рассматривать эту ситуацию как переломную, как закат свободы слова и независимости отечественной прессы, экстраполировать частные события на все СМИ было частью стиля и самой сути творческого подхода Парфенова. Он стремился уравнивать разновеликие события и погрузиться в частности и детали с целью не просто иллюстрировать действительность, но вовлечь зрителя в сопереживание событиям и людям.

Основная критика в адрес Парфенова, как уже отмечалось, была связана с нарушением им корпоративной этики. Юрий Казаков – эксперт Фонда защиты гласности, член Центральной коллегии Большого Жюри Союза журналистов России – называет тогдашнюю российскую журналистскую среду «квазикорпоративной <...> что называется, по определению, и по фактическому положению дел во все большей части российского медиа-пространства»<sup>1</sup>. Игорь Яковенко, генеральный секретарь Союза журналистов, заявил «Независимой газете», что увольнение Парфенова – это «фактический запрет на профессию для инакомыслящих»<sup>2</sup>.

Если опереться на букву закона, то здесь нам хотелось бы привести слова Владимира Энтина – сильного, авторитетного, опытнейшего юриста и одного из соавторов ныне действующего Закона «О средствах массовой информации». На ситуацию с Парфеновым он откликается так: «Программа является самостоятельным средством массовой информации, а канал НТВ – лишь средством его распространения. Решение о необходимости появления в программе материала может принимать только ее редактор. Попытка руководства канала повлиять на это решение является актом цензуры, нарушающей действующий закон “О СМИ”. Отягчающим обстоятельством здесь является использование служебного положения. Максимальная санкция

---

<sup>1</sup>Казаков Ю. Казус Парфенова. URL: [http://www.dzyalosh.ru/02-dostup/pravo/2004\\_89\\_90\(5-6\)/kazakov.htm](http://www.dzyalosh.ru/02-dostup/pravo/2004_89_90(5-6)/kazakov.htm) (дата обращения: 08.05.2021).

<sup>2</sup>Варшавчик С. Разговоры о Парфенове – это «чушь собачья» // Независимая газета. 03.06.2004. С. 2.

– до трех лет лишения свободы»<sup>1</sup>. Также приводится ссылка на УК РФ, ст. 144 которого предусматривает ответственность за воспрепятствование законной профессиональной деятельности журналиста путем принуждения к распространению либо отказа от распространения информации.

Медиакритик, обозреватель «Новой газеты» Ирина Петровская так прокомментировала ситуацию: «Я работаю в газете и уверяю вас, что бывали случаи, когда мне особенно не объясняли, почему тот или иной материал не пойдет. Просто не пойдет, потому что, допустим, это входит в противоречие с какими-то планами главного редактора. Даже вплоть до того – бывали такие случаи, – когда это задевает, скажем, какого-нибудь из руководителей телеканалов, с которым главный редактор, например, находится в дружеских отношениях. Бывало такое. Очень редко, но – бывало. И как-то не приходит в голову бежать и рассказывать это везде на всех углах»<sup>2</sup>.

Таким образом, как эпигоны, так и хейтеры Парфенова сходятся в одном: Парфенов органично умеет соединять в себе все лучшие качества журналиста-профессионала. Он понимает задачи руководителя СМИ, поборника бизнес-модели, которая должна приносить рейтинг и деньги. Однако как телеведущий он так же ответственен опять же за этот самый рейтинг, но обеспечивать его он должен с помощью просмотров, зрительской любви и профессионализма.

Значимо внутрипрофессиональное мнение, что все победы журналистики есть не что иное, как победы в войне против «корпоративной этики»: «Корпорации – политиков, военных, чиновников, мафиози – прячут от общества свои тайны. Корпорация журналистов не позволяет им этого делать. Старается не позволять. Часто с риском для жизни. А иногда, как в случае с Дмитрием Холодовым, ее ценой. Примеров тому множество – от

---

<sup>1</sup>Цит. по газете «Московские новости». 10.06.2004. URL: <https://www.forum-tvs.ru/index.php?showtopic=3395&st=825> (дата обращения: 08.05.2021).

<sup>2</sup>Корзун С. Особое мнение // Эхо Москвы. 31.05.2004. – URL: <https://echo.msk.ru/programs/personalno/25866/>, (дата обращения: 08.05.2021).

Уотергейта до репортажей НТВ с первой чеченской войны. От Егора Яковлева до скандала вокруг пыток в Ираке, начатого американскими газетчиками. Так вот, эти и другие примеры остаются в истории исключительно потому, что журналистов вела и ведет их собственная профессиональная этика, главная норма которой – сообщать миру факты, которые общественно значимы. На этом фоне то, что сделал Парфенов, не подвиг. Просто свидетельство профессиональной пригодности»<sup>1</sup>.

Точку в понимании всех процессов, происходящих в обществе в 2004 году, в их дуализме, ставит Юрий Казаков – член Центральной коллегии Большого Жюри Союза журналистов России: «Парфенов изначально и последовательно ощущает себя прежде всего человеком профессии. И потому он требует – всегда, независимо от конкретных ситуаций и обстоятельств – достаточного уровня личной свободы. Достаточного – в значении достаточного для успешного занятия своим основным, телевизионным делом. Если я правильно сужу о психотипе, Парфенов настолько человек профессии (профессии в себе, но и себя в профессии), что его неготовность мириться с несвободой становится проблемой и для него, и для некоторой части окружающих, прежде всего – непосредственных начальников; и дело тут не в “звездности” персонажа, не в капризности характера. Парфенов, как мне кажется, старается быть “человеком команды” (прежде всего, во имя успешного продвижения своего дела), до поры до времени он идет на компромиссы. Но в тот момент, когда компромисс превращается в ошейник, Парфенов от обязательств освобождается»<sup>2</sup>.

Профессиональная критика самой тональности, стилистики работ Парфенова, хоть и реже, но также встречается. Родился даже термин «парфенизм», обозначающий легкий, неглубокий, ироничный стиль подачи

---

<sup>1</sup>Гулько Л. Людмила Телень: кто из какой корпорации? URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/10713/> (дата обращения: 08.05.2021).

<sup>2</sup> Казаков Ю. Казус Парфенова. URL: [http://www.dzyalosh.ru/02-dostup/pravo/2004\\_91\\_92\(7-8\)/kazakov.htm](http://www.dzyalosh.ru/02-dostup/pravo/2004_91_92(7-8)/kazakov.htm) (дата обращения: 08.05.2021).

даже весьма серьезной информации. Например, Дмитрий Иванов на Лента.ру в заметке, так и названной «Парфенизм», говорит: «Нельзя не признать: если бы Парфенов действительно занимал какую-то принципиальную позицию, он не проработал бы на НТВ столько лет при тех политических, идеологических и профессиональных метаниях, которыми отмечена история этого телеканала в последние годы. Видимо, по-настоящему его занимало только одно – возможность быть в кадре, занимать ту уникальную нишу, которую он для себя нашел – стильного ведущего, законодателя телевизионных мод (откуда и термин “парфенизм”), журналиста, умеющего при случае уколоть сильных мира сего, но понарошку, совсем чуть-чуть... И на открытый конфликт готов был идти лишь тогда, когда под угрозой оказывалась именно эта ниша»<sup>1</sup>.

Многие критики упрекали Парфенова в «буржуазности». Его экранный образ был образом снисходительно вовлеченного скучающего джентльмена в стильном пальто, от которого веяло элегантностью и отстраненностью. Этот прохладно взирающий на события денди с ироничным тоном общения со зрителем никак не «клеился» к хроникальным кадрам и требовал «перезагрузки». Через несколько лет Парфенов сменил образ отстраненного денди на ярко выраженную пристрастность, эмоциональность. Общий темпоритмический рисунок журналистских произведений заметно ускорился, и медиакритики заговорили о небывалой энергетике, которой он наполняет эфир (см. также подробнее о позиции Л. Г. Парфенова в интервью, данном автору исследования в 2007 году – Приложение VIII).

Таким образом, большая часть медиакритики в отношении Леонида Парфенова (как положительной, так и отрицательной) касается не столько его работы как журналиста, сколько его гражданской позиции и стиля общения с публикой. Наиболее частые обвинения – в стилистике самолюбования, что отмечают как коллеги по цеху, так и зрители, наименее

---

<sup>1</sup>Иванов Д. Парфенизм. URL : <https://lenta.ru/articles/2004/06/02/parphenizm/> (дата обращения: 08.05.2021).

лояльные к публичной деятельности сегодняшнего Парфенова. Например, в пародии на Первом канале в программе «Большая разница» эта особенность телеведущего была подчёркнута. На вопрос корреспондента Комсомольской правды, не обиделся ли Леонид Геннадьевич, он ответил, что телеведущий – профессия нескромная: «Ты же присваиваешь себе право вещать, поучать, которого (этого права) нет у большинства людей. У многих это вызывает вполне понятное отторжение – мол, какого черта ты ежевечерне приходишь ко мне домой? <...> раз уж ты вылез на бугор, чего-то из себя выкаблучиваешь, то будь готов, что это кому-то придется не по вкусу! А не нравится – сиди себе дома у теплой батареи, и никто тебя не заметит, никто тебя не обидит. На телевидении нельзя быть такой трепетной натурой»<sup>1</sup>.

Таким образом, опираясь на высказывания медиакритиков, руководителей СМИ и действующих журналистов-практиков, исходя из обзора биографического и профессионального пути Л. Г. Парфенова и анализа его влияния на современную отечественную журналистику, можно выявить ключевые контекстуальные черты его творчества:

- основным источником творческого вдохновения является историческое прошлое, в том числе недавнее (зрелая и поздняя советская эпоха);

- прошлое в нарративах Парфенова с первых проектов стало рассматриваться и показываться как зеркало современности, то есть обрело статус актуального публицистического высказывания;

- становление творческого потенциала пришлось на период относительно свободного функционирования постсоветского телевидения в 90-е годы XX века;

---

<sup>1</sup>Гусятинский А. Леонид Парфенов: «На ТВ нельзя быть трепетной натурой». URL: <https://www.msk.kp.ru/daily/24405.3/579900/> (дата обращения: 07.05.2021).

- с самых первых крупных проектов сформировался узнаваемый художественный стиль Парфенова: дискретность, мультимедийность, сочетание остроумного и драматического;

- Парфенов получил выход на самую крупную зрительскую аудиторию России благодаря интересу к его творчеству и поддержке крупнейших российских каналов;

- переход российского информационного пространства к стадии жесткого государственного патронирования был воспринят журналистом как удар по его личной свободе и заставил его переместиться в пространство неинституционального производства документальной видеожурналистики;

- поликодовые проекты Л. Г. Парфенова опирались на традиции российского документального кино (такие, как концентрация отрывочных сюжетов в повествовании Дзиги Вертова) и одновременно отражали растущий динамизм и «текучесть» современности, ее хаотический ритм;

- контекст творчества Парфенова позволяет судить о важном значении его персональной вовлеченности в каждый проект и репрезентации этой вовлеченности зрителям.

## **2.2 Дискурсивно-семиотический анализ документальных журналистских произведений Л. Г. Парфенова**

Аудиовизуальный язык произведений Парфенова отличается насыщенностью и разнообразием, информационной плотностью. С точки зрения практики медиапотребления, темпо-ритмический рисунок, монтажная динамика, реализованные Л. Г. Парфеновым, порой не оставляют времени на осмысление информации, поступающей зрителю одновременно по трем каналам восприятия: аудиальному, визуальному и вербальному (когнитивному). С другой стороны, именно такая плотность



информационного потока позволяет работам Парфенова быть узнаваемыми, обладать собственной эстетикой и стилистически выделяться из огромного потока видеoinформации. Своеобразный отбор фактов, динамичное выстраивание повествования, нарративные фильтры позволяют работам исследуемого автора неизменно задавать в визуализации документальной информации высокие стандарты, на которые ориентируются другие журналисты<sup>1</sup>.

В каждом проекте Парфенов и его команда находила возможность привносить новые элементы нарратива, мультимедийно воплощающие его поликодовость, однако центральные, ключевые приемы проследить возможно. Чаще всего новое рождалось на сочетанности в компоузинге с несколькими уже знакомыми, использованными ранее элементами. В каждом последующем произведении эти элементы представляли перед зрителем с добавлением новых решений<sup>2</sup>.

Предлагается рассматривать следующую хронотопную<sup>3</sup> классификацию произведений исследуемого автора: 1) ранние телевизионные работы (три проекта «Намедни»); 2) документальные телевизионные работы («Российская Империя», ранние фильмы); 3) фильмы

---

<sup>1</sup>Чеснокова Е. Телезрителям не хватает Парфенова и Невзорова // РИА Новости. 26.05.2021. URL : <https://ria.ru/20110527/380797749.html> (дата обращения: 22.06.2021).

<sup>2</sup>Бринкманн Р. Искусство и наука цифрового композитинга: техники создания визуальных эффектов, анимации и моушн-графики / науч. ред. Я. Е. Гурин. М. : ДМК Пресс, 2021. 728 с.

<sup>3</sup>Под хронотопом вслед за М. М. Бахтиным понимается единство пространственно-временных характеристик изучаемого объекта; М. М. Бахтин отмечал, что хронотоп свойствен самым разным отраслям знания и аспектам культуры (Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 234). В данном исследовании «хронотопичность» предполагает неразрывность временных периодов творчества Парфенова и платформ, ставших его основным технологическим ориентиром в тот или иной период. Хронотоп творчества Парфенова, таким образом, выражает единство формирующего и технико-технологического типа признаков современного поликодового журналистского произведения. В то же время понятие «хронотоп» отнесено и к собственно художественному содержанию произведений Л. Г. Парфенова, где время и пространство становились в буквальном смысле слова героями нарратива, а свободное перемещение ведущего во времени и пространстве – ключевым приемом.

для Первого канала; 4) Интернет и киноработы (Parfenon, «Русские евреи» и др.). Полная фильмография исследуемого автора представлена в Приложении VII.

Как уже отмечалось, в ранних телеработах Парфенова (еженедельные выпуски неполитических новостей «Намедни» на Авторском телевидении (АТВ) 1990–1991 гг., с 1993 по 1996 гг. на НТВ; документальный проект «Намедни. Наша эра» с 1961 по 2003 гг.; информационно-аналитическая программа с 2001 по 2004 гг.) вместе с развитием и сменой жанровой составляющей меняется и стиль программ, их наполнение, контент и техническое оформление – в сторону ужесточения тональности выпусков, позволяется все больше критики и сарказма в отношении действующей власти, увеличивается количество отрицательных высказываний по поводу событий, происходящих в тот период времени в стране.

Стилистические черты документальной журналистики в сериале «Российская Империя», который Парфенов начал создавать параллельно с выходом информационно-аналитической программы «Намедни», отличаются от традиционного для тогдашней исторической журналистики контента: это не иллюстрированное хроникой чтение лекций, а репортажный стиль подачи материала с применением современной графики, виртуальных карт и анимации. Документальный телесериал был положительно встречен зрителями и телекритиками. Проект был назван ярким и беспрецедентным. Например, Арина Бородина отмечала, что «ничего подобного и похожего по форме и по стилю ранее на телевидении не было»<sup>1</sup>.

Известно, что планировалось продолжение цикла под названием «Советская Империя» и даже были отсняты некоторые сюжеты (так, одновременно с сюжетом о русско-шведской войне 1808–1809 гг. был снят сюжет о советско-финской войне 1939–1940 гг.), но в связи с

---

<sup>1</sup>Качкаева А. Итоги минувшего телевизионного сезона. URL : <https://www.svoboda.org/a/24204049.html> (дата обращения: 01.08.2019).

изменившейся редакционной политикой канала НТВ и увольнением Парфенова этот проект реализован не был<sup>1</sup>.

В этот же период времени создаются такие документальные фильмы, как «Красный день календаря» (2000) про два главных идеологических праздника СССР – 7 ноября и 1 мая, «Зыкина» (2000), «Геннадий Хазанов. Жил был я» (2002), «Ведущий» (2004) про Владимира Познера, «О мир, ты – спорт!» (2004) про Олимпийские игры в Афинах, который вышел уже на Первом канале, после увольнения Леонида Парфенова с НТВ.

С 2004 года, когда, по выражению самого Парфенова, выход на события современности ему был заказан, начался период сотрудничества с Константином Эрнстом (Первый канал) в качестве публициста-документалиста и нарратора недавних, но ставших уже историческими событий. В эфир Первого выходят «Война в Крыму – все в дыму!» (2005), «Хребет России» (2009), «Птица-Гоголь» (2009), «Зворыкин-Муромец» (2010), «Глаз Божий» (2012), «Цвет нации» (2013).

Фильм «Цвет нации» также впервые был показан в кинотеатрах: Центре документального кино и московском «Пионере». Несмотря на то, что в 2014 году фильм все же вышел на телеэкраны, на этом сотрудничество Парфенова с телевидением завершилось. Дальнейшие работы автора транслировались только в кино или в Интернете.

Четвертый период творческой деятельности журналиста связан с работами для кинотеатров и для сети Интернет. Главным достижением этого времени явилась трилогия «Русские евреи» – фильм, созданный благодаря поддержке фонда «Генезис» для кинопроката. Также большим этапом в творчестве Парфенова в это время стал выход в интернет-пространство авторского видеоблога «Парфенон». Это личный дневник автора, в котором

---

<sup>1</sup>Леонид Парфенов в Доме книги в Петербурге. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vP9Mulq8zm4> (дата обращения: 01.08.2019).

он рассказывает о том, что случилось значимого на неделе с ним и миром. Недавно в «Парфеноне» был возрожден знаменитый сериал «Намедни. Наша эра». Интернет-версия проекта по своей структуре ничем не отличается от предыдущей телеверсии, однако заставки, графические решения и другие мультимедийные приемы усовершенствованы.

Анализируя четыре периода творчества Леонида Парфенова, мы делали вертикальный срез произведений и послойно рассматривали приемы аудиовизуального языка с кульминацией в точках внимания, также выявляли мультимедийные приемы, при помощи которых воплощается поликодовая сущность современного успешного журналистского документального произведения.

Проводя анализ приемов, направленных на усиление эмоционального зрительского восприятия произведения, мы стремились установить грань трансформации материала без искажения информационного смысла, некоего некритичного «раскрашивания» визуального продукта при помощи художественно-выразительных средств (композиция, монтаж, художественное сжатие времени и пространства, прием переброски и осовременивания, звуко-шумовое воздействие). Эти приемы призваны воздействовать на зрителя, заставляя его эмоционально осмысливать происходящее на экране, способствуют принятию увиденного или его опровержению, совместному с героями проживанию. Помимо внутрикадровых художественно-эстетических параметров, пространственно-временного построения (хронотопа) визуального образа, важен межкадровый монтаж. Речь не об обычном последовательном соединении кадров, монтаж понимается нами как художественная деятельность по отражению мыслеобразов, вбирающих воедино и реальность, и сконструированную действительность, гиперреальность (Ж. Бодрийяр), в том числе созданную при помощи цифровых эффектов. Мы подчеркиваем роль монтажа как способа организации образной структуры на любой экранной площадке.

Следуя приведенной выше хронологической классификации, начнем рассматривать проекты Парфенова с первого масштабного документального проекта «Намедни – наша эра». Своеобразной исторической фотофиксацией можно назвать это исследование, прошедшее форматную трансформацию, смену площадок размещения и даже вида издания (телевидение – печать – интернет). Отбор событий для такой фиксации всегда осуществляется командой Парфенова по принципу наличия видео- и / или фотоизображений, а также эстетической и социально-бытовой значимости. Неизменным остается принцип калейдоскопа: уравнивания макроэкономических и политических событий с частными достижениями и изменениями в личной жизни простых людей. Переход на пятидневную рабочую неделю, Карибский кризис, появление женских брючных костюмов, смертная казнь за незаконные валютные операции, первые отечественные колготки, выпуск солженицынского «Ивана Денисовича» – все эти явления включаются в выпуск как равновеликие и выстраиваются в единый событийный хронотоп. Подробный анализ журналистского произведения «Намедни – наша эра. 1961–2003 гг.» см. в Приложении II.

Информационно-аналитическая программа «Намедни» отличалась от документально-исторической своей подачей (дробность, «китчевые» интонации). Но суть контента та же: акцент не на том, что происходило, а *как* это происходило. В кадр привносятся вещи (впоследствии этот прием получил название «овеществление»), текст пишется по принципам ассоциаций. Это своеобразный электронный калейдоскоп событий, глянецовый журнал. Пражская весна и появление мини-юбок, полет Гагарина, танец твист, Карибский кризис, туфли на шпильках, кастрюля-скороварка все также равны с исторической и житейской точек зрения. Парфенов на аудиовизуальном языке доносит до зрителя мысль, что жизнь так и идет – сплошным потоком, мешая быт с политикой, а музыку с войной. «Во-первых, кто их (эти события) соизмерял? Во-вторых, монтаж “встык” не означает

равенства. В-третьих, мы телевидение, а не наука. Но и в учебнике истории интереснее давать поток “событий, людей, явлений”»<sup>1</sup>.

Дискурсивно-семиотический анализ проекта «Намедни», как показано в таблицах 1, 2 Приложения II, позволяет обнаружить ключевые черты стиля Парфенова – журналиста и документалиста – в формате «ретрохроники»:

- 1) принцип дробности повествования и динамичной смены микросюжетов (20–25 микросюжетов в 37–39-минутной программе);
- 2) принцип дробности экранного изображения (полиэкранный) – до 8 одновременных относительно независимых видеопотоков на экране;
- 3) бесшовные переходы между сюжетами;
- 4) принцип контраста «прошлое» (хроника) – «настоящее» (цветные крупные планы экспертов) в свою очередь осложняется футажом (включением ведущего в кадры хроники и фотографии того времени);
- 5) принцип критического анализа: героическое проблематизируется, юмористическое драматизируется, серьезное высмеивается;
- 6) принцип «специального репортажа из прошлого»: вовлечение зрителя в переживание событий прошлого с помощью их хронотопной актуализации (непосредственное присутствие ведущего в местах и интерьерах, где происходили события того времени; «материализация» прошлого через конкретные предметы, вещи, появляющиеся в кадре).

Основные элементы оформления программы: коды «архива», «факта», «достоверности» соединяются с кодами современности, футуристичности (эта тенденция усиливается от одного периода проекта к другому, см. табл. 2 Приложения II); ряд приемов прямо направлен на создание иллюзии включенности настоящего в прошлое, их неразрывности<sup>2</sup>. На эту же задачу работают и принципы, указанные выше. Прошлое предстает одновременно

---

<sup>1</sup>Парфенов Л. Наша история богата // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 24.

<sup>2</sup> См. подробнее о важнейшем коде документальных журналистских проектов – архивной достоверности – монографию: Baron J. The Archive Effect : Found Footage and the Audiovisual Experience of History. New York : Routledge, 2014. 200 p.

как символ национальной идентичности, культурной монолитности советского народа, с одной стороны, и как пространство вопрошаний (вопросов) и сомнений, культурных разрывов и разных форм неравенства – с другой. Поликодовый характер документального повествования осложняется не только количественной плотностью «людей, событий, явлений», попавших в фокус внимания ведущего, но и разнонаправленностью коммуникативных стратегий, реализуемых Л. Г. Парфеновым: «Намедни» также включают внутривидеостудийные обращения, рассчитанные на «считывание» в рамках журналистского сообщества (например, таковы структурные перебивки-ловушки «С трофеем!», возможно, демонстрирующие удачу Парфенова – исследователя архивных материалов, подчеркивающие и возможность, и актуальность работы с таким, казалось бы, «неблагодарным» материалом, как повседневные рутинные кинохроники прошлого).

Второй этап творчества: исторический документальный проект «Российская Империя», который сам Парфенов называет «историческим блокбастером», – проект, популяризирующий события, происходящие во время существования Российской империи (с 1721 по 1917 гг.). Общий темпоритм проекта выше, чем в «Намедни», но ниже, чем будет в следующем фильме, «Война в Крыму – все в дыму». Структура по-прежнему четкая, формат прослеживается, много новых визуальных приемов, большое значение придается шумомузыке. Здесь особого внимания заслуживает анализ ключевых дискурсивных техник как способа репрезентации семиотических кодов документального фильма (см. табл. 1–6 Приложения III):

- 1) символическое соположение анимированных объектов в кадре (двуглавый орел над картой России);
- 2) крупные планы, динамичное занятие всего экрана анимированным объектом (символ агрессивной экспансии власти);

3) имитация компьютерного интерфейса в графическом и звуко-шумовом оформлении нарратива (прошлое как часть интернет-архива и пространство современного осмысления; дальнейшее развитие и совершенствование приема полиэкранности, одновременности разнонаправленной информации);

4) широкое использование кадров из исторических фильмов как восполнение лагун визуального материала (хроники);

5) возрастание смысловой роли ведущего и расширение символического подтекста, создаваемого его участием в нарративе (история как работа, действие, активность).

Последний из указанных приемов (техник) нашел в фильме «Российская Империя» самое разнообразное воплощение. В таблице 3 Приложения III приведен подробный перечень типов стендапов (всего их в этом поликодовом произведении используется семь), реализованных Парфеновым. Фигура ведущего становится частью повествования и одновременно позволяет самому зрителю поставить себя как на место ведущего-современника, так и на место исторических лиц, которых он замещает в стендапах;

6) географические карты как декорация и топос действий ведущего (карта как сжатое, концентрированное пространство, а также как символ охватности и управляемости огромной страны);

7) широкое использование «монтипайтонов»<sup>1</sup> (функция «обнажения приема»: гравюры, фотографии «оживают» в утрированной анимации);

8) сложное аудио-оформление: специально написанная для проекта музыка (начиная с неслаженных звуков симфонического оркестра в начале первой серии), интершумы (в том числе устойчивый прием перекрикивания

---

<sup>1</sup>Монти Пайтон: грандиозная история становления. URL : <http://kinovedy.com/monti-payton-grandioznaya-istoriya-stanovleniya/> (дата обращения: 02.08.2020).



ведущим внешнего шума, создающий эффект «вклинивания» нарратива в реальность);

9) эстетика комикс-оформления<sup>1</sup> исторического нарратива (заставки эпизодов, оформление диалогов анимированных героев и т.п.).

Эти приемы создают органичный дискурс повествования, который при всем его разнообразии обладает единством направленности: в разных дискурсивных техниках находят свою реализацию коды серий проекта, их глубинное содержание: Парфенов показывает русскую историю как совокупность персональных жизненных проектов императоров. Российская Империя оказывается «полигоном» индивидуализма (который воплощается в самых разных формах – от продуманных интеллектуальных стратегий до самодурства или безволия). Вовлекая зрителя в собственные действия (см. табл. 3–4 Приложения III), Парфенов создает поликодовое единство 16 различных серий, пронизанных лейтмотивом исторической концепции магистрального сюжета «Российской Империи» как деяния и поступка конкретных людей, возглавлявших страну. Актуализация прошлого в проекте строится на иных кодах, нежели это было в предшествующий период (где на первый план выходил именно калейдоскоп событий): Парфенов конструирует характеры царей, он ищет психологические доминанты императоров как «обычных людей», на долю которых выпала неограниченная власть, что и делает фильм остро актуальным.

Третий этап творчества (фильмы для Первого канала) рассмотрим на примере четырехсерийного телевизионного фильма «Война в Крыму – все в дыму». В сравнении с предыдущим этапом работ для НТВ, фильмы для Первого канала отличались еще большей технологичностью, более клиповым, пофреймовым монтажом, усовершенствованным методом

---

<sup>1</sup>Подробнее о поликодовом характере комикс-эстетики см.: Bredehoft T.A. The visible text: textual production and reproduction from Beowulf to Maus. Oxford : Oxford University Press, 2014. 184 p.

обработки фотографических изображений. Хроникальные кадры помещаются в анимированную горящую рамку, что визуально делает телевизионный экран кинозалом с форматом 9:16. Сформирована точка внимания, подчеркиваемая шумом музыкой, кадрами огня и дыма. Эффект присутствия здесь и сейчас достигается монтажными переходами старой хроникальной картинки в современность (тоже место, но в наше время). Это хронотопный прием будет отточен в фильме «Цвет нации». Новое применение исключительно репортажного приема – стендапа. В этом фильме они выполнены постановочно с применением актерской игры. Подробный анализ фильма «Война в Крыму – все в дыму» представлен в Приложении IV, из материалов которого следует, что в этом поликодовом произведении сделан следующий шаг после «Российской Империи» в развитии специфики применения мультимедийных приемов как основы дискурсивных техник. Часть из этих приемов усовершенствовалась: соединение «старой» картинки с «новой», рассказ про события XIX века сегодняшним языком, «оживляющим» историю и приближающим ее к зрителю. Это разные аспекты общего приема «осовременивания»: вплетения прошедших событий в логику актуальной действительности, подчеркивания того, что сейчас все то же самое. При изменении терминологии становится очевидно, что это про «сегодня».

В фильме «Война в Крыму – все в дыму» можно выделить следующие ярко выраженные дискурсивные техники, раскрывающие поликодовую сущность этого документального журналистского произведения:

- эффект остранения (дистанция с одной стороны и вовлеченность с другой);
- уравнивание политически- и социально-значимых событий и мелко-бытовых подробностей в единый хронотоп: «В такого рода мельканиях уже заключался немалый заряд иронии»<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup>Богомолов Ю. Леонид Парфенов – уходящая натура. URL : [www.izvestia.ru/tv/article/30077](http://www.izvestia.ru/tv/article/30077) (дата обращения: 03.08.2020).

- многокадровость, полиэкранность – прием, работающий на сопоставлении, репрезентирующий сложность и разнонаправленность исторического прошлого;

- экстралингвистические, паралингвистические приемы (интонационный сарказм, пафосно-ернические интонации в шутках, например, демонстративный поворот штурвала Братской ГЭС, или, изображая Хрущева, клич с трибуны в Кремлевском дворце: «За работу, товарищи!»).

Если говорить о способе трактовки исторических событий, то нам близка точка зрения В. Шендеровича, который так охарактеризовал авторские приемы Л. Парфенова: «На историю можно смотреть не снизу-вверх, а, наоборот, сверху-вниз. К истории можно относиться без патетического трепета, с ней можно фамильярничать, ее можно подначивать, над ней – подшучивать, словом, играть в историю. Можно уменьшить ее до макета на планшете и переставлять персонажей с одного места в другое. И можно себя поставить на то или иное место в порядке шутки. Точно такие же шутки можно проделывать и с современностью. И вообще, со временем. Не у всех это, правда, получается. И не всем это сходит с рук»<sup>1</sup>. По мнению Парфенова, ирония – единственная эмоция, которой есть место в журналистике.

Идея смешивать развлечение и познание в визуальном произведении сегодня не кажется новой. На рубеже веков Парфенов воплотил эту идею первым в России, создавая проекты в жанре «инфотейнмента»<sup>2</sup>. Сегодня, в эру визуальной культуры, умение преподать событие как человеческую

---

<sup>1</sup>Шендерович В. Здесь было НТВ и другие истории. М.: Захаров, 2004. С. 18.

<sup>2</sup>Парфенов термин не любит, в одном из интервью говорит, что «притащил» его из Америки и теперь не знает, как его «задвинуть» обратно. Между тем сам феномен «тейнмент-технологий» в самых различных сферах деятельности получил сегодня широкое развитие. См. подробнее: Киуру К. В., Кривонос А. Д. Тейнмент-актер как субъект и объект публичных коммуникаций // Реклама и связи с общественностью: традиции и инновации : Материалы Восьмой Международной научно-практической конференции, Ростов-на-Дону, 17–18 сентября 2020 года. Ростов-на-Дону : Ростовский государственный университет путей сообщения, 2020. С. 33–36.

историю (сторителлинг) особенно ценно. «Визуальная культура переживает бум, особенно у молодой аудитории молодой, экранный продукт должен быть модным, смотреться сегодня, в сегодняшнем контексте, для сегодняшней аудитории. Нет никаких законов, возможно все. Дальше это вопрос вкуса, такта, меры опять-таки, не только творцов, но и аудитории. Кому-то это кажется чрезмерным, а кто-то сочтет, что так и надо. Нет никакого единого закона. И от реконструкции никуда не деться. И чем далее, тем более заходят в этих реконструкциях, когда буквально все целиком реконструируется, когда под документальное или, в старом понимании, научно-популярное кино фактически снимается игровая картина»<sup>1</sup>.

Объясняя свои принципы построения «инфотейнмент-дискурса», Парфенов использует понятие «телегеничности информации»: «Если есть желание сделать документалистику телегеничной, то каждый кадр – не более сорока секунд, рукописи и гравюры желательно не снимать: на экране они “картинку” не держат, а вот рельефы местности – хороши, от полей сражений, например, исходит сильная эманация, и телеэкран ее вполне передает»<sup>2</sup>. Таким образом, в отборе материала для документального проекта Парфенов реализует своеобразную «пробу на телегеничность» – особый «пред-прием», позволяющий принять решение о включении материала в фильм. Если информация не отвечает требованиям «держать картинку», не вписывается органично в дискурс нарратива, Парфенов не использует эту информацию, какой значимой она бы ни была. В то же время в фильме «Война в Крыму – все в дыму» (как и в других исторических проектах) «не держащие картинку» гравюры включаются в видеоряд после дополнительной мультимедийной обработки – например, анимирования, коллажа, наложения комикс-эстетики и т. п.

---

<sup>1</sup>Афанасьева Е. Телехранитель. 2005. 25 сентября. URL: <http://echo.msk.ru/programs/tv/38905/index.phtml> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Парфенов Л. Наша история богата // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 25.

Калейдоскопная легкость выстраивания в линейную последовательность разновеликих фактов – традиционный повествовательный прием, используемый Парфеновым повсеместно. Он не позиционирует героя исключительно как великого создателя, но в большей степени как простого человека. Сценарная выборка эпизодов для экранного повествования обуславливается попыткой создать цельный образ живого персонажа, имеющего слабости и испытывающего эмоции. Например, в фильме «Зворыкин – Муромец», относимому к тому же третьему периоду творчества Парфенова, постановочно разыгрывается эпизод, в котором Владимир Зворыкин катается на коньках по озеру и проваливается под лед. Сопереживание, вызванное у зрителя, помогает сформировать образ личности основателя телевидения не только как великого ученого, но и как простого, немолодого уже человека, не лишённого смелости обывателя, любящего активные зимние виды проведения досуга<sup>1</sup>.

Современный экранный язык, сочетание новых технологий в стилистике и в контенте органично просматриваются и в работе Леонида Парфенова «Хребет России»<sup>2</sup>, также созданной в третий период творчества журналиста.

Формат фильма – «роуд-муви», буквально – «дорожное кино» – фильм-путешествие, герои которого находятся в дороге и преодолевают определенные препятствия. Здесь у Парфенова впервые появляется соавтор – известный писатель Алексей Иванов<sup>3</sup>, и изначально фильм носил рабочее

---

<sup>1</sup>Парфенов Л. Зворыкин-Муромец. Фильм второй // Parfenon. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Dw96wcrB8oY> (дата обращения: 23.06.2021).

<sup>2</sup>Парфенов Л. Ролик про Урал. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=Te5tg7Gj3Ns> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>3</sup>См. подробнее о писателе и связи его произведений с региональными геостратегиями: Абашев В. В., Абашева М. П. Горы и реки Алексея Иванова (заметки о поэтике пространства в романе «Золото бунта») // Река и Гора: локальные дискурсы, Пермь, 29–30 октября 2009 года. Пермь, 2009. С. 41–57; Абашев, В. В. Поэзия уральского пространства в прозе Алексея Иванова // Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики : учебное пособие. Пермь, 2012. С. 57–72; Абашев В. В., Фирсова А. В. Творчество Алексея Иванова

название «Уральский код да Винчи». Проект был масштабным: 8 съемочных экспедиций, пройдено более 20 тысяч километров по Уралу, 112 городов и поселков нашли свое отражение в фильме. В итоге – четырехсерийный фильм, каждая серия примерно по 50 минут. Первый канал разместил фильм в своей сетке вещания в 2010 году<sup>1</sup>. «Мы хотим создать проект достаточно пионерский в телевизионном отношении, – заявил на пресс-конференции Леонид Парфенов, – который соединил бы в себе с одной стороны историю, т. е. расследовательскую часть, с другой стороны собственно повествование, связанное с конкретными событиями, реалиями, и третье – эту нашу экспедицию»<sup>2</sup>. Жанр роуд-муви с элементами расследовательской журналистики подчеркнул уже хорошо узнаваемый к тому времени стиль Парфенова. Для определения специфики этого стиля в «Хребте России» был проведен послойный анализ трейлера, снятого к фильму, с целью обнаружения и описания работы точек внимания в этом аудиовизуальном нарративе (см. Приложение V).

Анализ трейлера позволяет нам выявить следующие специфические дискурсивные приемы, раскрывающие поликодовый характер контента этого документального произведения (и через анализ трейлера – всего проекта «Хребет России»):

1) видеоряд: отбор планов подчиняется принципу динамичности; четко выстроена раскадровка; выразительные ландшафты<sup>3</sup> показываются с

---

как фактор развития внутреннего туризма в Пермском крае // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. № 3 (23). С. 182–190 и др. работы.

<sup>1</sup>Главный городской сайт ПроПермь.ру. URL : <http://news.properm.ru/text.php?NewsID=8117> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Капустина Ю. Леонид Парфенов и «Хребет России». URL : <http://journalisti.ru/?p=36> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>3</sup>Парфенов последовательно воплощает в фильме коды красоты и величия края. См. о культурном шлейфе кода: Абашев В. В. «Дикая красота и Сумрачное величие...». Панорама Урала в путевых очерках Вас. И. Немировича-Данченко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. № 4 (32). С. 67–78.

акцентом на внутрикадровом движении с четким темпоритмическим рисунком;

2) аудиоряд: наблюдается использование тишины как художественного приема, выверенный баланс музыки и интершумов;

3) текст: его значение не первостепенно, он подчинен другим каналам восприятия информации, насыщенность и плотность аудиовизуальных мультимедийных приемов делает его второстепенным или вовсе необязательным, подменяя рассказ показом (видеонаратив); в то же время текстовая составляющая подчиняется активно используемому Парфеновым принципу «осовременивания» прошлого (например, в использовании современной лексики применительно к описанию прошлых эпох: «олигарх», «матрица», «экстрим», что нарушает горизонт ожидания зрителя и разогревает его интерес);

4) характер разговора со зрителем: дробный, автор приоткрывает завесу тайны, но недоговаривает, интригует зрителя при помощи переплетения точек внимания, наблюдается нелинейное повествование, без логической хронологии (эффект переброски при параллельном монтаже), эпизодическое повествование, имитирующее рубрикатор: экспедиция, экстрим, расследования, заводы и др.;

5) монтаж: параллельное построение, вертикальное прорезание на срезе, при помощи точки внимания скручивание поликодовых смыслов телевизионного рассказа, высокий темпоритмический рисунок, иногда замирающий в приеме слоу-мо<sup>1</sup>, точки внимания обозначены цветовыми и световыми пятнами, ультракороткие планы, обилие спецэффектов.

Монтажные приемы трейлера «Хребет России» позволяют сделать ряд наблюдений. Со времен классика кинематографа С. Эйзенштейна, называвшего монтаж «всем», его значение в формировании конечного

---

<sup>1</sup> От англ. slow motion – замедление воспроизведения видеоизображения.

продукта не изменилось<sup>1</sup>. Применяя многоуровневый монтаж, Парфенов добивается эффекта задержки восприятия, запаздывания многоканальной обработки информации. Закадровый текст еще сильнее перегрузил бы конструкцию фильма, поэтому его значение нивелировано. Такая повествовательная невербальная плотность при отсутствии закадрового текста – еще один из специфических приемов создания журналистских произведений Леонида Парфенова.

Исходя из материалов таблицы в Приложении V можно заключить, что автор не отпускает зрительское внимание ни на миг, аудиовизуальный рассказ продуман посекундно, шаг за шагом происходит обогащение повествования новыми приемами – художественно-выразительными, смысловыми, музыкальными. Играя и формой, и содержанием, иногда нарушая законы, правила и монтажа, и повествовательной логики, автор воздействует на подсознание, в определенном смысле слова «завораживает»<sup>2</sup> зрителя и оказывает на него глубокое эстетическое воздействие. Однако, по нашему мнению, благодаря плотности информационного потока (аудиального и визуального), декодирование смыслов, наполняющих экранное произведение, часто становится неполным, либо не успевает за темпоритмическим рисунком. Происходит эффект наложения, гиперболического увеличения, переизбыток эмоциональных и ментальных переживаний. Возникает вопрос – этот феномен избыточной аудиовизуальной концентрации (созданный, в том числе, и при помощи точек внимания) был задуман авторами или произошел случайно, как возврат к истокам документалистики, когда считалось, что самое правильное документальное кино – это кино, снятое без единого закадрового слова?

---

<sup>1</sup>Эйзенштейн С. М. Избр. пр. : в 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 166.

<sup>2</sup>В пользовательской коммуникации используется термин «arresting video». См. исследовательское определение: Meyer T., Brewin C. R., King J. A., Nijmeijer D., Woud M. L., Becker E. S. Arresting visuospatial stimulation is insufficient to disrupt analogue traumatic intrusions // PLoS ONE. 2020. № 15 (2). e0228416. URL: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0228416> (дата обращения 01.07.2021).



Сегодняшнее современное телевидение заставляет журналиста встраиваться в определенные форматные рамки. Формат работы «Хребет России» как совместного телепроекта Леонида Парфенова и уральского писателя Алексея Иванова был изначально исторически информативен. По словам Парфенова, в том, что они увидели, безусловно, есть «информационное мясо», есть тема для разговора. И информация сама подсказывала и журналистское наполнение экрана (контент) и диктовала специфические форматные признаки, представление о типе повествования, о сюжетных линиях, об экранных образах. Оставалось их только «хорошо разыграть», иначе говоря, обеспечить «поставку» смыслов зрителю через адекватные дискурсивные техники. Если говорить о жанре и формате, то помимо роуд-муви, «Хребет России» – это историческая документалистика и расследование в одном поликодовом аудиовизуальном произведении. «Я убежден, что работа может претендовать на широкий интерес, если она разная. И разных людей она будет разным привлекать. Одним интересна тематика, другим – посмотреть на эти места, третьи там бывали и им интересно сравнить, четвертые – не бывали и им тоже интересно. Важно заразить своим настроением, удержать внимание»<sup>1</sup>.

На сайте, посвященном творчеству писателя Алексея Иванова, Леонид Парфенов говорит о том, что хочет сделать модный проект. Модный, по Парфенову, вовсе не значит «попсовый», сделанный на потребу невзыскательной публике. Модный – значит увлекательный, захватывающий. Так, Парфенов подчеркнул, что фильм «Хребет России» имеет своей целью не решение неких научных задач, а интересный и понятный зрителю рассказ об уральской цивилизации<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Осс Н. Разные русские люди. URL : <http://www.izvestia.ru/tv/article3139411/> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Сайт творчества Алексея Иванова. URL : <http://www.arkada-ivanov.ru/ru/teleproekt/Pressa> (дата обращения: 03.08.2020).

Для того, чтобы собрать такой контент, необходим инструментарий, некий «...набор стамесок. Все средства хороши, чтобы сделать нагляднее, интереснее, более захватывающе. Это то, что ценится в репортаже, так называемый “эффект присутствия”. Он поехал от нас от всех, телезрителей, и нам выложил, как оно есть»<sup>1</sup>.

Помимо журналистского построения в формате руд-муви и уже неотъемлемого частого появления ведущего в кадре, в этом проекте мы можем выделить уже встречавшиеся в предыдущих работах, усовершенствованные мультимедийные аудиовизуальные приемы, а также новые, появляющиеся впервые. Например, 3D-построение на глазах у зрителя на чудом сохранившемся обрывистом берегу реки древней татарской столицы – Искер. Этот специфичный прием впервые был применен в предыдущем фильме «Птица-Гоголь», где по мановению руки журналиста вырастали шкафы, стулья и столы, что, по выражению Парфенова, необходимо для эманации места. Такие графические решения трудоемки и дороги в производстве (весь дизайн делала группа постпродакшн Первого канала. – *Е. Ф.*), однако воссоздать при помощи приема реконструкции удалось все до мелочей. «Я в тот момент понимал, что вот это будет точно ново, надо же чем-то удивлять – 200 лет уже, и уже немало чего про Гоголя сказано – то, что будет воссоздание: конторка, шкаф, стол, диван и прочее, и этот эффект – вот так оно все и достроилось: приди в нужное место, вцепись руками, и оно через тебя пройдет и будет»<sup>2</sup>.

Парфенов внимательно учитывает специфику съемки природных объектов, которых в фильме очень много. К примеру, водная гладь озера снята при солнечной погоде, в теплое время года, так она выглядит наиболее фактурно. Другие элементы ландшафта – напротив, требуют осеннего или

---

<sup>1</sup>Осс Н. Разные русские люди. URL: <http://www.izvestia.ru/tv/article3139411/> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Материал с онлайн конференции с Леонидом Парфеновым. URL : [http://www.2b.kz/web/news/online/-/message\\_boards/message/](http://www.2b.kz/web/news/online/-/message_boards/message/) (дата обращения: 03.08.2020).

зимнего пейзажа. Все эти детали, «мелочи» имеются в виду при построении журналистского документального телеконтента, что говорит о тщательной проработке каждой сцены в произведении – в том числе и с позиций ее телегеничности.

Парфенов говорит об особом синтаксисе и необходимом порядке слов в предложении, направленном на визуальный ряд построения речи, появляющемся при произнесении текста вслух. «Я привык писать так, чтобы мне это было удобно произносить, вот, знаете, что называется, не подавляя артикуляции. Но раз люди настраиваются на эту волну, и дальше они идут и как-то, может быть, даже еще и действительно слышат голос, ну, хорошо, значит, действительно есть стиль, который узнаваем. Значит, есть вот тот строй речи, тон речи, в конце концов, это помогает восприятию»<sup>1</sup>.

Леонид Парфенов всегда находил нестандартные способы донести информацию до зрителя. «Сколько можно рассказывать, что наши самолеты шумят, что их не пускают в Европу? Как тут не принести в студию шумомер и не включить звук, записанный около двигателя самолета? Мне кажется, это нормально. Или, допустим, баррель, единица, в которой измеряется количество добытой нефти. Все кричат: баррель, баррель! Но кто его видел, этот баррель? А мы, когда шли споры вокруг цены на нефть, взяли и прикатили в студию настоящую красную бочку вместимостью в баррель – и всем все стало ясно»<sup>2</sup>.

Телеведущая Елена Ханга в эфире радиостанции «Эхо Москвы» произнесла: «Мне кажется, что со временем в телевизионных вузах будут даже изучать такую эстетику – телевизионную парфеновщину»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Корзун С. Программа «Без дураков». URL : <http://www.echo.msk.ru/programs/korzun/497394-echo/> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Вергелис О. Редкий Парфенов долетит до середины Днепра. URL : [http://old.kv.com.ua/index.php?rub=323&number\\_old=32149](http://old.kv.com.ua/index.php?rub=323&number_old=32149) (дата обращения: 03.08.2019).

<sup>3</sup>Корзун С. Программа «Без дураков». URL : <http://www.echo.msk.ru/programs/korzun/497394-echo/> (дата обращения: 03.08.2019).

Буквально сразу, через месяц после выхода на экраны фильма «Хребет России», состоялась премьера следующей работы – «Зворыкин-Муромец» (2010). Это поликодовое журналистское произведение уже подвергалось анализу в магистерской диссертации автора исследования<sup>1</sup> (основные выводы по специфике произведения см. в Приложении VI).

Как уже было упомянуто в главе I, исходя из специфических технологий создания аудиовизуальных произведений Парфенова, мы выделили технико-технологические и формирующие смыслы приемы, а также их специфические сочетания, в совокупности создающие «формат Парфенова». Если говорить о формирующих смыслах, то к ним можно отнести, во-первых, стилистические приемы (аллюзии, метафоры, аллегии, реминисценции), наблюдаемые уже в самих названиях фильмов («Зворыкин-Муромец», «Птица-Гоголь», «Хребет России» и др.). Например, в фильме «Зворыкин-Муромец» прослеживается отсылка к былинному эпосу, образам русских богатырей, которые мифологически являются основой, «солью Земли» русской. Также обозначен город Муром – малая родина изобретателя телевидения. Этот метод аналогий и экстраполяций при простоте разговорной речи, ставший авторским стилем Парфенова, сопровождает зрителя на протяжении всего фильма. Во-вторых, использование метафор и парадоксальных высказываний при сохранении простоты речевых конструкций («Россия приросла Сибири, и есть куда смотреть второй главе двуглавого орла!» – Хребет России, ч. 3). В-третьих – изложение исторических событий с помощью современных речевых конструкций, что уже использовалось Парфеновым в более ранних работах («Пушнина – нефть 16 века» или «Ермак – русский Колумб Урала»). Далее – введение элементов актерской игры, как в художественном кино. Это не

---

<sup>1</sup>Футерман Е. Б. Мультимедийные инструменты визуализации журналистского произведения (на примере творчества Л.Г. Парфенова). URL : <http://library.csu.ru/rbooks2/view2?code=vkr/7723> (дата обращения: 25.06.2021)

постановка, а вплетение игрового эпизода бесшовно, произведение смотрится как художественное, не теряя своей документальности («Зворыкин-Муромец»). Этот фильм принес Парфенову две статуэтки ТЭФИ: в номинации «Телевизионный документальный фильм» в жанре исторический документальный фильм, с формулировкой: «За неизменно штучную работу на фоне конвейерного телевидения», награду за лучшую режиссерскую работу, а также «Лавровую ветвь» в номинации «Лучший просветительский фильм».

Таким образом, приемы, формирующие смыслы, в совокупности с приемами технико-технологическими позволяют Парфенову создать нарратив, в котором поликодовость его документальных произведений раскрывается зрителю за счет продуманности высказывания (то есть всего аудиовизуального произведения) как целого. Умение внести в бесстрастное внешне повествование ноту либерально-интеллигентской иронии<sup>1</sup>, смешивая мифы и исторические факты (которые суть те же мифы, только признанные на более официальном уровне), дает возможность автору выстраивать в одну линию людей, события, явления, не смешивая, а отыскивая для каждого элемента специальное место, где частное запоминается своей яркостью и одновременно «врастает» в общий смысл журналистского произведения. Отсутствие границы того, где заканчивается демистификация и начинается

---

<sup>1</sup>Тема либеральной иронии в журналистском творчестве Парфенова нуждается в отдельном рассмотрении в силу ее внутренней противоречивости. См. о либеральных ценностях: Амиров В. М., Глебович Т. А. Конфликт либеральных и консервативных ценностей в медиадискурсе федеральных и дагестанских СМИ // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 70. С. 313–335. Е. В. Гострова подчеркивает в своем анализе программы «Намедни» ее «либеральность», заявленную самим Парфеновым в одном ряду с такими характеристиками канала НТВ, как «частный», «богатый», «западный» (см.: Гострова Е. В. Информационно-аналитические телевизионные программы: история, типология, современное состояние: на примере программ федеральных каналов «Вести недели» («Россия») и «Намедни» (НТВ) : дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2006. 207 с.)

ремифологизация, тоже можно отнести к форматным признакам современного журналистского документального телеконтента<sup>1</sup>.

Возвращаясь к понятию «формат», проанализированном в параграфе 1.2, напомним, что профессор В. Л. Цвик предлагает считать формат рыночным понятием, в отличие от жанра, который, по мнению профессора, есть понятие эстетическое. С нашей точки зрения, понятие «формат» связано с эстетическими решениями экранных задач. Популяризация исторических документов с использованием современных мультимедийных приемов, «оживление» застывших строк справок и писем, «разыгрывание» черно-белых хроникальных кадров и даже восстановление воспоминаний, почти мифов, сохранившихся в мемуарах, через реконструкцию – все это элементы формата нового документального кино.

Профессор Л. А. Месеняшина сравнивала организацию современного произведения с воздушным шаром, где внутренняя оболочка – жанр, а внешняя – формат<sup>2</sup>. Продолжив аналогию, можно сказать, что воздух, наполняющий такой шар, может служить метафорой дефиниции «стиль».

Сам Парфенов в многочисленных интервью подчеркивал новоформатность фильма «Зворыкин-Муромец»: «В нем для меня внутренним, таким самым интересным делом было, конечно использование компьютерной графики и вообще попытка с помощью компьютерной графики воспроизводить что-то из XIX века. В новом фильме самым интересным мне кажется, чисто профессионально, и надеюсь, что для зрителей тоже, – это игровая реконструкция эпизодов. В роли Владимира

---

<sup>1</sup>Шадронов С. Сломанный хребет. URL : [http://users.livejournal.com/\\_arlekin\\_/1670272.html](http://users.livejournal.com/_arlekin_/1670272.html) (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Месеняшина Л. А. Категория формата и «методологический порядок изучения языка» / Л. А. Месеняшина // Вестник ЧелГУ. № 5 (360). 2015. С. 238.

Зворыкина там выступает замечательный русский актер Сергей Шакуров, который очень на него похож»<sup>1</sup>.

В этом фильме, как и во всех работах Парфенова, четко прослеживается особый синтаксис и внутренний ритм. Обозреватель Ю. Богомолов подчеркнул после премьеры: «Что-то не могу припомнить в практике нашего ТВ такого органичного сочетания игровой реконструкции исторического прошлого, традиционной документалистики и авторского присутствия в кадре, как это вышло у Парфенова»<sup>2</sup>.

В дальнейших работах: «Глаз Божий», «Цвет нации», «Русские евреи» и «Русские грузины» – Парфенов совершенствует бесшовную методику включения игровых элементов в нарратив, развивает уже апробированные ранее дискурсивные техники, ищет новые возможности экранной репрезентации документального материала.

Следующий, четвертый этап в предложенной нами периодизации творчества Парфенова – это фильмы для кинопроката и интернет-работы. Для исследования этого периода взят трейлер «Русские евреи». Подробный анализ специфики данного произведения мы проводили в статье<sup>3</sup> после выхода фильма в прокат в 2016 году. Трейлер наиболее наглядно доказывает существование введенного нами термина «точка внимания», здесь работа точек внимания ощущается буквально на физическом уровне. Тема трехчастного документального исследования Л. Г. Парфенова – история культурной ассимиляции евреев в России (начиная с XI века). «Еврейский вопрос»<sup>4</sup> здесь фактически не поднимается – Парфенов последовательно

---

<sup>1</sup>Материал с онлайн конференции с Леонидом Парфеновым. URL : [http://www.2b.kz/web/news/online/-/message\\_boards/message/](http://www.2b.kz/web/news/online/-/message_boards/message/) (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Богомолов Ю. Сама жизнь?.. URL : <http://www.rg.ru/2010/04/27/a390661.html> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>3</sup>Футерман Е. Б. Приемы создания поликодового трейлера на примере работы Леонида Парфенова // Век информации. 2017. № 2–2. С. 212–213.

<sup>4</sup>Есть существенные различия в исторической науке, связанной с этой темой, и ее воплощением в средствах массовой информации. См. исследования еврейской темы в СМИ: Антошин А. В., Стровский Д. Л. Эмиграция евреев из Советского Союза в

развивает тему «индивидуальной истории», где речь идет не о нациях и массах, а о конкретных деятелях, оставивших в истории России заметный след. В поликодовом комплексе этого документального проекта принцип решающей «роли личности в истории» реализуется с помощью дискурсивных техник, представляющих собой технико-технологические ансамбли уже апробированных приемов и новых мультимедийных решений, репрезентирующих смыслы этого документального произведения:

- 1) реконструкция, стилизованная под хронику со спецэффектами превращения в значимые для повествовательной линии предметы, здания, человеческие фигуры;
- 2) технология фэйс-трекинга, когда актеры наделяются мимикой и артикуляцией знаменитых героев повествования, говорят их голосом, используя подлинные цитаты<sup>1</sup>;
- 3) использование кадров реконструкции с видеоэффектом немого кино, выполненных в стилистике фарса, эпатажа, перекрестного сравнения прошлого и настоящего;
- 4) 2D-анимация плоских кадров;
- 5) интерактивные карты и фотографии;
- 6) обрывочный, несвязный закадровый текст как лозунг, обилие разговорных конструкций, современной лексики, метафор, аллюзий, инверсий;

---

1960-1970-е гг. на страницах американской прессы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2019. Т. 11. № 2. С. 136–160; Стровский Д. Л., Антошин А. В. Советская алия как важнейшая тема русскоязычной периодики Израиля: на примере журналов "Время и мы" и "22" // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2018. Т. 17. № 2. С. 320–356; Стровский Д. Л., Антошин А. В. Тема репатриации евреев из СССР в советских СМИ как проявление медиапропаганды 1970-х годов (на примере газеты "Известия") // Гуманитарный вектор. 2020. Т. 15. № 5. С. 135–148; Стровский Д. Л., Антошин А. В. «Еврейская тема» в русскоязычной зарубежной прессе 1970-х гг.: на примере журнальной периодики // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2018. № 6. С. 137–171.

<sup>1</sup> См. также в связи с этим об истории «эклерного» метода в мультипликации: Иванов-Вано И. П. Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов // Киноведческие записки. 2006. № 80. С. 174–187.



- 7) парцеллирование и другие средства экспрессивного синтаксиса и языковой игры;
- 7) внимание к малоизвестным фактам и деталям;
- 8) изобилие репортажных приемов (стендап, овеществление, «примерка» образа героя на себя);
- 8) оригинальная шумомузыка в современных аранжировках и рваном темпоритме.

Таким образом, при эпизодическом отсутствии текстовой составляющей прослеживается плотный информационный поток, формирующий эмоциональное сопереживание. При помощи точек внимания расставляются художественно-выразительные акценты, обнажающие периферийные смыслы, скрытые в происходящем на экране. Документальное журналистское произведение, благодаря использованию дискурсивных мультимедийных техник, воспринимается так же, как художественное кино.

Особое место в выделенном нами четвертом этапе творчества Леонида Парфенова занимает влог «Parfenon»<sup>1</sup>. Открыв свой авторский блог в 2018 году на платформе YouTube, Парфенов вновь стал доступен не только своим преданным поклонникам, любившим его творчество с телевизионных времен, но и молодой части аудитории, не признающей телевизор основным источником получения информации<sup>2</sup>. Такой смелый, рискованный шаг в ситуации запрета заниматься профессией на ТВ стал новой вехой в творческой биографии 60-летнего Парфенова<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Дудь Ю. Парфенов – о преемнике, Серебренникове и мате. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t6i4ElZV1K0> (дата обращения^ 30.05.2018).

<sup>2</sup>Парфенов Л. Parfenon. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCbhMGG0ZievPtK8mzLN5jhQ/about> (дата обращения: 31.01.2021).

<sup>3</sup>Олешко В. Ф. Журналист-фрилансер цифровой эпохи: парадигма творческой деятельности / В. Ф. Олешко, О. С. Мухина // Медиаландшафт России и мира: прошлое, настоящее и будущее, Москва, 14 апреля 2021 года / Под редакцией Ел.В. Мартыненко. – Москва: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2021. С. 483-492.

О том, что заставило уже не юного опального журналиста уйти в Интернет и что из этого получилось, мы писали в наших статьях ранее<sup>1</sup>. Медиаэксперты сразу назвали проект обреченным на успех. На момент написания диссертационного исследования число подписчиков прошло миллионный рубеж, количество просмотров каждого нового выпуска колеблется от 400 до 500 тыс., первый выпуск адаптированного под Интернет «Намедни» посмотрели более 1 млн 800 тысяч зрителей, а размещённый на канале фильм «Русские евреи» – около 2,5 миллионов зрителей.

«Парфенон – про то, что со мной было на неделе, что видел, про что думал, что почему-то вспомнилось. Разговоры под вино недели, выбранное в соответствии с обстоятельствами – потому 18 +»<sup>2</sup>. Автор свободно общается со зрителем, несмотря на однообразие основного композиционного плана, повествовательная плотность все также высока за счет высокого темпа, всплывающих титров, иллюстраций, цитат, фотографий. Используется пользовательское видео, а классические репортерские стендапы выполнены при помощи селфи-палки, что для Парфенова ново. Применяется еще один новый прием – субтитрированное видео, мало используемое на YouTube, множество других мультимедийных и интерактивных элементов, что дает дополнительную информацию, как если бы был применен переход по гиперссылке.

---

<sup>1</sup>См., например, Футерман Е. Б. Адаптация аудиовизуальных приемов авторской телепрограммы при создании блога в интернет-пространстве // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : сборник материалов III конференции РММИС (Post massmedia in the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года / под общей редакцией М. В. Загидуллиной. Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. С. 351–353.

<sup>2</sup>Парфенов Л. Parfenon. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCbhMGG0ZievPtK8mzLN5jhQ/about> (дата обращения: 31.01.2021).

Никаких раскадровок и сценарных планов, «говорить, как говоришь» – особенность влога Парфенова<sup>1</sup>. «Логика появления понятна – шоу для аудитории до 25 лет в избытке, а вот после – совсем наоборот. Куда податься просвещенному, заинтересованному зрителю, которому хочется увидеть на экране того, чье мнение действительно релевантно. Чей опыт очевиден, чьи работы всем известны, а стиль за годы лишь набрал вес? “Парфенон” – это цивилизация для цивилизованных. И Парфенов во главе угла», – таково мнение продюсера «Parfenon» Ильи Овчаренко<sup>2</sup>.

И те, кто был уже знаком с творчеством журналиста и телеведущего, и молодой зритель сразу оценили свободную манеру повествования и высокий интеллектуальный уровень повествования, не всегда характерный для контента YouTube. «За счет того, что после ухода с ТВ Парфенов продолжал делать кино, у него сохранилась своя аудитория, которая довольно быстро мобилизовалась, как только стало понятно, что теперь и в YouTube им есть что посмотреть. Чтобы смотреть его влог, нужно иметь определенные предпочтения, вкусы и интересы»<sup>3</sup>, – констатирует Иван Засурский.

«Parfenon» можно охарактеризовать так: общественно-образовательный, но сугубо личностный, персональный дневник. Это калейдоскоп событий, которые, по мнению автора, были главными уходящих дней. Все, как было в «Намедни» – то, без чего нас невозможно представить, еще труднее – понять!

Таким образом, «Парфенов занял нишу, ориентированную не только на свою ядерную аудиторию, которая больше не хочет смотреть телевизор, но также и на тех, кто вырос на YouTube и хочет дальше развиваться. И в

---

<sup>1</sup>Бровин В. «Парфенон» – новое YouTube-шоу Леонида Парфенова, в котором он пьет вина и делает случайные обзоры. URL: <https://disgustingmen.com/video/parthenon-parfenov-videoblog> (дата обращения: 03.08.2020).

<sup>2</sup>Овчаренко И. Поликар.ру. URL: <https://vk.com/poliksal>, доступ по подписке (дата обращения: 31.01.2021).

<sup>3</sup>Иванова М. Почему ТВ-журналисты уходят на YouTube, и не всегда успешно. URL: <https://ura.news/articles/1036274252> (дата обращения: 21.01.2021).

таком случае, профессиональный бэкграунд журналиста дает фору – его кругозор шире доморощенного блогера, он также понимает актуальную для своей аудитории повестку»<sup>1</sup>.

Медиакритики уверены, что вскоре многие, вслед за Парфеновым и Пивоваровым, перейдут в Интернет. «Успех профессиональных журналистов в YouTube объясняется также тем, что их довольно возрастная аудитория активнее пользуется YouTube, потому что контент, который предлагают традиционные площадки, ее в полной мере не удовлетворяет. Не идти сейчас в Интернет – значит, не готовиться к ближайшему будущему: понятно, что уже через 5 лет, и уж тем более 10 лет, вся коммуникация будет в Сети»<sup>2</sup>.

Следовательно, при грамотной форматной адаптации, применении мультимедийных инструментов в визуализации традиционные телевизионные журналисты адекватно вписываются в своеобразное интерактивное пространство YouTube<sup>3</sup>. Обладая телевизионными навыками, продолжая визуализировать окружающую действительность при помощи знакомых экранных мультимедийных приемов, бывшие эфирные журналисты, как правило, обладают гибким мышлением, умеют чувствовать вызовы времени

---

<sup>1</sup>Кашин О. Журналист 2018 года – Леонид Парфенов. URL: [https://tvrain.ru/teleshov/kashin\\_guru/leonid\\_parfenov-478491/](https://tvrain.ru/teleshov/kashin_guru/leonid_parfenov-478491/) (дата обращения: 21.01.2021).

<sup>2</sup>Людоговская О. Леонид Парфенов покоряет Ютуб своим шоу Парфенон. URL: <http://www.1rre.ru/89781-leonid-parfenov-pokoryaet-yutub-svoim-shou-parfenon.html> (дата обращения: 21.01.2021).

<sup>3</sup>Творческие проекты профессиональных журналистов в сети отвечают глобальному тренду медиаконвергенции, понимаемой как неизбежная гибкость журналистского контента и его приспособленность к новым платформам. См. исследования этого тренда в трудах Е. В. Олешко: Олешко Е. В. Конвергентная журналистика: профессиональная культура как фактор оптимизации информационно-коммуникативных процессов : дис. ... д-ра филол. наук, Воронеж, 2018. 461 с.; Его же. Родовые и видовые категории современной конвергентной журналистики как факторы развития цифровой революции // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2017. Т. 23. № 3 (165). С. 22–30; Его же. Журналист как субъект информационной деятельности в глобальной сети // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2014. Т. 132. № 4. С. 202–206.

и попадать в ожидания аудитории, в противном случае, конкурировать с давно завоевавшим интернет-пространство молодыми блогерами крайне затруднительно. Об этом говорил, например, бывший коллега Л. Парфенова по программе «Намедни» на НТВ Алексей Пивоваров, выступая перед молодежью на конференции TEDx<sup>1</sup>.

Формат «Parfenon» организован посезонно. Оригинальный выпуск выходит по понедельникам (реже – во вторник), летом – перерыв на каникулы. В каждом сезоне по 15 оригинальных выпусков, примерно по 35 минут каждый. Есть еще прямые включения, анонсы новых проектов и последние фильмы с предисловиями автора. Это две последние работы, показанные по ТВ, – «Глас Божий» и «Цвет нации», трилогия, показанная в кинотеатрах «Русские евреи»<sup>2</sup> и первая часть фильма «Русские грузины», создаваемая также для кинопроката, но из-за пандемии перемещенная на «Parfenon».

Другой проект в рамках «Parfenon» – «Намедни», адаптированные под YouTube, но выполненные с использованием традиционных телевизионных приемов. Первый выпуск был посвящён послевоенному 46-му году. Это приквел к традиционной телевизионной «Намедни», рассказывающий о периоде 1961–2003 гг. Сиквел в новых «одеждах» и с обновленным названием «НМДНИ» также выходит на канале сезонами, охватывая десятилетние периоды с 2003 г. по наши дни.

«Буду участвовать я, как всегда про вино, кино и домино»<sup>3</sup>. Это характерное для Парфенова высказывание нуждается в пояснении. Практически каждый выпуск затрагивает общеполитическую или

---

<sup>1</sup>Пивоваров А. Youtube-журналистика: есть ли она на самом деле? URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=5I5k53gr3h0> (дата обращения: 31.05.2021).

<sup>2</sup>Цулая Д. Леонид Парфенов об интересе к нон-фикшн, евреях и Майкле Муре. URL : <https://www.kinopoisk.ru/interview/2757452/> (дата обращения: 06.07.2021).

<sup>3</sup>Леонид Парфенов запускает на своем YouTube-канале приквел программы «Намедни» – о том, что было до историй из оригинального проекта. URL: <https://www.newsru.com/russia/22feb2019/parfenov.html> (дата обращения: 22.02.2021).

социально-значимую тему актуальной повестки недели<sup>1</sup>. Высказывания на гастрономические темы в центре внимания, так как Парфенов большой гурман. Его ресторан «Поехали», открытый совместно с супругой Еленой Чекаловой, ведущей нескольких кулинарных программ, в 2015 году взял бронзовую «Пальмовую ветвь» и главный ресторанный приз журнала СНОБ «Сделано в России»<sup>2</sup>. Парфенов много говорит про свои вышедшие и анонсирует будущие фильмы<sup>3</sup>, перемежая анонсы рассказами о событиях, произошедшими с ним на неделе и поразившими его воображение, о местах, где он побывал, о музеях и городах. Визуальное повествование выполнено в манере, установленной еще в телевизионных выпусках «Намедни», – уравнивание разновеликих событий в нелинейной хронотопной последовательности, что приводит к неизменному узнаванию себя в том, о чем идет речь, вовлеченности зрителя в «здесь и сейчас» происходящего, плотное течение информационного потока, как визуальное, так и порождаемое им смысловое. Данный тезис подтверждается пользовательским мнением в комментариях к видеоблогу. Некто под ником Ernán Rey в панибратской манере пишет: «Лёнь, ты конечно посмеёшься, но я считаю, что твои выпуски “Парфенона”, все твои фильмы, нужно канонизировать, включить в обязательную школьную программу. Почему? Так прививается хороший вкус, просто вкус к жизни, так прививается любовь к искусству и любовь к культуре и понимание, как можно провести свой досуг, а главное, после просмотра даже твоей короткой программы – неуместен лживый и напыщенный телевизионный пафос»<sup>4</sup>;

---

<sup>1</sup>Леонид Парфенов: «Я сорок лет в журналистике и там все время неблагоприятная ситуация». URL : <https://kursiv.kz/news/vlast-i-biznes/2018-01/leonid-parfenov-ya-sorok-let-v-zhurnalistike-i-tam-vse-vremya> (дата обращения: 18.01.2021).

<sup>2</sup>Парфенов Л. Сноб. Блог Леонида Парфенова. URL: <https://snob.ru/profile/10007/blog> (дата обращения: 01.11.2020).

<sup>3</sup>Цветкова В. Парфенов 18+. URL: [http://www.ng.ru/antrakt/2016-04-15/9\\_parfenov.html](http://www.ng.ru/antrakt/2016-04-15/9_parfenov.html) (дата обращения: 23.05.2021).

<sup>4</sup>Парфенов Л. Parfenon. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCbhMGG0ZievPtK8mzLH5jhQ/about> (дата обращения: 31.01.2021).

Marina Viynskovsky: «Спасибо за возможность послушать грамотную живую русскую речь»<sup>1</sup>. И трогательный комментарий Юрия Рупасова: «Смотрел в 21:30, за окном минус 41, темнота. Воды натаскал, помой вынес и усталился в параллельный мир Парфенона...»<sup>2</sup>.

В рамках блога «Parfenon» проект «Намедни» выходил циклами. Первым был цикл «Намедни: 1946–1951 год». Рейтинг этого проекта выше, чем у еженедельных видео. Если до возобновления «Намедни» просмотры редко поднимались выше полумиллиона, то выпуск про послевоенный 1946 год собрал почти 2 млн просмотров. Структура все та же: события, люди, явления. Неизменное уравнивание разновеликих событий в единый хронотоп: шляпки-менингитки и корейская война, Симонов и домино, Маресьев и дворцы в метро. Виртуальная темно-синяя студия с геометрически неровными титрами, графические заставки, плотность информационного потока, бодряще-динамичный звуковой ряд. Парфенов ходит по виртуальной студии в полный рост, использует тумбу-стол для удобства повествования, на заднем фоне есть экран, где транслируется хроника тех дней. Парфенов для приквела избирает стилистику элегантной сдержанности, эмоциональной вовлеченности и беспристрастия. Звуковые отбивки и пробегающие подстаренные полоски по экрану, как трансляционный брак, создают динамику, не вытесняя дух эпохи. Прием овеществления (появления в кадре предметов, о которых идет речь) усовершенствован: студия большая, позволяет даже загнать на сцену автомобиль ЗИЛ для достоверности нарратива.

Следующий цикл «1952–1960 год с Леонидом Парфеновым» стал еженедельным и утратил в названии фирменное слово «Намедни». Связано это с претензиями канала НТВ на бренд. Как выяснилось, в октябре 2015 года

---

<sup>1</sup>Парфенов Л. Parfenon. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCbhMGG0ZievPtK8mzLH5jhQ/about> (дата обращения: 31.01.2021).

<sup>2</sup>Там же.

телекомпания подала в Роспатент заявку на регистрацию программы «Намедни» как товарного знака, не имея на то никаких оснований<sup>1</sup>. Узнав об этом, Парфенов подал заявку на регистрацию бренда «Намедни с Леонидом Парфеновым»<sup>2</sup>.

Новый пакет цикла «2004–2010 год», также без «Намедни» в названии, выходит в марте 2020 года. Фильмы увеличиваются по продолжительности (1 час 40 мин. каждый выпуск), тогда как предыдущие серии были примерно по 40 минут каждая, но проект при этом возвращается к прежней цикличности 1 раз в две недели. В несколько обновленной студии с еще большим привнесением предметов, пространство стало напоминать сцену театра; прием о веществе (привнесения в кадр реальных предметов, о которых идет речь в сюжете) получил дальнейшее развитие (так, в одном из выпусков в студию привели собаку-лабрадора, похожую на любимицу Путина Конни). На экранах-задниках вместо хроникальных кадров появляется реконструкция тех недавних событий, о которых идет речь. Подсвеченная пронизывающими сцену софитами, съёмочная локация все больше напоминает театральные подмостки. Документальности эта мультимедийная раскраска не умаляет, выбор событий, людей, явлений подчиняется «фирменному парфеновскому стилю»<sup>3</sup>. Подробная детализация тех событий добавляет драматургии, как в случае с описанием событий в Беслане.

В этом же сезоне добавляется новшество, основанное исключительно на интерактиве: выходит дополнительный прямой эфир с добавлением

---

<sup>1</sup>Кара-Мурза-ст. В. Парфенов должен отсудить «Намедни» // Собеседник. 4 ноября 2015. URL : <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20151104-vladimir-kara-murza-parfenov-dolzhen-otsudit-namedni> (дата обращения: 02.11.2020).

<sup>2</sup>Программа Леонида Парфенова по требованию НТВ перестала называться «Намедни» // Meduza. 15 октября 2019. URL : <https://meduza.io/news/2019/10/15/programma-leonida-parfenova-po-trebovaniyu-ntv-perestala-nazyvatsya-namedni> (дата обращения 29.10.2020).

<sup>3</sup>Бойко В. "Русские евреи" Леонида Парфенова. Мнение историка (интервью Олега Будницкого) // BBC News. Русская служба. 17 марта 2017. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-39308558>.



событий, не вошедших в цикл «2004–2010», но имеющих, по мнению зрителей, важное значение. Это современный вариант старых газетных рубрик «вы нам писали». Парфенов и его команда всегда внимательно прислушиваются к комментариям зрителей и реагируют на них, либо отвечая на вопросы в прямом эфире, либо, как было придумано в конце 4-го сезона, выпуская дополнительные серии под грифом «Намедни P.S.»<sup>1</sup>. В этом же стриме Парфенов сформулировал свой способ отбора событий, людей, явлений. На 6-й минуте второго часа в ответ на вопрос зрителя он говорит: «Главное – сформулировать феноменологию. Вот что случилось нового, раньше такого не было, а это прибавило опыта, это зарубка такая на память и дальше мы с этим пойдём».

Старт нового сезона «Parfenon» совпал с 30-летием программы «Намедни» и выпуском нового цикла событий, людей, явлений 2011–2015 гг. под обновленным брендом «НМДНИ». Новизна проекта охарактеризовалась обновленной не виртуальной студией и приходом в эфир «живых» людей. Поликодовое единство сохраняется, однако формат все больше напоминает документальное шоу или инфо-шоу, по выражению самого Парфенова. Телекритик Ирина Петровская говорит о новом сезоне как об «отшлифованной красоте»<sup>2</sup>.

В этом сезоне «НМДНИ 2011–2015»<sup>3</sup> появляются дискурсивные символы цифровизации: вместо тумбы – хештег, заимствованные видео практически все из Интернета, а не хроника с телевизионных каналов. Много вставок из известных сериалов и фильмов тех лет, воплощающих атмосферу

---

<sup>1</sup>Намедни: P.S. серий. Лапенко как Чарли. О&А.Обнуление после чумы. «Загадка дыры». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yMWITQ8Viqs&t=2800s> (дата обращения: 20.11.2020).

<sup>2</sup>Человек из телевизора // Эхо Москвы. 14.11.2020. URL : <https://echo.msk.ru/programs/personstv/2741458-echo/comments.html#comments> (дата обращения: 19.11.2020).

<sup>3</sup>НМДНИ 2011–2015. Цикл фильмов Леонида Парфенова // Parfenon. URL : [https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC\\_P718eyWPWodDN225v3-XCsxomKbBT](https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC_P718eyWPWodDN225v3-XCsxomKbBT) (дата обращения: 23.11.2020).

эпохи. Контент также изобилует темами, связанными с новыми цифровыми технологиями: Илон Маск, Инстаграм, World of Tanks, Gangnam и др. Прослеживается традиционная для Парфенова пролонгированность линий: в 2012 году эти события, люди, явления начинали проявлять себя, первоначально закладывались, в дальнейшем автор просматривает как они повлияли на образ эпохи. В этом документальность Парфенова, умение фиксировать важные детали и прослеживать их в развитии. Обозреватель «Эха Москвы» Ксения Ларина подчеркивает: «Парфенов все события, которые заявляет, не бросает. Он обязательно скажет, что будет дальше, расскажет о последствиях. У него получается такой спрессованный, выпуклый формат времени»<sup>1</sup>.

Модификация формата в этом сезоне связана еще с тем, как обыгрываются те или иные события. Парфенов выходит за рамки студии и появляется в интерьере тех событий, про которые рассказывает. Этот сугубо репортерский «эффект присутствия» уже был многократно задействован в предыдущих произведениях, однако в рамках новых выпусков «Намедни» для Интернета и в студии «НМДНИ» этот прием применен впервые. Например, когда Парфенов появляется в студии у Ивана Урганта, садится на его место и ведет выпуск, рассказывая про феномен развлекательной программы «Вечерний Ургант». Прием привнесения предметов также усовершенствован: в новом выпуске в глубине сцены появляются фигуры-манекены, они внезапно слегка двигаются, и зритель понимает, что это скорее живые мимы, чем бездушные манекены. В студии появляются артисты и поют завершающую песню. Например, «Бурановские бабушки» поют свой знаменитый хит или выступает певица Елка.

---

<sup>1</sup>Человек из телевизора // Эхо Москвы. 14.11.2020. URL : <https://echo.msk.ru/programs/personstv/2741458-echo/comments.html#comments> (дата обращения: 19.11.2020).

Анализ приемов создания документальных проектов Парфенова показывает, что достижения отечественного журналиста достойны тиражирования, его «набор стамесок» (выражение Л. Г. Парфенова. – *Е. Ф.*) возможно применять в современном сторителлинге, при этом способы профессиональной «упаковки» самых разных материалов (информации, текстов, фото, хоум-видео, хроники, цифр, статистики, видео, аудио, музыки) оказываются множественными кодами, ведущими к плотному смысловому ряду, транслируемому журналистом его «насмотренным» и притязательным зрителям.

Дискурсивно-семиотический анализ аудиовизуальной документалистики Л. Г. Парфенова позволяет обобщить его дискурсивные техники, направленные на раскрытие поликодовости его авторских произведений.

#### *1. Визуальный ряд.*

1) Коррекция времени: тайм-лайн, тайм-лапс, слоу-мо, эффект хромотопного перехода-перевоплощения, стирания временной границы между прошлым и настоящим, сокращение временного расстояния. Временной скачок, переброска, до событий можно «дотянуться рукой». Сквозные линии времени: связь старых хроникальных кадров с современными постаревшими героями, как-бы протягивание линии времени (эпизод-вставка).

2) Коррекция пространства: полиэкран, движение камеры «было» – «стало», адаптация экрана под монитор компьютера, рваный пофреймовый монтаж, калейдоскоп событий, люфты – флеш-бэки прошлого.

3) Цветокоррекция: монохромирование либо полихромное процветание, цветные пятна.

4) Постановочные элементы: актерская игра, авторское ролевое разыгрывание ситуации, реконструкция событий. Имитация непосредственного участия в происходящих событиях.

5) Компьютерные технологии: монтитайтоны, графические заставки, фейс-трекинг, футаж, 2D и 3D анимация, интерактивные анимированные карты (3D-maps), инфографика, плоская графика с движением (stop-motion или мотионы).

6) Субтитрирование: субтитры помимо имен и геотитра, содержат картинки-иконки, рамочное выделение главных объектов кадра и их расшифровка-описание, надписи-цитаты, рубрикатор (повествовательные главы).

7) Динамика кадра: клиповый монтаж, монтаж-переброска. Графический прием моушен-трекинг (отслеживание движения). Дополненная псевдо-хроника: документальность, достоверность и мистичность, потусторонность (взгляд изнутри). Эффект прожигания и «подстаривания» статичных кадров, бесшовный переход от хроники к современности за счет выравнивания цветовой гаммы.

8) Стилистические приемы: компоузинг хроники, фрагментов фильмов, фотографий, мультипликации. Сочетанность документального розыгрыш (мокьюментари), фактологического телевидения (фактчекинг), докуправды, гаптики (ветер рвет шапку на ветру, брызги водопада попадают на объектив камеры), экстремального экшна (квадрокоптер). Объекты на старых фото превращаются в реальные, кадры раритетной кинохроники «бесшовно» сменяются игровыми сценами (рассказ-показ). Все ключевые сцены сняты именно там, где имели место реальные события: Муром, Санкт-Петербург, Москва, Нью-Йорк, Питтсбург или Принстон. Такими методами всеми аудио- и визуальными средствами современного телевидения достигается событийность и правдоподобность.

## *2. Аудиальный ряд.*

1) Музыка: авторская, фоновая, отсутствие музыкального оформления. Короткие фрагменты, отличающиеся по эмоциональному воздействию (трагическая, тревожная, веселая, спокойная музыка, маршевая, пафосная,

нейтральная). Голос: форсированный, шепчущий, спокойный, бесстрастный, кричащий. Музыкальные отбивки приумножают нарастающий темпоритм, либо ставят точку.

2) Интершумы: звуки естественные или наложенные (щелчки компьютерной мышки, капли воды, смех прохожих в кафе, крики рабочих, звон железа. Голос ведущего звучит через шум ветра, перекрикивает гул плотины.

3) Шумомузыка (взят оригинальный интершум и наложена современная музыка): звуковая темпоритмическая фиксация, тишина и ритмические удары. Смена музыкального оформления на звон, шорох, компьютерного дозвона до абонента, звук щелчка затвора фотоаппарата.

*3. Когнитивные конструкции. Авторское присутствие в кадре или за кадром.*

1) Появление в кадре: натурные съемки, персонификация, корреспондент как рассказчик-летописец, публицист-исследователь. Овеществление, наглядная демонстрация, разыгрывание ситуаций, ассоциации, ирония на грани с сатирой, актуализация через бытовую риторику. Репортажный прием присутствия, факт-чекинг: стендап-прогулка, стендап-действие, стендап на говорящем фоне, стендап-люфт, стендап-привнесение, стендап-отождествление, постановочный стендап.

2) Закадровый текст: остранение, эффект присутствия, современные лингвистические конструкции, событийная мозаичность, разновеликость событий, ирония в интонировании, спокойное озвучивание фактов, калейдоскопное течение времени. Использование фольклора, анекдотов, стихотворений, прерывистость речи (обилие присоединительных конструкций), кумуляции (нанизывание однородных конструкций). Ведущий: уверенность, вовлеченность, доброжелательность, стильность, доверительность, юмор, легкое жонглирование «скользкими» темами. Использование в закадровой речи современных формулировок («бизнес-

ланч», «место высоких технологий») при описании событий прошлого. Постмодерн как стиль и метод организации закадрового текста: аллюзии, метафоры, аллегории, инсинуации, метод аналогий и экстраполяций при простоте разговорной речи, использование метафор и парадоксов, несмотря на простоту речевых конструкций, парцеллирование и другие средства экспрессивного синтаксиса и языковой игры.

#### *4. Диалоговые сцены: прошлое как настоящее.*

1) Монтажные склейка хроники с современностью: портретный переход в те же локации.

2) Деятельностно-пространственное обращение времени: приближение к сегодняшнему зрителю прошлых событий, их актуализация.

3) Реплики-оценки редки и немногословны.

Обобщить логику применения мультимедийных приемов как способов смыслопорождения в творчестве Парфенова, можно следующим образом:

- соблюдение формулы – «люди, события, явления», опора только на те факты, которые мировоззренчески отражают эпоху, проецируют эту эпоху на сегодня.

- возведение выбора образов в систему, синтезированное построение которой подталкивает зрителя к соавторству, к совместным размышлениям, к дискурсу с выявлением интерполяций и пониманию неявных, периферийных смыслов: журналист приглашает зрителя к додумыванию, достраиванию повествования на основе заданного культурного кода.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное диссертационное исследование посвящено анализу творчества Л. Г. Парфенова. Понимая, что журналистская деятельность практически неотделима от личности автора, мы стремились проанализировать поликодовые произведения вышеупомянутого автора, выявить их специфические черты, оценить вклад Парфенова в развитие визуальной журналистики, выделить мультимедийные приемы, благодаря использованию которых Парфенов транслирует аудитории смыслы своих документальных фильмов.

Поставленная в диссертационной работе цель: выявить специфику аудиовизуального языка современной поликодовой видеодокументалистики как совокупности элементов (фигур и приемов), формирующих информационные и ценностные смыслы – достигнута, определяемые целью задачи решены в полном объеме, а именно:

1) Для выяснения сути понятия «поликодовость» применительно к современным авторским тележурналистским документальным проектам был проанализирован ряд научных исследований, где предлагались различные подходы к данному термину; было установлено, что наибольшим потенциалом для исследований документалистики обладает семиотический подход, согласно которому в высказывании кодируются смыслы, а само понятие «поликодовость» преодолевает узость формального подхода, изначально связанного с этим термином (изображение и текст). Поликодовость, понимаемая как множественность смыслов, «упакованных» автором в произведении, позволяет видеть, как организуется такое произведение: самые разные смыслы должны, во-первых, обрести свое воплощение в различных способах и приемах (то есть элементах произведения и их монтажном соединении), а во-вторых, образовать единство, обеспечивающее цельность и законченность высказывания. Таким

образом, поликодовый характер документальных авторских произведений предопределяет дискурсивно-семиотический подход к исследованию таких единств. В диссертации ключевые произведения Парфенова были последовательно проанализированы как поликодовые единства: определялись дискурсивные техники (технико-технологический тип признаков произведения), а затем извлекались коды – смыслы отдельных элементов – в составе целого произведения. Пошаговый и послойный анализ произведений Л. Г. Парфенова позволил обнаружить в его творческом арсенале десятки приемов, раскрывающих глубину смыслов его документальных проектов. Эффективность дискурсивно-семантического подхода выразилась в последовательном сопоставлении работы приемов разных уровней произведения и интерпретации их смысловой наполненности. В ходе дискурсивно-семиотического анализа автором диссертации выявлены узлы «сонастройки» зрителя с автором – точки внимания, представляющие собой моменты концентрированного воздействия на зрителя. Дискурсивно-семиотический подход обеспечивает возможность обнаружения таких точек внимания и продвижения с помощью интерпретации маркированных ими эпизодов к смыслам, заложенным в произведении.

2) В ходе исследования установлено, что форматно-жанровые признаки документального журналистского произведения могут быть отнесены к формирующему (ориентированному на специфику содержания) или технико-технологическому (ориентированному на дискурсивные техники мультимедийной коммуникации) типам. Успешность аудиовизуального произведения обеспечивается синтезом признаков обоих типов, их взаимообусловленностью. Содержательные (смысловые) коды документального произведения транслируются зрителю с помощью приемов, включающих как собственно элементы нарратива, так и способы их объединения в целое. Замысел автора произведения становится доступным



считыванию и анализу благодаря точкам внимания, где ансамбли признаков произведения концентрируются, сгущаются и обеспечивают «обнажение приемов» и смыслов.

3) В работе определены роль и место Л. Г. Парфенова в развитии отечественной документальной журналистики как особого жанрово-форматного феномена, в том числе: создание масштабных документальных проектов о прошлом, обладающих значительным смысловым ориентиром на настоящее и позволяющих журналисту вовлекать аудиторию в процессы критического переосмысления исторических стереотипов; актуализация эвристического подхода к документальному нарративу, строящемуся как исследование документального материала, которое ведущий ведет вместе с своими зрителями; расширение границ собственно журналистских жанров, в том числе актуализация репортажных техник в пространстве исторического материала; применение технико-технологических фильтров в отборе материала для сюжетов, в том числе с позиций «телегеничности» их визуальной составляющей; «упаковка» множества смыслов в концептуальный нарратив, обеспечивающий создание поликодовых единств, в которых различные смыслы, транслируемые с помощью мультимедийных приемов, сопрягаются в общую идею, транслируемую зрителю всем произведением как единым целым.

4) Исследование специфики аудиовизуального языка творчества Л. Г. Парфенова в рамках дискурсивно-семиотического подхода позволило выявить в его произведениях систему гибких и постоянно варьирующихся приемов «упаковки» смыслов, одновременно реализующую уникальный авторский стиль журналиста и в то же время отличающуюся подвижностью и новациями, нарушающими горизонт ожидания зрителя и укрепляющими интерес к документалистике, создаваемой Л. Г. Парфеновым.

В исследовании на передний план мы поставили монтаж как особый способ мышления (или, собственно, синтаксис аудиовизуального языка). При

этом ключевым понятием предпринятого исследования мы обозначили поликодовость – конвергенцию в рамках одного эстетического объекта (в предлагаемом исследовании – документального фильма/проекта) множества смыслов как элементов нескольких семантических систем, формирующих единство восприятия. Таким образом можно говорить о поликодовом единстве как о многосмысленности, многозначности, мультимедийности и многоплатформенности воплощения. Такие приемы, благодаря своей продуктивности, закрепляются в виде шаблона (формата) и тиражируются в дальнейшем.

Таким образом, нами применен новый теоретический подход к эстетике визуализации, исключая разрыв или противопоставление разнонаправленных функций экранного зрелища (в первую очередь, развлечения, с одной стороны, и информирования, смысловыявления, формирования ценностей – с другой). При этом возникает социально-культурная обусловленность и историческая системность восприятия при раскодировки прорисованных автором образов.

Для более четкого понимания законов реализации и репрезентации поликодовости в журналистском произведении, был изучен и применен дискурсивно-семиотический подход при анализе аудиовизуальных работ. С его помощью были обозначены границы аудиовизуального языка, предприняты попытки формирования «алфавита образов», знаковых обобщенных визуальных фраз. Особое значение в научной работе уделено монтажу изображения, конструированию монтажной фразы, подчеркивается важность каждого кадра как монтажной ячейки, при раскадровке воспринимаемого как образ.

В диссертации обосновано, что знаковая визуальная система состоит из крупных форм – монтажных фраз. Специфика организации контента, его поликодовое единство с квинтэссенцией в точке внимания предлагается считать новым уровнем развития современных журналистских произведений

(его морфологией), а связи между ним, специфические приемы динамического визуального дискурса, воплощенного в монтаже (синтаксисом).

Важным в диссертационном исследовании является ввод термина «точка внимания», под которым мы понимаем реперное восприятие (фокализацию) и фиксацию образов в экранных произведениях в момент сонастройки пространственно-временных импульсов воображения и эмоций творца и зрителя, что ведет к совпадению переживаемых эпизодов трансформированной действительности. Эффект (специфический признак) «точки внимания» – четкое попадание сконструированного эмоционального мыслеобраза в понятный дискурс зрителя и раскодировка поликодового послания с желаемым для отправителя результатом.

На основании эмпирических данных подтверждается гипотеза о том, что эталонная, форматная комбинация выявленных элементов поликодового единства, получившая высокий отклик зрителя, становится для других производителей видеоконтента ориентиром и закрепляется в определенном формате. Форматом в итоге становится тиражируемый стереотип, порождающий эпигонство и желание создавать нечто похожее для попадания в успешный для восприятия формат.

В диссертации уточнены формы взаимодействия понятий жанр-формат, обозначены жанровые границы аудиовизуальной документалистики, выделены ее форматные признаки.

В постоянно меняющихся условиях существования теле- и видеожурналистики, учитывая применение тейнмент-технологий, перед профессиональным журналистским сообществом остро стоит вопрос применения возможностей мультимедийных приемов для повышения рейтингов и повышения внимания зрителя к своим произведениям: поликодовое воплощение многосмысленности на экране, воплощенное при помощи мультимедийных технико-технологических и формирующих

подходов, включающих многоаспектную линейку событий, явлений, людей; органичное использование классических документальных приемов (опора на документы, артефакты, хронику) вместе с репортажными (стендапы, интервью, повествование здесь и сейчас), а также с киноприемами (постановка, актерская игра). Вкупе с современными видеотехнологиями (графика, свет, цвет, интерактив), компоузинг мультимедийных приемов дает бесконечное множество обладающих коммуникативным потенциалом монтажных вариантов аудиовизуального произведения. Сформированный авторский стиль придает уникальность произведениям изучаемого автора, позволяющий отделить его работы от эпигонов.

Обобщая опыт использования современных технологий при создании поликодового журналистского произведения в творчестве Л. Г. Парфенова, можно выделить специфические черты, позволяющие аудиовизуальной документалистике иметь высокий рейтинг и смотримость:

- 1) множественность смыслов и многоаспектность затрагиваемой темы, релевантный контент (формула «люди, события, явления», многокадровость, полиэкранность, уравнивание разновеликих событий, опора на факты, мировоззренчески отражающие эпоху, проекция прошлого на сегодня, эффект отстранения, отбора используемого материала по принципу телегенности и эманации места, пролонгированность смысловых линий);
- 2) современная форматная подача материала (байопик, роуд-муви, фильм-путешествие, реконструкция, актерская игра, нон-фикшн, историкотеймент) с использованием мультимедийных технологий (надписи-цитаты, картинки-монтипайтоны, фейс-трекинг, ожившие образы, виртуальные карты и анимация, люди-манекены, художественность, несмотря на документальность, использование приема тишины и слоу-мо);

- 3) уникальный авторский стиль изложения, мастерское владение аудиовизуальным языком, вызывающие желание копирования (сторителлинг, персонифицированность, использование репортерских приемов, стенд-апов, синхронов, привнесение в кадр предметов, интонационный сарказм, комментарий в документальном фильме, «буржуазная» внешность);
- 4) умение упаковывать мозаичные элементы в цельное произведение при помощи монтажных приемов (композиция, внутрикадровый монтаж, темпоритмические решения, сжатие времени и пространства, прием переброски и осовременивания, звуко-шумовое воздействие, пофреймовый монтаж фотографических изображений, при помощи точки внимания скручивание поликодовых смыслов, субтитрированное видео).

Таким образом, в диссертационном исследовании:

- продемонстрирована возможность аналитического выявления природы аудиовизуального мышления и определения специфики создания поликодового журналистского аудиовизуального произведения (дискурсивно-семиотический подход);
- сделан вывод о единстве семиотического и дискурсивного аспектов экранного творчества;
- обозначены границы документальной визуальной журналистики, предложена дефиниция «точка внимания» для прояснения специфики контента экранной журналистики;
- установлено, что ячейкой аудиовизуального языка является мыслеобраз, а не знак; из совокупности мыслеобразов складывается современный визуальный язык;
- рассмотрено взаимовлияние таких понятий, как жанр и формат, выявлены их общее и различное, прослежена последовательность использования возможностей оригинальных, поликодовых форматных

произведений исследуемого автора, его методы и приемы мультимедийных дискурсивных техник;

- на конкретных примерах рассмотрен уникальный язык документальных журналистских произведений Парфенова, его морфология и синтаксис;

- определены роль и место Л. Г. Парфенова в формировании современной эстетики документальной визуалистики, обобщен его опыт использования современных технологий в производстве документального визуального контента; выявлена специфика контента и охарактеризован выбор мультимедийных элементов повествования для транслирования содержательных кодов произведения;

- составлена наиболее полная фильмография Л. Г. Парфенова, проанализированы этапы его творческого пути.

Дискурсивно-семиотический анализ творчества Л. Г. Парфенова позволил продемонстрировать особенности и принципы создания современного поликодового, мультимедийного, рейтингового произведения.

Перспективы дальнейшей разработки темы диссертационного исследования связаны с продолжением аналитического наблюдения за творчеством Л. Г. Парфенова, прослеживанием динамики его журналистской деятельности, а также сопоставлением достижений отечественной документальной журналистики с мировым уровнем этого жанрово-форматного феномена.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники:

1. Парфенов, Л. Г. Блог Леонида Парфенова [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Сноб. – Режим доступа: <https://snob.ru/profile/10007/blog> (дата обращения: 01.11.2018).
2. Парфенов, Л. Г. Война в Крыму – все в дыму [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Хостинг YouTube. – 12.08.2018. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fFn4KC1GgNA> (дата обращения: 13.08.2018).
3. Парфенов, Л. Г. Группа ВК [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Социальная сеть. – Режим доступа: [https://vk.com/l\\_parfenov](https://vk.com/l_parfenov) (дата обращения: 12.06.2021).
4. Парфенов, Л. Г. Дети XX съезда [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Хостинг YouTube. – 28.06.2018. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=x7aMfJSuj1o> (дата обращения: 11.10.2020).
5. Парфенов, Л. Г. Зворыкин-Муромец [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Parfenon. – 04.03.2020. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Dw96wcrB8oY> (дата обращения: 23.06.2021).
6. Парфенов, Л. Г. Намедни – наша эра. 1991–2000 [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Хостинг YouTube. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=RMVrt\\_iqWII](https://www.youtube.com/watch?v=RMVrt_iqWII) (дата обращения: 03.07.2021).
7. Парфенов, Л. Г. Намедни. Наша эра. 1961–2003 [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Озон. – Режим доступа: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2153496/> (дата обращения: 14.03.2021).
8. Парфенов Л. Наша история богата [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Отечественные записки. – 2004. – № 5 (20). – Режим

доступа: <https://strana-oz.ru/2004/5/nasha-istoriya-bogata> (дата обращения: 03.07.2021).

9. Парфенов, Л. Г. НМДНИ 1921–1925. Цикл фильмов Леонида Парфенова [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Parfenon. – 23.06.2021. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC\\_P718eyWP5CwQpHA2Rl8leobXrvcN8](https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC_P718eyWP5CwQpHA2Rl8leobXrvcN8) (дата обращения: 27.06.2021).

10. Парфенов, Л. Г. НМДНИ 2011–2015. Цикл фильмов Леонида Парфенова [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Parfenon. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC\\_P718eyWPWodDN225v3-XCsxomKbVT](https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC_P718eyWPWodDN225v3-XCsxomKbVT) (дата обращения: 23.11.2020).

11. Парфенов, Л. Г. НМДНИ 2016–2020. Цикл фильмов Леонида Парфенова [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Parfenon. – 31.05.2021. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC\\_P718eyWOFNRSoLqH6XHtdGCoYrqit](https://www.youtube.com/playlist?list=PLWC_P718eyWOFNRSoLqH6XHtdGCoYrqit) (дата обращения: 23.06.2021).

12. Парфенов, Л. Г. Официальный сайт [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов. – Режим доступа: <http://leonidparfenov.ru> (дата обращения: 01.11.2020).

13. Парфенов, Л. Г. Парфенов 2012 и итоги года [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Хостинг YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=luY-ZQksK3E> (дата обращения: 12.10.2020).

14. Парфенов, Л. Г. Портрет на фоне [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Советское телевидение. Гостелерадиофонд России. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/channel/UCiVZttFkdEwMi3QXpRqFTzQ> (дата обращения: 11.10.2020).

15. Парфенов, Л. Г. Птица-Гоголь [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Parfenon. – 10.02.2020. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=rtVaIo0bgas> (дата обращения: 21.06.2021).



16. Парфенов, Л. Г. Ролик про Урал [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Хостинг YouTube. – 02.07.2008. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=Te5tg7Gj3Ns> (дата обращения: 03.07.2021).

17. Парфенов, Л. Г. Русские евреи [Электронный ресурс] // Parfenon. – 23.04.2018 – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=AaNjPAFD-UI> (дата обращения: 08.09.2020).

18. Парфенов, Л. Г. Тома «Намедни. Наша эра» [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов. – Режим доступа: <https://namednibook.ru/volumes/> (дата обращения: 12.10.2020).

19. Парфенов, Л. Г. Хардкор [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/778218/> (дата обращения: 21.06.2021).

20. Парфенов, Л. Г. Хребет России [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Хостинг YouTube. – 12.02.2015. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=3Xq72kn1574> (дата обращения: 23.06.2021).

21. Парфенов, Л. Г. Generation «П» [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Кинопоиск. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/104893/> (дата обращения: 21.06.2021).

22. Парфенов, Л. Г. Parfenon [Электронный ресурс] / Л. Г. Парфенов // Хостинг YouTube. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=1ueuDhDxp\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=1ueuDhDxp_Y) (дата обращения: 21.01.2021).

### **Научная литература**

23. Абашев, В. В. «Дикая красота и Сумрачное величие...». Панорама Урала в путевых очерках Вас. И. Немировича-Данченко / В. В. Абашев // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – № 4 (32). – С. 67–78.

24. Абашев, В. В. Горы и реки Алексея Иванова (заметки о поэтике пространства в романе «Золото бунта») / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Река и Гора: локальные дискурсы, Пермь, 29–30 октября 2009 года. – Пермь, 2009. – С. 41–57.
25. Абашев, В. В. Литература в эпоху медиаконвергенции / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2018. – № 2. – С. 103–112.
26. Абашев, В. В. Поверх барьеров: трансфикциональность, интермедиальность, трансмедиальность как стратегии современной культуры / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой : сборник научных статей. – СПб. : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2018. – С. 19–37.
27. Абашев, В. В. Поэзия уральского пространства в прозе Алексея Иванова / В. В. Абашев // Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики : учебное пособие. – Пермь, 2012. – С. 57–72.
28. Абашев, В. В. Прогулка и экскурсия в ряду телесно-дискурсивных практик освоения городского пространства / В. В. Абашев, А. В. Фирсова // Международный журнал исследований культуры. – 2015. – № 4(21). – С. 108–114.
29. Абашев, В. В. Творчество Алексея Иванова как фактор развития внутреннего туризма в Пермском крае / В. В. Абашев, А. В. Фирсова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – № 3 (23). – С. 182–190.
30. Абашев, В. В. Упоительный шаблон (Стереотип как машина творчества) / В. В. Абашев // Стереотипность и творчество в тексте : Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь : Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2004. – С. 325–350.

31. Агамов-Тупицын, В. Бесполетное воздухоплавание: статьи, рецензии и разговоры с художниками / В. Агамов-Тупицын. – М. : Новое литературное обозрение, 2018. – 661 с.
32. Амиров, В. М. Конфликт либеральных и консервативных ценностей в медиадискурсе федеральных и дагестанских СМИ / В. М. Амиров, Т. А. Глебович // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2021. – № 70. – С. 313–335.
33. Антошин, А. В. Эмиграция евреев из Советского Союза в 1960-1970-е гг. на страницах американской прессы / А. В. Антошин, Д. Л. Стровский // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. – 2019. – Т. 11. – № 2. – С. 136–160.
34. Атанесян, А. Наука продюсировать / А. Атанесян // Искусство кино. – 2003. – № 11. – С. 78–83.
35. Баранова, Е. А. Конвергентная журналистика: теория и практика : учеб. пособие / Е. А. Баранова. – М. : Юрайт, 2017. – 269 с.
36. Барт, Р. Избранные работы: семиотика: поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; ред. Г. К. Косиков. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
37. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
38. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист ; под. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Прогресс, 1974. – 448 с.
39. Бесс, Б. Построение телевизионного репортажа / Б. Бесс, Д. Дезормо. – М. : Галерея, 2004. – 124 с.
40. Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства / Е. Бобринская. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.
41. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.

42. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. О. А. Печенкина. – М. : Постум, 2015. – 240 с.
43. Бринкманн, Р. Искусство и наука цифрового композитинга: техники создания визуальных эффектов, анимации и моушн графики / Р. Бринкманн ; науч. ред. Я. Е. Гурин. – М. : ДМК Пресс, 2021. – 728 с.
44. Бурдые, П. О телевидении и журналистике / П. Бурдые; пер. с фр. Т. Анисимова, Ю. Маркова. – М. : Фонд науч. исследований «Прагматика культуры», 2002. – 160 с.
45. Вакурова, Н. В., Москвин, Л. И. Типология жанров современной экранной продукции : учебное пособие [Электронный ресурс] / Н. В. Вакурова // Эвартист. – М. : Институт современного искусства, 1997. – Режим доступа: [http://evartist.narod.ru/text3/08.htm#%D0%B7\\_04](http://evartist.narod.ru/text3/08.htm#%D0%B7_04) (дата обращения: 27.03.2017).
46. Вартанов, А. С. Актуальные проблемы телевизионного творчества / А. С. Вартанов. – М. : Высшая школа, 2003. – 320 с.
47. Вартанова, Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Е. Л. Вартанова // Информационное общество. – 1999. – Вып. 5. – С. 11–14.
48. Вартанова, Е. Л. Конвергенция как неизбежность: о роли технологического фактора в трансформации современных медиасистем / Е. Л. Вартанова // От Книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже нового тысячелетия. – М. : Изд-во Московского университета, 2000. – С. 37–55.
49. Вартанова, Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран : учебное пособие / Е. Л. Вартанова. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 335 с.
50. Вартанова, Е. Л. Постсоветские трансформации российских СМИ и журналистики / Е. Л. Вартанова. – М. : МедиаМир, 2013. – 280 с.
51. Васильева, В. 15 лет истории мультимедиа на страницах «Мира ПК» / В. Васильева // Мир ПК. – 2003. – № 10. – С. 81–82.

52. Вертов, Д. Человек с киноаппаратом / Д. Вертов; ред.-сост. А. С. Дерябин. – М. : Эйзенштейновский центр, 2008. – Т. 1. – 125 с.
53. Волкова, А. А. Медiateкст в условиях конвергенции / А. А. Волкова // Журналистский ежегодник. – 2013. – № 2. – С. 26–28.
54. Волкова, И. И. Игровые форматы мультимедийной журналистики / И. И. Волкова // Вестник РУДН. Сер. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 106.
55. Ворошилов, В. В. История журналистики / В. В. Ворошилов. – СПб. : Издательство Михайлова В. А., 2000. – 304 с.
56. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1996. – 415 с.
57. Гегелова, Н. С. Культурно-просветительская миссия телевидения : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 / Гегелова Наталья Сергеевна. – М., 2012. – 389 с.
58. Герасимова, О. А. Мастерство шоумена / О. А. Герасимова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 192 с.
59. Глебович, Т. А. Образовательный блогинг в Telegram-каналах: концепции и формы репрезентации контента / Т. А. Глебович, А. Д. Новикова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2020. – Т. 26. – № 3 (199). – С. 57–70.
60. Горюнова, Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана / Н. Л. Горюнова. – М., 2000. – 127 с.
61. Гострова, Е. В. Информационно-аналитические телевизионные программы: история, типология, современное состояние: на примере программ федеральных каналов «Вести недели» («Россия») и «Намедни» (НТВ) : дис. ... канд. филол. наук. : 10.01.10 / Гострова Екатерина Владимировна. – Ростов-на-Дону, 2006. – 207 с.

62. Дерябин, А. Н. Телевизионные новости как коммуникативное событие / А. Н. Дерябин // Дискурс: коммуникативные стратегии культуры и образования. – 1998. – № 7. – С. 60–63.
63. Дизайн СМИ: тренды XXI века : материалы V Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Е. В. Ситникова. – М. : Изд-во МГУ, 2016. – 144 с.
64. Динамика жанров и форматов: межкафедральный семинар [Электронный ресурс] // Медиаскоп. – 15.02.2010. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/225> (дата обращения: 13.10.2018).
65. Динамика развития форматов и жанров в современных СМИ: методический семинар // Медиаскоп. – 20.05.2009. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/taxonomy/term/221> (дата обращения: 21.11.2018).
66. Дробашенко, С. В. Феномен достоверности: очерки теории документального фильма / С. В. Дробашенко. – М. : Наука, 1972. – 184 с.
67. Дуков, Е. В. Формат или ценность? / Е. В. Дуков // Наука телевидения. – 2008. – № 5. – С. 25–27.
68. Егоров, В. В. Телевидение между прошлым и будущим / В. В. Егоров. – М. : Воскресенье, 1999. – 414 с.
69. Егоров, В. Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии / В. Егоров. – М. : Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1995. – 92 с.
70. Ейгер, Г. В. К построению типологии текстов / Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореца. – Ч. I. – М., 1974. – С. 103–109.
71. Ефимова, Н. Н. Звук в эфире / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 142 с.
72. Женетт, Ж. Фигуры / пер. с фр. Н. Перцова. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.

73. Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А. Г. Качкаевой. – М., 2010. – 200 с.
74. Загидуллина, М. В. Изображение vs. Текст в современной коммуникации: синтаксический сахар в обмен на «лайки» // Русистика и современность. – Katowice, 2017. – С. 241–250.
75. Загидуллина, М. В. Логика жанра и логика формата: к понятию mass-communication в PR-деятельности / М. В. Загидуллина // Российская пиарология-5: тренды и драйверы. – СПб. : СПбГУ, 2017. – С. 24–30.
76. Загидуллина, М. В. Панмедиатизация: закат вербальной коммуникации. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. – 224 с.
77. Загидуллина, М. В. Синтаксис гибридов: есть ли закономерность в сосуществовании вербальных и невербальных элементов поликодовых текстов? // Язык и метод. Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века. Синтаксис текста. Текст в синтаксисе. Лингвистический анализ в Бермудском треугольнике "комбинаторика – семантика – прагматика". – Краков, 2017. – С. 69–79.
78. Загидуллина, М. В. Типология поликодовых единств в аспекте медиалогии / М. В. Загидуллина [Электронный ресурс] // Медиаскоп. – 2018. – № 3. – URL : <http://www.mediascope.ru/2464> (дата обращения 02.05.2021).
79. Загидуллина, М. В. Эстетический компонент поликодовых медиатекстов / под ред. А. А. Малышева // Медиалингвистика. Материалы II Международной научно-практической конференции. – СПб. : СПбГУ, 2017. – С. 101–103.
80. Землянова, Л. М. Зарубежная коммуникативистика на рубеже веков / Л. М. Землянова // От книги до интернета: Журналистика и

литература на рубеже нового тысячелетия : коллективная монография. – М. : МГУ, 2000. – С. 61–74.

81. Иваницкий В. Л. Основы бизнес-моделирования СМИ. – М. : Аспект Пресс, 2010. – 256 с.

82. Иванов-Вано, И. П. Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов / И. П. Иванов-Вано // Киноведческие записки. – 2006. – № 80. – С. 174–187.

83. Иванова, А. В. Технологии виртуальной и дополненной реальности: возможности и препятствия применения / А. В. Иванова // Стратегические решения и риск-менеджмент. – 2018. – № 3 (108). – С. 88–107.

84. Ильченко, С. Н. Отечественное телевидение постсоветского периода: история, проблемы, перспективы / С. И. Ильченко. – СПб. : ИВЭСЭП, 2008. – 182 с.

85. Ильченко, С. Н. Трансформация жанровой структуры современного отечественного телеконтента: актуализация игровой природы человека : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 / Ильченко Сергей Николаевич. – М., 2012. – 197 с.

86. Имамова, Е. И. Эволюция отечественного информационного и информационно-аналитического телевидения, конец 80-х – 90-е гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Имамова-Стефанчук Евгения. – М., 2000. – 205 с.

87. Ингенблек, В. Все о мультимедиа / В. Ингенблек. – Киев : ВНУ, 1996. – 351 с.

88. Интернет-СМИ: теория и практика / под ред. М. М. Лукиной. – М. : Аспект Пресс, 2010. – 348 с.

89. Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования / Н. Б. Кириллова, Л. Б. Зубанова, С. Б. Синецкий [и др.] ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Уральский



федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина ;  
Уральское отделение Научно-образовательного культурологического  
общества РФ. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019.  
– 292 с.

90. Как новые медиа изменили журналистику: 2012–2016 / А. Амзин,  
А. Галустьян, В. Гатов, М. Кастельс, [и др.] ; под науч. ред. С. Балмаевой и  
М. Лукиной. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2016. – 304 с.

91. Качкаева, А. Г. Жанры и форматы современного телевидения:  
последствия трансформации / А. Г. Качкаева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10.  
Журналистика. – 2010. – № 4. – С. 42–51.

92. Качкаева, А. Г. Секретная служба телевидения. О функциях  
телекритики / А. Г. Качкаева // Искусство кино. – 2009. – № 4. – С. 63–85.

93. Кемарская И. Формат и телесценарий / И. Кемарская //  
Журналист. – 2009. – № 6. – С. 37–45.

94. Кемарская, И. Н. Телевизионный редактор / И. Н. Кемарская. –  
М. : Аспект Пресс, 2004. – 191 с.

95. Кемарская, И. Н. Телевизионный редактор-профессионал /  
И. Н. Кемарская, А. Г. Качкаева, С. А. Муратов. – М. : Галерея, 2004. – 56 с.

96. Кемарская, И. Н. Формат и телесценарий / И. Н. Кемарская //  
Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2009. – № 5. – С. 40–44.

97. Кемарская, И. Н. Формат как способ позиционирования  
программы / И. Н. Кемарская // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. –  
2010. – № 6. – С. 66–68.

98. Кибрик, А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации  
дискурсов / А. А. Кибрик [Электронный ресурс]. – URL :  
[http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/people/kibrik-aa/files/Discourse\\_classification@VJa\\_2009.pdf](http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/people/kibrik-aa/files/Discourse_classification@VJa_2009.pdf) (дата обращения: 07.05.2021).

99. Кириллова, Н. Б. Аудиовизуальная культура как синтез реального  
и виртуального / Н. Б. Кириллова // Аудиовизуальная платформа

современной культуры : материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницинских чтений), Екатеринбург, 20–21 ноября 2020 года. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2020. – С. 7–14.

100. Кириллова, Н. Б. Аудиовизуальное творчество / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2021. – 145 с.

101. Кириллова, Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический проект, 2016. – 157 с.

102. Кириллова, Н. Б. Глобальная медиасреда и парадоксы экранной культуры / Н. Б. Кириллова // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики : сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 01–03 октября 2006 года. – Екатеринбург : Медиа-холдинг «Уральский Рабочий», 2006. – С. 28–40.

103. Кириллова, Н. Б. Киномагия: маска и миф / Н. Б. Кириллова // Вестник ВГИК. – 2020. – Т. 12. – № 3 (45). – С. 29–42.

104. Кириллова, Н. Б. Культурные коды маски : исторический контекст / Н. Б. Кириллова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2018. – Т. 24. – № 4 (180). – С. 158–169.

105. Кириллова, Н. Б. Медиакультура / Н. Б. Кириллова // Прикладная культурология. Энциклопедия. – М. : Согласие, 2019. – С. 449–454.

106. Кириллова, Н. Б. Медиакультура и основы медиаменеджмента / Н. Б. Кириллова. – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. – 185 с.

107. Кириллова, Н. Б. Медиакультура как полифункциональная система / Н. Б. Кириллова // Connect-Universum – 2014 : сборник материалов V Международной научно-практической интернет-конференции, Томск, 20–

22 мая 2014 года. – Томск : Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2015. – С. 118–121.

108. Кириллова, Н. Б. Медиакультура как фактор формирования ментальной идентичности молодежи / Н. Б. Кириллова // Материалы конференций ГНИИ "НАЦРАЗВИТИЕ". Август 2017 : Сборник избранных статей, Санкт-Петербург, 26–31 августа 2017 года. – СПб. : ГНИИ «НАЦРАЗВИТИЕ», 2017. – С. 85–89.

109. Кириллова, Н. Б. Медиакультура. От модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2006. – 453 с.

110. Кириллова, Н. Б. Медиалогия / Н. Б. Кириллова. – М. ; Берлин : ООО "Директмедиа Паблишинг", 2018. – 421 с.

111. Кириллова, Н. Б. Медиалогия как синтез наук / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2015. – 368 с.

112. Кириллова, Н. Б. Медиареальность как новая социокультурная среда обитания человека / Н. Б. Кириллова // Вопросы культурологии. – 2016. – № 1. – С. 33–38.

113. Кириллова, Н. Б. Метаморфозы русского масскульта / Н. Б. Кириллова // Обсерватория культуры. – 2019. – Т. 16. – № 5. – С. 536–541.

114. Кириллова, Н. Б. Миф и мифотворчество в экранной культуре как новой парадигме коммуникации / Н. Б. Кириллова, А. Н. Данилова // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 3 (59). – С. 56–66.

115. Кириллова, Н. Б. Новые медиатехнологии как вызовы информационной эпохи / Н. Б. Кириллова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 10-2 (52). – С. 189–194.

116. Кириллова, Н. Б. Парадоксы медийной цивилизации : избранные статьи / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2017. – 452 с.

117. Кириллова, Н. Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец / Н. Б. Кириллова // Известия Уральского

федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2017. – Т. 23. – № 3 (165). – С. 149–157.

118. Кириллова, Н. Б. Советская киношкола как авангард экранной культуры / Н. Б. Кириллова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2019. – Т. 25. – № 3 (189). – С. 122–131.

119. Кириллова, Н. Б. Трансформация экранной культуры как феномена информационной эпохи / Н. Б. Кириллова // Лики культуры в эпоху социальных перемен : Материалы Всероссийской с международным участием научной конференции, Екатеринбург, 23–24 марта 2018 года / Под ред. Н. Б. Кирилловой. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2018. – С. 198–202.

120. Кириллова, Н. Б. Уральское кино. Время, судьбы, фильмы : Монография / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет, 2016. – 432 с.

121. Кириллова, Н. Б. Феноменология медиачеловека / Н. Б. Кириллова // European Social Science Journal. – 2014. – № 9–2 (48). – С. 182–187.

122. Кириллова, Н. Б. Эволюция технологий анимации как феномена аудиовизуальной культуры / Н. Б. Кириллова, А. А. Хамутовская // Материалы конференций ГНИИ "Нацразвитие". Июнь 2018 : Сборник избранных статей, Санкт-Петербург, 25–30 июня 2018 года. – СПб. : Частное научно-образовательное учреждение дополнительного профессионального образования Гуманитарный национальный исследовательский институт «Нацразвитие», 2018. – С. 23–29.

123. Кириллова, Н. Б. Языковые технологии в медиакультуре как кодификаторы реальности / Н. Б. Кириллова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2016. – Т. 147. – № 1. – С. 122–127.

124. Кириллова, Н. Б. Языковые трансформации медиатекста как фактор репрезентации реальности / Н. Б. Кириллова // Вестник ВГИК. – 2017. – № 3 (33). – С. 98–109.

125. Кириллова, Н. Н. Медиалогия / Н. Н. Кириллова. – М. : Академический проект, 2015. – 424 с.

126. Киуру, К. В. Дискурсивные особенности визуального коммуникационного продукта / К. В. Киуру, А. Д. Кривонос // Медиалингвистика : Материалы IV международной научной конференции, Санкт-Петербург, 09–12 ноября 2020 года. – СПб. : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2020. – С. 105–108.

127. Киуру, К. В. Жанр vs коммуникационный продукт: дефиниция термина в прикладных коммуникациях / К. В. Киуру, А. Д. Кривонос // Когнитивные исследования языка. – 2019. – № 39. – С. 55–59.

128. Киуру, К. В. Жанрообразование в современных массовых коммуникациях: от признаков жанрообразующих к дискурсивным / К. В. Киуру, А. Д. Кривонос // Актуальные проблемы современной лингвистики : сборник статей к юбилею доктора филологических наук, профессора Руберт И. Б. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2016. – С. 24–29.

129. Киуру, К. В. Журналистский дискурс в digital-эпоху: от медиатекста к медиапродукту / К. В. Киуру, В. В. Антропова // Актуальные вопросы речевого взаимодействия : материалы Всероссийской научной конференции, посвящённой юбилею профессора Л. А. Месеняшиной, Челябинск, 24 октября 2019 года. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. – С. 32–38.

130. Киуру, К. В. Инновационные тенденции в медийном дискурсе: digital-жанры / К. В. Киуру // Петербургская школа PR: от теории к практике : сборник статей. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2015. – С. 18–23.

131. Киуру, К. В. Медиапродукт: определение и типология / К. В. Киуру // Российская пиарология: тренды и драйверы : сборник научных трудов в честь профессора М.А. Шишкиной / под редакцией А. Д. Кривоносова. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2020. – С. 25–27.

132. Киуру, К. В. Новые меседжи в медиасреде как ответ на технологические возможности современной коммуникации: hype, flogging, sockpuppet / К. В. Киуру // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : Сборник материалов III конференции PMMIS (Post massmedia in the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. – С. 147–149.

133. Киуру, К. В. Поликодовый коммуникационный продукт: проблемы терминологии / К. В. Киуру, А. Д. Кривоносов // Коммуникативные исследования. – 2018. – № 3 (17). – С. 37–46.

134. Киуру, К. В. Развлекательный контент как драйвер трансформации современного медиапотребления / К. В. Киуру, А. Д. Кривоносов // Ценностные ориентиры современной журналистики : сборник научных статей VI Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 80-летию Педагогического института им. В. Г. Белинского ПГУ, Пенза, 03–05 октября 2019 года. – Пенза : Пензенский государственный университет, 2019. – С. 97–100.

135. Киуру, К. В. Семантика и форма некоторых перформативных жанров в речевом поведении референта / К. В. Киуру // Вестник Челябинского государственного университета. – 1999. – Т. 2. – № 2. – С. 219–225.

136. Киуру, К. В. Современные дискурсные практики в новых медиа: проблема жанрообразования / К. В. Киуру // Дискурс современных масс-медиа в перспективе теории, социальной практики и образования;

Актуальные проблемы современной медиалингвистики и медиакритики в России и за рубежом : II Международная научно-практическая конференция и II Международный научный семинар: сборник научных работ, Белгород, 05–07 октября 2016 года. – Белгород : ИД «Белгород», 2016. – С. 42–46.

137. Киуру, К. В. Современный медийный дискурс: дигитализация медиатекста и проблема жанрообразования / К. В. Киуру // Профессиональная культура журналиста цифровой эпохи : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Екатеринбург, 19 мая 2017 года. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2017. – С. 243–245.

138. Киуру, К. В. Тейнмент-актер как субъект и объект публичных коммуникаций / К. В. Киуру, А. Д. Кривонос // Реклама и связи с общественностью: традиции и инновации : Материалы Восьмой Международной научно-практической конференции, Ростов-на-Дону, 17–18 сентября 2020 года. – Ростов-на-Дону : Ростовский государственный университет путей сообщения, 2020. – С. 33–36.

139. Киуру, К. В. Трансформации медиасреды как объект исследования теории массовых коммуникаций / К. В. Киуру, А. Д. Кривонос // Вопросы теории и практики журналистики. – 2018. – Т. 7. – № 4. – С. 711–723.

140. Колмогоров, А. Н. Теория информации и теория алгоритмов / А. Н. Колмогоров. – М. : Наука, 1987. – 304 с.

141. Корда, О. А. Креолизованный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.10 / Корда Ольга Анатольевна. – Екатеринбург, 2013. – 22 с.

142. Корконосенко, С. Г. Основы журналистики / С. Г. Корконосенко. – М. : Аспект Пресс, 2006. – 318 с.
143. Красноярова, О. В. Медиареальность в постмодернистской интерпретации / О. В. Красноярова // Известия ИГЭА. – 2007. – № 4 (54). – С. 116–119.
144. Кузнецов, Г. В. Так работают журналисты ТВ : учеб. пособие / Г. В. Кузнецов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 400 с.
145. Кузовенкова, А. И. Сторителлинг как технология создания медиаконтента / А. И. Кузовенкова, К. В. Киуру // Медиасреда. – 2018. – № 14. – С. 169–174.
146. Кулешов, Л. В. Основы кинорежиссуры. – М. : Госкиноиздат, 1941. – 463 с.
147. Кульчицкая, Д. Ю. Лонгриды в онлайн-СМИ: особенности и технология создания : учеб. пособие для вузов / Д. Ю. Кульчицкая, А. А. Галустян. – М. : Аспект Пресс, 2016. – 80 с.
148. Кэндо, Т. Досуг и популярная культура в динамике и развитии / Т. Кэндо. – М. : Массовая культура, 2004. – 213 с.
149. Лазутина, Г. В. Жанр и формат в терминологии современной журналистики / Г. В. Лазутина // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2010. – № 6. – С. 14–21.
150. Лазутина, Г. В. Жанр и формат как понятия современной журналистики [Электронный ресурс] // Медиаскоп. – 06.05.2010. – Режим доступа: [www.mediascope.ru/files/lazutina.ppt](http://www.mediascope.ru/files/lazutina.ppt) (дата обращения: 06.07.2021).
151. Лазутина, Г. В. Жанры журналистского творчества : учебное пособие / Г. В. Лазутина, С. С. Распопова. – Москва : Аспект пресс, 2011. – 320 с.



152. Лазутина, Г. В. Интерактивная журналистика как особая жанровая группа / Г. В. Лазутина, С. С. Распопова // Журналист. Социальные коммуникации. – 2014. – № 1 (13). – С. 114–133.
153. Лащук, О. Р. Термин «формат» в массовой коммуникации / О. Р. Лащук // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2010. – № 6. – С. 14–36.
154. Лившиц, В. Г. Телевидение в информационном обществе: проектирование и особенности развития : дис.....канд. полит. наук : 10.01.10 / Лившиц Владимир Григорьевич. – СПб., 2006. – 270 с.
155. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 688 с.
156. Лисичкина, Н. А. Эволюция формата информационного телевидения в России: жанры, стилистика, аудитория: на примере ВГТРК : дис. ...канд. филол. наук. : 10.01.10 / Лисичкина Надежда Александровна. – М., 2007. – 204 с.
157. Лотман, Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблема искусственного разума / Ю. М. Лотман. – М., 1977. – 18 с.
158. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
159. Лукина, М. М. Технология интервью / М. М. Лукина. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 191 с.
160. Макеенко, М. И. Формат в массовых коммуникациях: индустриальный подход / М. И. Макеенко // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. – 2010. – № 6. – С. 90–95.
161. Маклюэн, Г. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. Маклюэн : пер. с англ. В. Николаева. – М. : Канон-пресс, 2003. – 464 с.
162. Малькова, Л. Ю. О противоречиях в осмыслении аудиовизуальных СМИ // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. – 2016. – № 1. – С. 116–126.

163. Мартыненко, Ю. Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. – М. : Знание, 1979. – 112 с.
164. Медиаконвергенция, которая изменила мир? : сборник статей / под ред. М. С. Корнева. – М. : РГГУ, 2014. – 137 с.
165. Медиалингвистика в терминах и понятиях : словарь-справочник / под ред. Л. Р. Дускаевой. – М. : Флинта, 2018. – 440 с.
166. Медынский, С. Е. Мастерство оператора-документалиста / С. Е. Медынский. – М. : Изд-во 625, 2004. – 144 с.
167. Медынский, С. Е. Оператор. Пространство. Кадр / С. Е. Медынский. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 111 с.
168. Месеняшина, Л. А. Категория формата и методологический порядок изучения языка / Л. А. Месеняшина // Вестн. Челяб. ун-та. Филология. Искусствоведение. Вып. 94. – 2015. – № 5 (360). – С. 235–240.
169. Миллерсон, Д. Телевизионное производство / Д. Миллерсон : пер. с англ. Л. С. Волковой. – М. : ГИТР: Флинта, 2004. – 568 с.
170. Мирошниченко, А. А. Форматы подачи и упаковки контента в условиях медиаконвергенции / А. А. Мирошниченко // Медиаконвергенция, которая изменила мир? / под ред. М. С. Корнева. – М. : РГГУ, 2014. – С. 63–74.
171. Мультимедийная журналистика: учеб. для вузов / под общ. ред. А. Г. Качкаевой, С. А. Шомовой. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. – 413 с.
172. Муратов, С. А. ТВ – эволюция нетерпимости: история и конфликты этических представлений / С. А. Муратов. – М. : Логос, 2001. – 272 с.
173. Муратов, С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром / С. А. Муратов. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 202 с.
174. Мясникова, М. А. Возможности проектных технологий в сфере экранных медиа / М. А. Мясникова, А. В. Трухина // Медиакультура и

медиаобразование: реалии и перспективы : Материалы Межвузовского научного семинара молодых ученых, Екатеринбург, 22 ноября 2019 года / под редакцией Н. Б. Кирилловой, И.Я. Мурзиной [и др.]. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2019. – С. 72–77.

175. Мясникова, М. А. Герой, автор, зритель документального кино в публичном пространстве новых медиа / М. А. Мясникова, А. В. Трухина // Публичное / частное в современной цивилизации : сборник научных трудов XXII российской научно-практической конференции (с международным участием), Екатеринбург, 16–17 апреля 2020 года. – Екатеринбург : Автономная некоммерческая организация высшего образования "Гуманитарный университет", 2020. – С. 401–407.

176. Мясникова, М. А. Документальное кино в телепрограмме: проблемы и перспективы / М. А. Мясникова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – Т. 110. – № 1. – С. 56–63.

177. Мясникова, М. А. Жанровая структура телевидения в свете проблемы его восприятия / М. А. Мясникова // Известия Уральского государственного университета: Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2008. – Т. 60. – № 24. – С. 112–117.

178. Мясникова, М. А. Жанры современного телевидения : от журналистского расследования до музыкального клипа / М. А. Мясникова. – Екатеринбург : Дискурс Пи, 2009. – 170 с.

179. Мясникова, М. А. Жизнь регионов в экранном воплощении: «раскодирование» территорий / М. А. Мясникова // Вопросы журналистики. – 2021. – № 9. – С. 96–116.

180. Мясникова, М. А. Журнал «Искусство кино» о проблемах телевидения / М. А. Мясникова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2017. – Т. 23. – № 3 (165). – С. 88–94.

181. Мясникова, М. А. Журналистика в современном российском телеконтенте / М. А. Мясникова // Журналистика цифровой эпохи: как меняется профессия : Материалы международной научно-практической конференции. К 80-летию журналистского образования на Урале и 75-летию факультета журналистики Уральского университета, Екатеринбург, 14–15 апреля 2016 года. – Екатеринбург : Изд-во УрФУ, 2016. – С. 121–124.

182. Мясникова, М. А. Изображение человека медийной эпохи на документальном экране: методы и приемы / М. А. Мясникова, А. В. Трухина // Человек в мире культуры: проблемы науки и образования (XIV Колосницынские чтения) : материалы Международной научной конференции, Екатеринбург, 26–27 апреля 2019 года. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2019. – С. 82–86.

183. Мясникова, М. А. Кино в контексте времени / М. А. Мясникова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2014. – Т. 126. – № 2. – С. 202–206.

184. Мясникова, М. А. Морфологический анализ современного российского телевидения / М. А. Мясникова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. – 320 с.

185. Мясникова, М. А. Морфология телевидения / М. А. Мясникова // Известия Уральского государственного университета: Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2006. – № 40. – С. 53–60.

186. Мясникова, М. А. Новые среды существования кинокритики и границы профессионализма / М. А. Мясникова // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : Сборник материалов III конференции PMMIS (Post massmedia in the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года / под общей редакцией М. В. Загидуллиной. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. – С. 219–222.

187. Мясникова, М. А. О научных подходах к исследованию сущности телевидения / М. А. Мясникова // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – Т. 151. – № 5–2. – С. 257–264.

188. Мясникова, М. А. Природа телевидения и теледокументалистики как проблема медиаобразования / М. А. Мясникова // Экранная культура в современном медиaprостранстве: методология, технологии, практики : сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 01–03 октября 2006 года ; ответственный редактор Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Медиа-холдинг «Уральский Рабочий», 2006. – С. 216–226.

189. Мясникова, М. А. Проблема контента в условиях специализации телевизионного вещания (жанровый аспект) / М. А. Мясникова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2012. – Т. 107. – № 4. – С. 57–65.

190. Мясникова, М. А. Проблема существования документального кино в цифровую эпоху / М. А. Мясникова, А. В. Трухина // Аудиовизуальная платформа современной культуры : материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницынских чтений), Екатеринбург, 20–21 ноября 2020 года. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2020. – С. 92–97.

191. Мясникова, М. А. Производство и анализ российского телеконтента как научные проблемы / М. А. Мясникова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – Т. 119. – № 4. – С. 74–82.

192. Мясникова, М. А. Специфика жанров телевидения / М. А. Мясникова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2009. – № 1–2. – С. 250–260.

193. Мясникова, М. А. Телевидение глазами цифрового поколения: к проблеме медиапотребления / М. А. Мясникова // Российский человек и власть в контексте радикальных изменений в современном мире : сборник научных трудов XXI российской научно-практической конференции (с международным участием), Екатеринбург, 12–13 апреля 2019 года. – Екатеринбург: Автономная некоммерческая организация высшего образования "Гуманитарный университет", 2019. – С. 374–385.
194. Мясникова, М. А. Телевидение как культурная ценность / М. А. Мясникова // Журналистский ежегодник. – 2016. – № 5. – С. 16–19.
195. Мясникова, М. А. Телевидение как феномен культуры / М. А. Мясникова. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2017. – 140 с.
196. Мясникова, М. А. Форматы и жанры как категории телевизионной морфологии / М. А. Мясникова // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2011. – Т. 10. – № 6. – С. 29–35.
197. Мясникова, М. А. Художественное телевидение в современной России: старые проблемы и новые явления / М. А. Мясникова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – Т. 113. – № 2. – С. 47–54.
198. Мясникова, М. А. Эфирное телевидение: оттенки прошлого, настоящего и будущего / М. А. Мясникова // Профессиональная культура журналиста в условиях медиатрансформаций / Министерство науки и высшего образования РФ, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2020. – С. 86–110.
199. Мясникова, М. А. Телевизионный ведущий: подходы к изучению проблемы / М. А. Мясникова // ФАКС. – 2001. – № 1–2. – С. 90–94.

200. Ненашев, М. Ф. Иллюзии свободы: российские СМИ в эпоху перемен (1985–2009) / М. Ф. Ненашев. – М. : Логос, 2010. – 484 с.
201. Новикова, А. А. Гибридность как определяющий признак телевизионного формата / А. А. Новикова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2010. – № 10. – С. 58–62.
202. Новикова, А. А. Современные телевизионные зрелища: история, формы и методы воздействия / А. А. Новикова. – СПб. : Алетейя, 2008. – 208 с.
203. Новые аудиовизуальные технологии / отв. ред. К. Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
204. Олешко, В. Ф. Роль журналистики в формировании и развитии коммуникативно-культурной памяти нации / В. Олешко, Е. Олешко // Историческая журналистика и современность : сборник научных материалов, Воронеж, 04–08 декабря 2020 года. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2020. – С. 55–58.
205. Олешко, В. Ф. Дискурс журналистской профессии: не только цех, корпорация – но и сообщество! / В. Ф. Олешко // Дискурс-Пи: научно-практический альманах. – 2007. – № 1 (7). – С. 133–134.
206. Олешко, В. Ф. Дифференциация современных мультимедийных текстов: диалог с аудиторией – pro & contra / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : Сборник материалов III конференции PMMIS (Post massmedia in the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года / под общей редакцией М. В. Загидуллиной. – Челябинск: Челябинский государственный университет, 2019. – С. 236–240.
207. Олешко, В. Ф. Дифференциация современных мультимедийных текстов: диалог с аудиторией – pro & contra / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : Сборник материалов III конференции PMMIS (Post massmedia in

the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года / под общей редакцией М. В. Загидуллиной. – Челябинск: Челябинский государственный университет, 2019. – С. 236–240.

208. Олешко, В. Ф. Журналист-фрилансер цифровой эпохи: парадигма творческой деятельности / В. Ф. Олешко, О. С. Мухина // МедиаЛандшафт России и мира: прошлое, настоящее и будущее, Москва, 14 апреля 2021 года / Под редакцией Ел.В. Мартыненко. – Москва: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2021. – С. 48–492.

209. Олешко, В. Ф. Конвергенция массмедиа в зеркале социологии / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования : материалы XXII Международной конференции памяти профессора Л. Н. Когана, Екатеринбург, 21–23 марта 2019 года. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2019. – С. 768–776.

210. Олешко, В. Ф. Массмедийный дискурс коммуникативно-культурной памяти / В. Ф. Олешко // Философия и культура информационного общества : Восьмая международная научно-практическая конференция, Санкт-Петербург, 20–22 ноября 2020 года / Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, 2020. – С. 125–127.

211. Олешко, В. Ф. Медиакультура повседневности как фактор формирования коммуникативно-культурной памяти / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко // История повседневности и образ жизни россиян в XIX–XXI веках : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 80-летию Шадринского государственного педагогического университета, Шадринск, 24 октября 2019



года. – Шадринск : Шадринский государственный педагогический университет, 2019. – С. 17–22.

212. Олешко, В. Ф. Медиафриланс как новая реальность. И не только экономическая / В. Ф. Олешко, О. С. Мухина // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2021. – Т. 27. – № 1. – С. 32–39.

213. Олешко, В. Ф. СМИ как медиатор коммуникативно-культурной памяти / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2020. – 470 с.

214. Олешко, В. Ф. Технологии креативной коммуникации массмедиа как метод преодоления цифрового неравенства поколений / В. Ф. Олешко, Е. В. Олешко // Журналістыка-2019: стан, праблемы і перспектывы : Матэрыялы 21-й Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, Мінск, 14–15 ноября 2019 года. – Мінск: Белорусский государственный университет, 2019. – С. 170–174.

215. Олешко, Е. В. Журналист как субъект информационной деятельности в глобальной сети / Е. В. Олешко // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2014. – Т. 132. – № 4. – С. 202–206.

216. Олешко, Е. В. Инфографика: союз смысла и эмоций / Е. В. Олешко // Журналистика в 2009 году: трансформация систем СМИ в современном мире : сборник материалов Международной научно-практической конференции, Москва, 09–11 февраля 2010 года. – М., 2010. – С. 70–71.

217. Олешко, Е. В. Конвергентная журналистика как фактор социокультурных трансформаций в информационном обществе / Е. В. Олешко // Актуальные проблемы социологии молодежи, культуры, образования и управления : Материалы Всероссийской научно-практической

конференции, памяти профессора Валерия Трофимовича Шапко, Екатеринбург, 28 февраля 2014 года. – Екатеринбург : УрФУ, 2014. – С. 91–95.

218. Олешко, Е. В. Конвергентная журналистика: профессиональная культура как фактор оптимизации информационно-коммуникативных процессов : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 / Олешко Евгений Владимирович. – Воронеж, 2018. – 461 с.

219. Олешко, Е. В. Медийное творчество цифровой эпохи: специфика, корректировка функционала / Е. В. Олешко // Проблемы массовой коммуникации : Материалы международной научно-практической конференции исследователей и преподавателей журналистики, рекламы и связей с общественностью, Воронеж, 16–18 мая 2019 года / под общ. ред. В. В. Тулупова. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2019. – С. 33–36.

220. Олешко, Е. В. Мультимедийная журналистика в контексте развития диалоговых отношений / Е. В. Олешко // Гуманитарные аспекты современных массмедиа: проблемы, противоречия : материалы международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 09–10 апреля 2015 года. – Екатеринбург: УрФУ, 2015. – С. 97–100.

221. Олешко, Е. В. Поколенческие проблемы потребления цифрового контента массмедиа / Е. В. Олешко // Дизайн СМИ: Тренды XXI века. – 2019. – № 4. – С. 84–89.

222. Олешко, Е. В. Родовые и видовые категории современной конвергентной журналистики как факторы развития цифровой революции / Е. В. Олешко // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2017. – Т. 23. – № 3 (165). – С. 22–30.

223. Олешко, Е. В. Смыслоценностные компоненты современных медийных текстов / Е. В. Олешко // Приоритеты массмедиа и ценности

профессии журналиста : материалы Международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 17–18 мая 2018 года. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2018. – С. 58–60.

224. Олешко, Е. В. Техника и технология СМИ: шрифтовая культура массмедиа : учебное пособие / Е. В. Олешко. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2012. – 147 с.

225. Олешко, Е. В. Функционально-деятельностные основания для развития мультимедийного творчества / Е. В. Олешко // Век информации. – 2017. – № 2–2. – С. 129–130.

226. Ольшевский, П. Н. Семиотические аспекты телевизионной коммуникации : дис. ...канд. социол. наук : 22.00.04 / Ольшевский Петр Николаевич. – М., 2006. – 130 с.

227. Падейский, В. В. Проектирование телепрограмм / В. В. Падейский. – М. : Юнита-Дана, 2004. – 238 с.

228. Полуэхтова, И. А. Телевидение глазами зрителей / И. А. Полуэхтова. – М. : НИПКЦ Восход–А, 2012. – 156 с.

229. Почепцов, Г. Г. Модель декорирования Стивена Холла [Электронный ресурс]. – Пси-фактор. – 20.04.2014. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/propaganda29.htm> (дата обращения: 21.03.2018).

230. Почкай, Е. П. Технология СМИ: выразительные средства телевидения и радио: учеб. пособ. / Е. П. Почкай. – СПб., 2000. – 104 с.

231. Пронин, А. А. Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2016. – № 2. – С. 133–137.

232. Пронин, А. А. Mass-док: презумпция нарративности / А. А. Пронин. – СПб. : ИД Петрополис, 2016. – 244 с.

233. Пронин, А. А. Нарративный подход в изучении теледокументалистики: возможности и проблемы // Век информации. – 2016. – № 1. – С. 73–78.
234. Пронин, А. А. Экранная документалистика как дискурсивная практика профессионального сообщества авторов // Век информации. – 2016. – № 4. – С. 63–66.
235. Профессиональная культура журналиста в условиях медиатрансформаций / Э. В. Булатова, Е. В. Выровцева, Т. А. Глебович [и др.] ; Министерство науки и высшего образования РФ, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2020. – 236 с.
236. Прохоров, Е. П. Исследуя журналистику / Е. П. Прохоров. – М. : РИП-Холдинг, 2006. – 202 с.
237. Рапай, К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему / К. Рапай. – СПб. : Альпина Паблишер, 2019. – 236 с.
238. Распопова, С. С. Автор как реальный человек и образ автора в медиатексте / С. С. Распопова // Вопросы теории и практики журналистики. – 2015. – Т. 4. – № 2. – С. 149–158.
239. Распопова, С. С. Автор мультимедийного текста / С. С. Распопова // Журналист. Социальные коммуникации. – 2012. – № 2 (6). – С. 84–90.
240. Распопова, С. С. Журналист в условиях современной общественной практики: выбор профессионально-этических ориентиров / С. С. Распопова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 5 (360). – С. 394–400.
241. Распопова, С. С. Журналистское творчество: теория и практика освоения : специальность 10.01.10 "Журналистика" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Распопова Светлана Сергеевна. – Москва, 2007. – 53 с.

242. Распопова, С. С. Медиаобраз российского журналиста на страницах журнала "Журналист" / С. С. Распопова // Журналист. Социальные коммуникации. – 2015. – № 1–2 (17–18). – С. 96–101.

243. Распопова, С. С. Новые профессиональные профили журналиста: опыт типологического прочтения / С. С. Распопова // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2011. – Т. 1. – № 7. – С. 41–44.

244. Распопова, С. С. О понятии "жанр" в теории журналистики / С. С. Распопова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 6 (261). – С. 114–117.

245. Распопова, С. С. От нарративной идентичности к нарративной социальности: что человек рассказывает о себе в блогах / С. С. Распопова // Челябинский гуманитарий. – 2020. – № 2(51). – С. 76–80.

246. Распопова, С. С. Подходы к трансформации жанра в формат / С. С. Распопова // Журналістыка – 2020: стан, праблемы і перспектывы : Матэрыялы 22-й Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, Мінск, 12–13 ноября 2020 года. – Мінск : Белорусский государственный университет, 2020. – С. 179–182.

247. Распопова, С. С. Этика сетевой коммуникации / С. С. Распопова // Пользовательский контент в современной коммуникации : сборник материалов I Международной научно-практической конференции, Челябинск, 22–23 апреля 2021 года. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2021. – С. 214–217.

248. Распопова, С. С. Этический аспект медиа в эпоху постмодерна / С. С. Распопова // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2019. – № 2 (32). – С. 119–124.

249. Роджерс, Э. М. Диффузия инноваций [Электронный ресурс] / Э. М. Роджерс. – URL : <https://makeright.ru/library/diffusion-of-innovations-sprint/?read=indesign> (дата обращения: 24.08.2021).

250. Ромм, М. И. Беседы о кино и кинорежиссуре / М. И. Ромм. – М. : Академический проспект, 2019. – 480 с.
251. Саруханов, В. А. Албука телевидения : учеб. пособие / В. А. Саруханов. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 223 с.
252. Свитиц, Л. Г. Введение в специальность: профессия – журналист / Л. Г. Свитиц. – М. : Аспект Пресс, 2006. – 255 с.
253. Силантьева, О. В. 92 мультимедийных формата / О. В. Силантьева. – М. : Ridero. 2018. – 62 с.
254. Симакова, С. И. Визуальный поворот в массовых коммуникациях : коллективная монография / С. И. Симакова, С. С. Распопова, Е. В. Выровцева. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2017. – 112 с.
255. Симакова, С. И. Инфографика на телевидении / С. И. Симакова // Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки. – 2016. – № 9 (391). – С. 158–165.
256. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / науч. ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М. : Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
257. Соколов, А. Г. Природа экранного творчества: психологические закономерности / А. Г. Соколов, Э. С. Мороз. – М. : Изд-во А. Дворникова, 2004. – 276 с.
258. Солганик, Г. Я. Формат и жанр как термин / Г. Я. Солганик // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2010. – № 6. – С. 22–24.
259. Солодов, В. В. Структурная трансформация СМИ: технологические причины и социально-экономические последствия / В. В. Солодов. – М., 2004. – 203 с.
260. Соломеина, В. Г., Сумская, А. С. Восприятие мультимедийных проектов общественно-политической и развлекательной тематики

«цифровым» медиапоколением // MEDIAОбразование: медиа как тотальная повседневность: материалы V Международной научной конференции. – Челябинск, 2020. – С. 393–397.

261. Стариков, А. Г. Масс-медиа современной России / А. Г. Стариков. – М. : Феникс, 2013. – 156 с.

262. Стежко, Н. Г. К вопросу о дефиниции телевизионной документальной драмы / Н. Г. Стежко // Журн. Белорус. гос. ун-та. Журналистика. Педагогика. – 2018. – № 1. – С. 76–79.

263. Степанян, С. К. Форматы телепрограммы как рыночный товар / С. К. Степанян // Журналистика и медиарынок. – 2006. – № 4. – С. 42–43.

264. Стровский, Д. Л. «Еврейская тема» в русскоязычной зарубежной прессе 1970-х гг.: на примере журнальной периодики / Д. Л. Стровский, А. В. Антошин // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. – 2018. – № 6. – С. 137–171.

265. Стровский, Д. Л. Советская алия как важнейшая тема русскоязычной периодики Израиля: на примере журналов "Время и мы" и "22" / Д. Л. Стровский, А. В. Антошин // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. – 2018. – Т. 17. – № 2. – С. 320–356.

266. Стровский, Д. Л. Тема репатриации евреев из СССР в советских СМИ как проявление медиапропаганды 1970-х годов (на примере газеты "Известия") / Д. Л. Стровский, А. В. Антошин // Гуманитарный вектор. – 2020. – Т. 15. – № 5. – С. 135–148.

267. Сумская, А. С., Свердлов, С. А. "Аналоговое" и "цифровое" поколение аудитории СМИ: роль коммуникативно-культурной памяти в трансформации медиапрактик // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2019. – Т. 25. – № 3 (189). – С. 32–48.

268. Сурикова, Т. И. Смысловое понятие «формат» в массовой коммуникации / Т. И. Сурикова // Вестн. Моск. ун-та. Сер.10. Журналистика. – 2010. – № 10. – С. 25–29.
269. Сухарева, В. А. Что такое формат или искусство массовой кулинарии / В. А Сухарева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2010. – № 10. – С. 70–74.
270. Сычев, С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : дис...канд. филол. наук : 10.01.10 / Сычев Сергей Вячеславович. – М., 2009. – 345 с.
271. Сыченков, В. В. Интервью-портрет как тип коммуникации: на материале российских печатных еженедельников 1985-1996 гг. : дис...канд. филол. наук : 10.01.10 / Сыченков Владимир Владимирович. – М., 2007. – 221 с.
272. Татару Л. В. Точка зрения и ритм композиции нарративного : автореф. дис. ...д-ра филол. наук : 10.01.10 / Татару Людмила Владимировна. – Саратов, 2009. – 45 с.
273. Татару, Л. В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива [Электронный ресурс] / Л. В. Татару. – URL : <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593> (дата обращения: 09.05.2021).
274. Телерадиоэфир: история и современность / под ред. Я. Н. Засурского. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 239 с.
275. Толоконникова, А. В. Вещатели и производители программ на российском телевизионном рынке / А. В. Толоконникова. – М. : Полпред Справочники, 2009. – 68 с.
276. Удлер, И. М. В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра "невольничьего повествования" в XVIII – XIX веках : монография / И. М. Удлер. – Челябинск : Энциклопедия, 2009. – 239 с.



277. Уилки, Б. Создание спецэффектов для ТВ и видео / Б. Уилки ; пер. с англ. А. В. Скоковой, А. М. Фомина; под ред. А. М. Фомина, Л. П. Волковой. – М., 2001. – 188 с.

278. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.

279. Фатеева, И. А. Новые технологические форматы медиаобразовательных проектов / И. А. Фатеева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 5 (360). – С. 40–46.

280. Фатеева, И. А. О типологических доминантах средств массовой информации и об опыте создания их нелинейной типологии / И. А. Фатеева // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2010. – Т. 2. – № 6. – С. 91–95.

281. Фатеева, И. А. Практико-ориентированное обучение журналистике: традиции и перспективы / И. А. Фатеева [Электронный ресурс] // Медиаскоп. – 2008. – № 1. – 24 с. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/практико-ориентированное-обучение-журналистике-традиции-и-перспективы> (дата обращения: 25.06.2021).

282. Филиппов, С. А. Киноязык и история / С. А. Филиппов. – М. : Альма Анима, 2006. – 208 с.

283. Фролова, Т. И. Современные форматы в практике телевидения [Электронный ресурс] / Т. И. Фролова. – URL : <http://www.mediascope.ru/межкафедральный-семинар-«динамика-жанров-и-форматов»> (дата обращения: 30.09.2020).

284. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко ; пер. с англ. С. Митина и Д. Стасова. – Киев : НИКА-Центр, 1996. – 208 с.

285. Футерман, Е. Б. Адаптация аудиовизуальных приемов авторской телепрограммы при создании блога в интернет-пространстве // Журналистский текст в новой технологической среде: достижения и проблемы : сборник материалов III конференции РММИС (Post massmedia in the modern informational society), Челябинск, 28–29 марта 2019 года / под

общей редакцией М.В. Загидуллиной. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. С. 351–353.

286. Футерман, Е. Б. Мультимедийные инструменты визуализации журналистского произведения (на примере творчества Л. Г. Парфенова). URL : <http://library.csu.ru/rbooks2/view2?code=vkr/7723> (дата обращения: 25.06.2021).

287. Футерман, Е. Б. Поликодовость как смыслы, мультимедийность как форма в документальной тележурналистике Леонида Парфенова / Е. Б. Футерман // Вестник Челябинского государственного университета. – 2017. – № 12 (408). – Вып. 10. – С. 184–193.

288. Футерман, Е. Б. Использование изображения огня для формирования образа войны в проекте Леонида Парфенова "Война в Крыму – все в дыму" / Е. Б. Футерман // Горизонты цивилизации. – 2019. – № 10. – С. 482–490.

289. Футерман, Е. Б. Методы привнесения элементов игрового кино в документальных телепроектах Леонида Парфенова / Е. Б. Футерман // Знак : проблемное поле медиаобразования. – 2016. – № 1 (18). – С. 26–30.

290. Футерман, Е. Б. Приемы создания поликодового трейлера на примере работы Леонида Парфенова / Е. Б. Футерман // Век информации. – 2017. – № 2–2. – С. 212–213.

291. Футерман, Е. Б. Специфика журналистского контента телевизионных проектов Л. Парфенова / Е. Б. Футерман // Провинциальный мегаполис в современном информационном обществе: материалы Междунар. научн. конфер. – Челябинск : Энциклопедия, 2010. – С. 424–429.

292. Цвик, В. Л. Классическая теория жанров и современные телевизионные форматы / В. Л. Цвик // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. – 2010. – № 6. – С. 52–56.

293. Цвик, В. Л. Телевизионная журналистика: история, теория, практика : учеб. пособ. / В. Л. Цвик. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 382 с.

294. Цифровизация коммуникативно-культурной памяти: роль журналистики как социального института : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием: в 2-х частях, Екатеринбург, 25–26 апреля 2019 года. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2019. – 128 с.
295. Черных, А. И. Ритуалы и мифы медиа / А. И. Черных. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив; ГНОЗИС, 2015. – 160 с.
296. Шергова, К. А. Становление жанров документального кино [Электронный ресурс] / К. А. Шергова. – Режим доступа: <http://www.ipk.ru/ftpgetfile.php?id=108> (дата обращения: 22.06.2016).
297. Шестерина, А. М. Кризис форматов на современном телевидении // Коммуникация в современном мире: материалы Всероссийской научно-практической конференции "Проблемы массовой коммуникации". – Воронеж, – 2016. – С. 90–91.
298. Шестерина, А. М. Трансформация аудиовизуального контента в сетевой среде: возможности контекстного подхода // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2018. – № 2 (28). – С. 86–94.
299. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
300. Шостак, М. И. Репортер: профессионализм и этика / М. И. Шостак. – М. : РИП-холдинг, 2001. – 165 с.
301. Эблан, Д. Цифровая съемка и режиссура / Д. Эблан, С. Н. Тригуб, И. В. Берштейн. – М. : Вильямс, 2003. – 224 с.
302. Эйзенштейн, С. М. Избр. пр. : в 6 т. – Т. 2 / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – 568 с.
303. Эйзенштейн, С. М. Метод. Т. 1 / С. М. Эйзенштейн ; под ред. Н. И. Клеймана. – М. : Эйзенштейновский центр, 2002. – 492 с.

304. Эйзенштейн, С. М. Метод. Т. 2 / С. М. Эйзенштейн ; под ред. Н. И. Клеймана. – М. : Эйзенштейновский центр, 2002. – 683 с.
305. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн ; под ред. Н. И. Клеймана. – М. : Эйзенштейновский центр, 2000. – 588 с.
306. Эш, Ф. Как делать телевидение / Ф. Эш. – М. : ВИНТИ, 2000. – 235 с.
307. Adam, J.-M. Genres de récits. Narrativité et générativité des textes / J.-M. Adam. – Louvain-la-Neuve: Academia, 2011. – 324 p.
308. Altheide, David L., Snow, Robert P. Media Logic / David L. Altheide, Robert P. Snow. – Beverly Hills, CA: Sage, 1979. – 256 p.
309. Baron, J. The Archive Effect : Found Footage and the Audiovisual Experience of History / Jaimie Baron. – New York : Routledge, 2014. – 200 p.
310. Bredehoft, T.A. The visible text: textual production and reproduction from Beowulf to Maus / T. A. Bredehoft. – Oxford: Oxford University Press, 2014. – 184 p.
311. Dahlgren, P. Media Logic in Cyberspace: Repositioning Journalism and Its Publics / P. Dahlgren // Journal of the European Institute for Communication and Culture. – 1996. – No. 3 (3). – P. 59–72.
312. De Jong, W. Creative Documentary: Theory and Practice / Wilma De Jong, Jerry Rothwell, Erik Knudsen. – New York : Routledge, 2012. – 281 p.
313. Deuze, M. What is Multimedia Journalism? / M. Deuze // Journalism Studies. Vol. 5. – 2004. – No. 2. – P. 139–152.
314. Dijck, J. van. Users like you? Theorizing agency in user-generated content // Media, Culture & Society. – 2009. Vol. 31. – Iss. 1. – P. 41–58.
315. Fiske, J. Television culture / J. Fiske. – London; New York : Methuen, 1987. – 353 p.
316. Hall, S. Representation: Cultural representations and signifying practices / S. Hall. – London etc., 1997. – 156 p.

317. Hoffer, W. T., Nelson, R. A. Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966–1978 // The South. Speech Commun. J. – 1980. Vol. 45, issue 2. – P. 149–163.
318. Jenkins, H. Convergence Culture: where Old and New Media Collide / H. Jenkins. – N.Y. : New York University Press, 2006. – 308 p.
319. Manovich, L. The Language of New Media / L. Manovich. – The MIT Press, 2002. – 400 p.
320. Metz, C. Language and Cinema / C. Metz. – The Hague Mouton & Co. N.V., Publishers, 1974. – 303 p.
321. Meyer, T. Arresting visuospatial stimulation is insufficient to disrupt analogue traumatic intrusions [Electronic resource] / T. Meyer, C. R. Brewin, J. A. King, D. Nijmeijer, M. L. Woud, E. S. Becker // PLoS ONE. – 2020. – № 15 (2). – e0228416. – URL: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0228416> (дата обращения 01.07.2021).
322. Vaughan, T. Multimedia: Making It Work: 8<sup>th</sup> ed / T. Voughan. – McGrawHill Osborne Media, 2010. – 478 p.
323. Woollacott, J. Messages and Meaninigs / J. Woollacott // Culture, Society and the Media. – London : Methuen, 1982. – С. 156–157.

#### **Аналитические и информационные массмедийные источники**

324. Альперина, С. Новый фильм Леонида Парфенова "Русские евреи" выйдет в мировой прокат [Электронный ресурс] / С. Альперина // Российская газета. – 2016. – 29 марта. – Режим доступа: <https://rg.ru/2016/03/29/nazvana-data-premery-filma-leonida-parfenova-russkie-evrei.html> (дата обращения: 03.05.2021).
325. Архив опросов [Электронный ресурс] // Глас Рунета. – 2008. – режим доступа: <http://www.voxru.net/votearch.html> (дата обращения: 16.01.21).

326. Афанасьева, Е. Историческая документалистика: развлечение или познание? [Электронный ресурс] / Е. Афанасьева // Эхо Москвы. – 2005. – 25 сентября. – Режим доступа: <http://www.echo.msk.ru/programs/tv/38905/> (дата обращения: 09.01.2020).

327. Афанасьева, Е. Как меняется документальное кино на Рен-ТВ [Электронный ресурс] / Е. Афанасьева // Эхо Москвы. – 2007. – 11 марта. – Режим доступа: <https://echo.msk.ru/programs/tv/50170/> (дата обращения: 09.05.2021).

328. Ачкасова, К. Телеизмерения и телепросмотр в 2020 году. [Электронный ресурс] / К. Ачкасова // Медиаскоп. – 2020. – 16 сентября. – Режим доступа: [https://mediascope.net/upload/iblock/193/Ksenia\\_Achkasova\\_TV2B\\_Conference\\_16.09.pdf](https://mediascope.net/upload/iblock/193/Ksenia_Achkasova_TV2B_Conference_16.09.pdf) (дата обращения: 31.05.2021).

329. Бабушкин, А. Парфенов Леонид Геннадьевич. С самого начала. [Электронный ресурс] / А. Бабушкин // Независимая газета. – 1992. – 11 июня. – Режим доступа: <http://www.informacia.ru/facts> (дата обращения: 28.02.2021).

330. Баранов, А. Леониду Парфенову – 50. [Электронный ресурс] / А. Баранов // Вести. – 2010. – 26 января. – Режим доступа: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=337843> (дата обращения: 03.04.2021).

331. Березина, В. Ю. Богомолов: о Киселеве, оборотнях на телевидении и еще раз о Киселеве... [Электронный ресурс] / В. Березина // Медиум. – 2018. – 21 мая. – Режим доступа: <https://medium.com/медиакритика-ннгу-2018/ю-богомоллов-о-киселеве-оборотнях-на-телевидении-и-еще-раз-о-киселеве-f8f351db20e5> (дата обращения: 05.05.2021).

332. Благовещенский, А. Встреча Леонида Парфенова и Копполы стала российским интернет-хитом [Электронный ресурс] / А. Благовещенский // Российская газета. – 2015. – 10 апреля. – Режим

доступа: <http://www.rg.ru/2015/04/10/parfenov-site.html> (дата обращения: 21.02.2018).

333. Богомолов, Ю. А. Дуэли, сюрпризы и незадачи [Электронный ресурс] / Ю. Богомолов // Сноб. – 2018. – 4 января. – Режим доступа: <https://snob.ru/entry/156199/> (дата обращения: 22.06.2021).

334. Богомолов, Ю. Если завтра война... холодная [Электронный ресурс] / Ю. Богомолов // Российская газета. – 2004. – 5 октября. – Режим доступа: <https://rg.ru/gazeta/rg/2004/10/05.html> (дата обращения: 12.08.2020).

335. Богомолов, Ю. Леонид Парфенов – уходящая натура? [Электронный ресурс] / Ю. Богомолов // Известия. – 2003. – 14 февраля. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/273005> (дата обращения: 02.11.2010).

336. Богомолов, Ю. Сама жизнь [Электронный ресурс] / Ю. Богомолов // Российская газета. – 2010. – 27 апреля. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2010/04/27/a390661.html> (дата обращения: 30.06.2021).

337. Бойко, В. «Русские евреи» Леонида Парфенова. Мнение историка (интервью Олега Будницкого) [Электронный ресурс] / В. Бойко // BBC News. Русская служба. – 2017. – 17 марта. – Режим доступа: <https://www.bbc.com/russian/features-39308558> (дата обращения: 30.08.2021).

338. Бровин, В. «Парфенон» – новое YouTube-шоу Леонида Парфенова, в котором он пьет вина и делает случайные обзоры [Электронный ресурс] / В. Бровин // Disgusting Men («Отвратительные мужики»). – 2018. – 19 февраля. – Режим доступа: <https://disgustingmen.com/video/parthenon-parfenov-videoblog> (дата обращения: 03.08.2020).

339. Варламов, Л. Разгром фашистских войск под Москвой [Электронный ресурс] / Л. Варламов // Классика советского кино. – 2016. – 24 ноября. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=lmwG\\_WaqaFc](https://www.youtube.com/watch?v=lmwG_WaqaFc) (дата обращения: 21.04.2021).

340. Варшавчик, С. Разговоры о Парфенове – это «чушь собачья» [Электронный ресурс] / С. Варшавчик // Независимая газета. – 2004. – 3 июня. – Режим доступа: [https://www.ng.ru/politics/2004-06-03/1\\_parfenov.html](https://www.ng.ru/politics/2004-06-03/1_parfenov.html) (дата обращения: 30.08.2021).

341. Васюков, И. Леонид Парфенов: НТВ – Нормальное ТелеВидение [Электронный ресурс] / И. Васюков // Проза. Ру. – 2002. – 12 января. – Режим доступа: [http://kuchaknig.ru/show\\_book.php?book=38143](http://kuchaknig.ru/show_book.php?book=38143) (дата обращения: 03.02.2021).

342. Виноградов, С. Жечь свечку с двух сторон – это про Сашу [Электронный ресурс] / С. Виноградов // Lenta.ru. – 2015. – 9 апреля. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2015/04/09/sashbash/> (дата обращения: 12.12.2018).

343. Высшая власть предстает дорогим покойником: о ней только хорошо или ничего [Электронный ресурс] // Коммерсант. – 2010. – 25 ноября. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/> (дата обращения: 24.12.2020).

344. Генеральный директор НТВ Николай Сенкевич: «Он вынес сор из избы и сам последовал за ним» [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – 2004. – 2 июня. – Режим доступа: <https://www.msk.kp.ru/daily/23289/29343/> (дата обращения: 07.05.2021).

345. Гулько, Л. Людмила Телень: кто из какой корпорации? [Электронный ресурс] / Л. Гулько // Эхо Москвы. – 2000. – 4 февраля. – Режим доступа: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/10713/> (дата обращения: 08.05.2021).

346. Гусятинский, А. Леонид Парфенов: «На ТВ нельзя быть трепетной натурой» [Электронный ресурс] / А. Гусятинский // Комсомольская правда. – 2009. – 3 декабря. – Режим доступа: <https://www.msk.kp.ru/daily/24405.3/579900/> (дата обращения: 07.05.2021).



347. Дементьева, А. Познер: «То, что сказал Парфенов, – полная правда» [Электронный ресурс] / А. Дементьева // Русская служба Би-би-си. – 2010. – 26 ноября. – Режим доступа: <http://www.bbc.co.uk/russian/russia/> (дата обращения: 10.01.2021).

348. Дивный информационный мир [Электронный ресурс] / Дятликович, В.; Мильчин, К.; Офицерова, Е.; Соколов-Митрич, Д.; [и др.] // Эксперт. – 2012. – №35 (264). – Режим доступа: <http://yarcenr.ru/articles/society/divnyy-informatsionnyy-mir-7-glavnykh-trendov-v-media-zhurnalistike-i-obshchestvennoy-kommunik-56430/> (дата обращения: 12.09.2018).

349. Дудь, Ю. Парфенов – о преемнике, Серебренникове и матери [Электронный ресурс] // вДудь. – 2017. – 6 октября. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=t6i4ElZV1K0> (дата обращения: 30.05.2018).

350. Еще раз про Парфенова [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – 2004. – 7 июня. – Режим доступа: <https://www.msk.kp.ru/daily/23292/29469/> (дата обращения: 07.05.2021).

351. За что уволили Парфенова [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – Режим доступа: <https://www.msk.kp.ru/daily/23290/29375/> (дата обращения: 07.05.2021).

352. Зубок, А. Почему по телевизору снова нечего смотреть? [Электронный ресурс] / А. Зубок // Kinometro.ru. – 2016. – 5 января. – Режим доступа: [http://www.kinometro.ru/tv/show/name/pochemu\\_po\\_TV\\_9772](http://www.kinometro.ru/tv/show/name/pochemu_po_TV_9772) (дата обращения: 22.05.2018).

353. Иваненко, О. Андрей Миронов и его женщины [Электронный ресурс] / О. Иваненко // Первый канал. – 2015. – 29 марта. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=sWDZr2mgQJo> (дата обращения: 16.01.2021).

354. Иванов, А. [Электронный ресурс] / А. Иванов // Официальный сайт. – Режим доступа: <http://www.arkada-ivanov.ru/ru/teleproekt/Pressa> (дата обращения: 03.08.2020).

355. Иванов, Д. Парфенизм [Электронный ресурс] / Д. Иванов // Лента.ру. – 2004. – 2 июня. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2004/06/02/parphenizm/> (дата обращения: 08.05.2021).

356. Иванова, М. Почему ТВ-журналисты уходят на YouTube и не всегда успешно [Электронный ресурс] / М. Иванова // Ura.ru. – 2018. – 17 марта. – Режим доступа: <https://ura.news/articles/1036274252> (дата обращения: 21.01.19).

357. Ижик, О. Леонид Парфенов: «Это профессия – говорить так, как ты считаешь» [Электронный ресурс] / О. Ижик // Platforma. – 2011. – 5 декабря. – Режим доступа: <https://platfor.ma/articles/leonid-parfenov/> (дата обращения: 25.06.2021).

358. Известные персоны России [Электронный ресурс] // Персона.ру. – Режим доступа: <http://www.persons.ru/cgi/show.exe?Num=127&Get=All&Item=0> (дата обращения: 23.06.2021).

359. Ильченко, С. Н. Коктейль был плохо смешан [Электронный ресурс] / С. Н. Ильченко // Невское время. – 2005. – 12 апреля. – Режим доступа: [https://nvspb.ru/2005/04/12/koktejlmez\\_buel\\_ploho\\_smeshan-23551](https://nvspb.ru/2005/04/12/koktejlmez_buel_ploho_smeshan-23551) (дата обращения: 05.05.2021).

360. Казаков, Ю. Казус Парфенова [Электронный ресурс] / Ю. Казаков // Сайт Иосифа Дзялошинского. – 2004. – Режим доступа: [http://www.dzyalosh.ru/02-dostup/pravo/2004\\_89\\_90\(5-6\)/kazakov.htm](http://www.dzyalosh.ru/02-dostup/pravo/2004_89_90(5-6)/kazakov.htm) (дата обращения: 08.05.2021).

361. Капустина, Ю. Леонид Парфенов и «Хребет России» [Электронный ресурс] / Ю. Капустина // Журналисты.ру. – 2008. – 24 июля. – Режим доступа: <http://journalisti.ru/?p=36> (дата обращения: 03.08.2020).

362. Кара-Мурза-ст., В. Парфенов должен отсудить «Намедни» [Электронный ресурс] / В. Кара-Мурза-ст. // Собеседник. – 2015. – 4 ноября. – Режим доступа: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20151104-vladimir-kara-murza-parfenov-dolzhen-otsudit-namedni> (дата обращения: 02.11.2020)

363. Картозия, Н. Русский infotainment [Электронный ресурс] / Н. Картозия // Broadcasting. – 2003. – №1. – Режим доступа: [http://broadcasting.ru/articles2/master\\_class/kartozia\\_chapt\\_1](http://broadcasting.ru/articles2/master_class/kartozia_chapt_1) (дата обращения: 05.05.2021).

364. Карты для фильма Леонида Парфенова «Российская Империя» [Электронный ресурс] // Меркатор. – 2003. – 24 апреля. – Режим доступа: [https://mercator.ru/works/leonid-parfenov\\_1066/](https://mercator.ru/works/leonid-parfenov_1066/) (дата обращения: 12.10.2020).

365. Качкаева, А. Документалистика и «документалка»: природа «документального» на современном кино- и телеэкране [Электронный ресурс] / А. Г. Качкаева // Радио Свобода. – 2008. – 15 декабря. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/477169.html> (дата обращения: 02.10.2020).

366. Качкаева, А. Итоги минувшего телевизионного сезона [Электронный ресурс] / А. Качкаева // Радио Свобода. – 2003. – 7 июля. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/24204049.html> (дата обращения: 01.08.2020).

367. Качкаева, А. Итоги телевизионного сезона подводят журналисты [Электронный ресурс] // Радио Свобода. – 2005. – 26 июня. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/127717.html> (дата обращения: 02.10.2020).

368. Кашин, О. Журналист 2018 года – Леонид Парфенов [Электронный ресурс] / О. Кашин // Телеканал Дождь. – 2018. – 29 декабря. – Режим доступа: [https://tvrain.ru/teleshow/kashin\\_guru/leonid\\_parfenov-478491/](https://tvrain.ru/teleshow/kashin_guru/leonid_parfenov-478491/) (дата обращения: 21.01.2021).

369. Корзун, С. Программа «Без дураков» [Электронный ресурс] / С. Корзун // Эхо Москвы. – 2008. – 27 февраля. – Режим доступа:

<http://www.echo.msk.ru/programs/korzun/497394-echo/> (дата обращения: 03.08.2020).

370. Корзун, С. Особое мнение [Электронный ресурс] / С. Корзун // Эхо Москвы. – 2004. – 31 мая. – Режим доступа: <https://echo.msk.ru/programs/personalno/25866/> (дата обращения: 08.05.2021).

371. Лалабекова, Н. Реконструкция правды [Электронный ресурс] / Н. Лалабекова // Новые известия. – 2005. – 3 июня. – Режим доступа: <https://newizv.ru/news/culture/03-06-2005/25541-rekonstrukcija-pravdy> (дата обращения: 20.05.2021).

372. Лаптева, Е. Леонид Парфенов: "Журналиста бьют не за то, что он написал, сказал или снял, а за то, что это прочитали, услышали или увидели" [Электронный ресурс] / Е. Лаптева // Комсомольская правда. – 2010. – 26 ноября. – Режим доступа: <https://www.msk.kp.ru/daily/24597.4/764829/> (дата обращения: 07.05.2021).

373. Ларина, К. Речь для покойников [Электронный ресурс] / К. Ларина // Эхо Москвы. – 2010. – 26 ноября. – Режим доступа: <http://www.echo.msk.ru/blog/xlarina/729464-echo/> (дата обращения: 09.01.2021).

374. Леонид Парфенов в Доме книги в Петербурге [Электронный ресурс] // Алексей Планета. – 2017. – 5 декабря. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=vP9Mulq8zm4> (дата обращения: 01.08.2019).

375. Леонид Парфенов запускает на своем YouTube-канале приквел программы «Намедни» – о том, что было до историй из оригинального проекта [Электронный ресурс] // Newsru.com. – 2019. – 22 февраля. – Режим доступа: <https://www.newsru.com/russia/22feb2019/parfenov.html> (дата обращения: 22.02.2021).

376. Леонид Парфенов обрушился с критикой на российское ТВ [Электронный ресурс] // Русская служба Би-би-си. – 2010. – 26 ноября. –

Режим доступа: <http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2010/11/> (дата обращения: 12.10.2020).

377. Леонид Парфенов озвучил собаку [Электронный ресурс] // Кино-театр.ру. – 2014. – 7 февраля. – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/news/y2014/2-7/4871/> (дата обращения: 23.05.2018).

378. Леонид Парфенов празднует 50-летие [Электронный ресурс] // НТВ. – 2010. – 26 ноября. – Режим доступа: <http://www.ntv.ru/novosti/184747/> (дата обращения: 04.02.2019).

379. Леонид Парфенов: Это не новости, а старости [Электронный ресурс] / Л. Парфенов // Пропермь.ру. – 2010. – 28 ноября. – Режим доступа: <https://properm.ru/news/society/20727/> (дата обращения: 03.08.2020).

380. Людоговская, О. Леонид Парфенов покоряет ютуб своим шоу Парфенон [Электронный ресурс] / О. Людоговская // Сайт 1RRE1. – 2018. – 25 апреля. – Режим доступа: <http://www.1rre.ru/89781-leonid-parfenov-rokoryaet-yutub-svoim-shou-parfenon.html> (дата обращения: 21.01.2021).

381. Манифест Артдокфест [Электронный ресурс] // Артдокфест. – 2007. – Декабрь. – Режим доступа: <http://www.artdocfest.ru/Manifest/index.html> (дата обращения: 12.06.2020).

382. Манский, В. Документальное кино: второе пришествие [Электронный ресурс] / В. Манский // Вертов.ру. – Режим доступа: <http://www.vertov.ru/news/7/index.html> (дата обращения: 20.03.2021).

383. Материал с онлайн конференции с Леонидом Парфеновым [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.2b.kz/web/news/online/-/message\\_boards/message/](http://www.2b.kz/web/news/online/-/message_boards/message/) (дата обращения: 03.08.2020).

384. Матизен, В. Актуальное кино прорывается к зрителям [Электронный ресурс] / В. Матизен // Артдокфест.ру. – Режим доступа: [http://artdocfest.com/Pressa/Dokumentalnye\\_lavry\\_/index.html](http://artdocfest.com/Pressa/Dokumentalnye_lavry_/index.html) (дата обращения: 03.10.2020).

385. Монти Пайтон: грандиозная история становления [Электронный ресурс] // Киноведы.ру. – Режим доступа: <http://kinovedy.com/monti-payton-grandioznaya-istoriya-stanovleniya/> (дата обращения: 02.08.2020).

386. Мультимедийная журналистика – это больше, чем «работать на сайте» [Электронный ресурс] // Silamedia. – 2013. – 12 июня. – Режим доступа: <http://sila.media/multimedia/whatismultimedia/> (дата обращения: 01.10.2018).

387. На Болотной Парфенов назвал современный телеэфир «похабенью с бадминтоном и амфорами» [Электронный ресурс] // Фонтанка.ру. – 2011. – 10 декабря. – Режим доступа: <https://www.fontanka.ru/2011/12/10/036/> (дата обращения: 03.08.2020).

388. Назван "Самый влиятельный интеллеktуал России" [Электронный ресурс] // Вести. – 2009. – 22 декабря. – режим доступа: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=332436> (дата обращения: 23.09.2020).

389. Намедни. Его эра [Электронный ресурс] // НТВ. – 2010. – 26 января. – Режим доступа: <http://www.ntv.ru/novosti/184791/> (дата обращения 12.10.2019).

390. Намедни: P.S. серий. Лапенко как Чарли. О&А. Обнуление после чумы. «Загадка дыры» // Parfenon. – 2020. – 29 июня. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=yMWITQ8Viqs&t=2800s> (дата обращения: 20.11.2020).

391. Нельсон, А. Поздравления с юбилеем принимает один из самых ярких российских журналистов – Леонид Парфенов [Электронный ресурс] / А. Нельсон // Время. – 2010. – 26 января. – Режим доступа: <http://www.1tv.ru/news/culture/147455> (дата обращения: 14.03.2021).

392. НеСлучайно от МК Media Group: что такое докудрама и как её создать? [Электронный ресурс] // Медиасет. – 2016. – 26 июля. – Режим доступа: <http://mediasat.info/2016/07/26/unfortuity/> (дата обращения: 03.10.2020).

393. Овчаренко, И. [Электронный ресурс] // Поликсар.ру. – Режим доступа: <https://vk.com/poliksal>, доступ по подписке (дата обращения: 31.01.2021).
394. Огнева, И. Что такое хоррор? [Электронный ресурс] / И. Огнева // ШколаЖизни.ру. – 2011. – 8 января. – Режим доступа: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/42519> (дата обращения: 02.04.2018).
395. Олейников, А. Что ждать от обновленного ТВЦ? / А. Олейников // Эхо Москвы. – 2006. – 25 июня. – Режим доступа: <https://echo.msk.ru/programs/tv/44412/> (дата обращения: 18.01.2021).
396. Осс, Н. Разные русские люди [Электронный ресурс] / Н. Осс // Известия. – Режим доступа: <http://www.izvestia.ru/tv/article3139411/> (дата обращения: 03.08.2020).
397. Парфенов 2.0 [Электронный ресурс] // GQ. com. – 2010. – 26 ноября. – Режим доступа: <http://www.gq.ru/people/article/333263/> (дата обращения: 14.01.2019).
398. Парфенов 2012 и итоги года [Электронный ресурс] // Дождь. – 2012. – 31 декабря. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=luY-ZQksK3E> (дата обращения: 12.10.2020).
399. Парфенов в видеообращении призвал не допустить в России «брежневского застоя» [Электронный ресурс] // Полит. ру. – 2011. – 24 декабря. – Режим доступа: <https://polit.ru/news/2011/12/24/parfenov-youtube/> (дата обращения: 03.08.2020).
400. Первым лауреатом телевизионной премии имени Владислава Листьева стал тележурналист Леонид Парфенов [Электронный ресурс] // Первый канал. – Режим доступа: [http://www.1tv.ru/sprojects\\_edition/si5817/fi6237](http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5817/fi6237) (дата обращения: 10.01.2021).
401. Петровская, И., Ларина, К. Человек из телевизора [Электронный ресурс] // Эхо Москвы. – 2020. – 14 ноября. – Режим доступа:

<https://echo.msk.ru/programs/personstv/2741458-echo/comments.html#comments>  
(дата обращения: 19.11.2020).

402. Пивоваров, А. Youtube-журналистика: есть ли она на самом деле? [Электронный ресурс] // TEDx. – 2019. – 5 ноября. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=5I5k53rr3h0> (дата обращения: 31.05.2021).

403. Подниекс, Ю. Легко ли быть молодым [Электронный ресурс] / Ю. Подниекс // Отечественная документалистика. – 2015. – 27 июня. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=lWrhcaE9jF0> (дата обращения: 02.08.2020).

404. Познер Online [Электронный ресурс] // Официальный сайт Владимира Познера. – Режим доступа: <https://pozneronline.ru/category/parfenov-i-pozner/> (дата обращения: 12.10.2020).

405. Познер, В. Познер назвал лучшего российского журналиста [Электронный ресурс] / В. Познер // Новости Рамблер. – 2019. – 30 августа. – Режим доступа: <https://news.rambler.ru/community/42745546-pozner-nazval-luchshego-rossiyskogo-zhurnalista/> (дата обращения: 04.10.2020).

406. Прайм-тайм документального кино. Интервью с И. Григорьевым [Электронный ресурс] // Литературная газета. – №19. – Режим доступа: [http://old.lgz.ru/archives/html\\_arch/lg192006/Polosy/10\\_3.htm](http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg192006/Polosy/10_3.htm) (дата обращения: 09.05.2021).

407. Программа Леонида Парфенова по требованию НТВ перестала называться «Намедни» [Электронный ресурс] // Meduza. – 2019. – 15 октября. – Режим доступа: <https://meduza.io/news/2019/10/15/programma-leonida-parfenova-po-trebovaniyu-ntv-perestala-nazyvatsya-namedni> (дата обращения: 29.10.2020).

408. Работы молодых аниматоров собраны на выставке "Потолок" [Электронный ресурс] // Colta.ru. – 2015. – 27 июля. – Режим доступа:



<https://www.colta.ru/news/8061-v-moskve-prohodit-mezhdunarodnaya-vystavka-molodoy-animatsii> (дата обращения: 23.05.2018).

409. Рейтинг ТВ-6 падает: "Намедни" обогнали "Итоги" [Электронный ресурс] // Lenta.ru. – 2001. – 11 декабря. – Режим доступа: <https://lenta.ru/most/2001/12/11/opros> (дата обращения: 21.03.2020).

410. Речь Леонида Парфенова на вручении премии имени Влада Листьева [Электронный ресурс] // Moscowfans. – 2010. – 25 ноября. – Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=bRempIeS40o&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=bRempIeS40o&feature=player_embedded) (дата обращения: 05.01.2021).

411. Тарковский, А. Запечатленное время [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 1967. – № 4. – Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapечатленное-vremya> (дата обращения: 12.07.2021).

412. Телевизионная премия имени Владислава Листьева [Электронный ресурс] // Первый канал. – Режим доступа: [http://www.1tv.ru/sprojects\\_in\\_detail/si=5817](http://www.1tv.ru/sprojects_in_detail/si=5817) (дата обращения: 13.01.2021).

413. Тома «Намедни. Наша эра» [Электронный ресурс] // Намеднибук. – Режим доступа: <https://namednibook.ru/volumes/> (дата обращения: 12.10.2020).

414. Трегубова, Е. Байки кремлевского диггера / Е. Трегубова. – М. : Ad Marginem, 2003. – 102 с.

415. Феллини, Ф. Я вспоминаю... [Электронный ресурс] / Ф. Феллини, Ш. Чандлер // LiveLib. – 2016. – 9 декабря. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/quote/1053473-ya-vspominayu-federiko-fellini-i-sharlotta-chandler> (дата обращения: 25.04.2021).

416. Фомина, О. Ведущий «Намедни» ни о чем не жалеет! [Электронный ресурс] / О. Фомина // Комсомольская правда. – 2004. –

2 июня. – Режим доступа: <https://www.msk.kp.ru/daily/23289/29344/> (дата обращения: 07.05.2021).

417. Форум ТВС [Электронный ресурс] // Московские новости. – 2004. – 10 июня. – Режим доступа: <https://www.forum-tvs.ru/index.php?showtopic=3395&st=825> (дата обращения: 08.05.2021).

418. Цветкова, В. Парфенов 18+ [Электронный ресурс] / В. Цветкова // Новая газета. – 2016. – 15 апреля. – Режим доступа: [http://www.ng.ru/antrakt/2016-04-15/9\\_parfenov.html](http://www.ng.ru/antrakt/2016-04-15/9_parfenov.html) (дата обращения: 23.05.2021).

419. Цулая, Д. Леонид Парфенов об интересе к нон-фикшн, евреях и Майкле Муре [Электронный ресурс] / Д. Цулая // Кинопоиск. – 2016. – 15 апреля. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/interview/2757452/> (дата обращения: 06.07.2021).

420. Цыпышева, В. Отбор способов реконструкции событий в документальном фильме [Электронный ресурс] / В. Цыпышева // Информio. – 2017. – 16 февраля. – Режим доступа: <http://www.informio.ru/publications/id3062/Otbor-sposobov-rekonstrukcii-sobytii-v-dokumentalnom-filme> (дата обращения: 01.02.2021).

421. Чеснокова, Е. Телезрителям не хватает Парфенова и Невзорова [Электронный ресурс] / Е. Чеснокова // РИА Новости. – 2021. – 26 мая. – Режим доступа: <https://ria.ru/20110527/380797749.html> (дата обращения: 22.06.2021).

422. Шадронов, С. Сломанный хребет [Электронный ресурс] / С. Шадронов // Живой журнал. – 2010. – 3 октября. – Режим доступа: [http://users.livejournal.com/\\_arlekin\\_/1670272.html](http://users.livejournal.com/_arlekin_/1670272.html) (дата обращения: 03.08.2020).

423. Шендерович, В. Здесь было НТВ [Электронный ресурс] / В. Шендерович // Официальный сайт. – Режим доступа: <http://www.shender.ru/books/list/text/?file=1020> (дата обращения: 26.11.2019).

424. Штритер, Е. Леонид Парфенов: «Я сорок лет в журналистике и там все время неблагоприятная ситуация» [Электронный ресурс] / Е. Штритер // Курсив. – 2018. – 18 января. – Режим доступа: <https://kursiv.kz/news/vlast-i-biznes/2018-01/leonid-parfenov-ya-sorok-let-v-zhurnalistike-i-tam-vse-vremya> (дата обращения: 18.01.2021).

425. Электронный маркетинг [Электронный ресурс] // Народ.ру. – Режим доступа: <http://len4o1.narod.ru/text/Kontent.htm> (дата обращения: 09.05.2021).

426. Яковенко, И. Медиафрениа [Электронный ресурс] / И. Яковенко // Демократическое сетевое сообщество. – 2013. – 4 декабря. – Режим доступа: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:J-3mNFxBU7oJ:demset.org/f/showthread.php%3Ft%3D7135%26page%3D4+&cd=19&hl=ru&ct=clnk&gl=ru> (дата обращения: 05.05.2021).

427. Яковлев, С., Зуев, С. Леонид Парфенов. Стиль жизни [Электронный ресурс] / С. Яковлев // Esquire. – Режим доступа: <https://kiozk.ru/article/esquire/leonid-parfenov> (дата обращения: 20.06.2021).

428. Яковлева, Ю. Кольта выяснила, есть ли в России моральные авторитеты? [Электронный ресурс] / Ю. Яковлева // Colta.ru. – 2018. – 28 апреля. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/specials/17966-kolta-vyyasnila-est-li-v-rossii-moralnye-avtoritety> (дата обращения: 05.05.2021).

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### ПРИЛОЖЕНИЕ I. Увольнение с НТВ

Весной 2001 года разгорается конфликт между сотрудниками НТВ и одним из основных акционеров канала, компанией «Газпром-Медиа». Суть конфликта: основателя НТВ медиамагната Владимира Гусинского силой заставляют передать акции компании «Медиа-мост», контролировавшей НТВ, новым владельцам в обмен на жизнь и свободу. Новые собственники сменили весь топ-менеджмент НТВ и 3 апреля 2001 года на место отстраненного от своей должности генерального директора НТВ Евгения Киселева был назначен американский предприниматель Борис Йордан, а председателем совета директоров НТВ стал глава Montes Auri Альфред Кох<sup>1</sup>.

Многие сотрудники канала, известные и любимые народом журналисты «звездного» состава НТВ Светлана Сорокина, Григорий Кричевский, Павел Лобков, Марианна Максимовская, Михаил Осокин поддержали Киселева и выступили против перехода НТВ в собственность «Газпрома». Парфенов в программе «Антропология» Дмитрия Диброва в разгар конфликта в прямом эфире сообщает о своем уходе с НТВ и публикует открытое письмо в газете «Коммерсантъ», где критикует Киселева за отсутствие свободы слова и готовность «сжечь деревню до последнего дома».

Некоторые поклонники НТВ назвали после этого Парфенова предателем, «штрейкбрехером» и «конформистом». В то же время, отмечал «Коммерсантъ», из журналистов его никто «предателем напрямую не называл», вероятно, потому что знали про взаимную неприязнь и соперничество Парфенова с Киселевым. Парфенов позже говорил о том, что канал к тому времени «изжил себя эстетически», а срежиссированный общественностью с плакатиками работы «НТВ-дизайн» митинг на Пушкинской площади в защиту телеканала в марте 2001 года его «убил совершенно» своей пошлостью и дурновкусием.

Вскоре компания «Газпром-медиа» штурмом взяла телецентр «Останкино», где на 8-м этаже располагался НТВ. Журналисты, поддерживавшие Киселева, добровольно написали заявления об отставке, Парфенов же продолжил свою работу на телеканале, а вскоре вошел в состав редакционного совета НТВ и стал членом правления телекомпании.

После очередной смены руководства НТВ в феврале 2003 года телеканал возглавил доктор медицинских наук Николай Сенкевич, которого Парфенов впоследствии назвал «медиамагнатом эпохи бюрократического

---

<sup>1</sup> Биографии назначенных "Газпромом" новых руководителей телекомпании НТВ. URL: <https://www.newsru.com/russia/03apr2001/biography2.html> (дата обращения: 12.10.2020).

реванша»<sup>1</sup>. Правление телеканала, включая Парфенова, выражает новым назначенцам недоверие «по причине их некомпетентности»<sup>2</sup>. Журналист уходит в длительный отпуск, однако, вернувшись из него, продолжает работу.

В середине ноября 2003 года команда Парфенова для программы «Намедни» снимает сюжет, посвященный выходу книги журналистки Елены Трегубовой «Байки кремлевского диггера»<sup>3</sup>. В книге описываются закулисные эпизоды жизни высокопоставленных обитателей Кремля. Затрагиваются особо приближенные персоны президентской администрации Бориса Ельцина. Достается в книге (и в сюжете) и Владимиру Путину. Сенкевич запрещает выпускать сюжет, мотивируя свое решение тем, что, он не занимается «...пиаром книжек на своем канале», а сюжет представляет собой «словоблудство, хамство и пошлость»<sup>4</sup>.

К середине 2004 года история повторяется. Сюжет «Выйти замуж за Зелимхана», основу которого составило интервью с вдовой погибшего в Катаре чеченского сепаратиста Зелимхана Яндарбиева, в убийстве которого обвиняли сотрудников спецслужб России, потребовали снять с эфира передачи «Намедни». Интервью успело выйти на экраны Дальнего Востока, Сибири и Урала (из-за разницы часовых полюсов и разных спутников вещания), однако в европейской части вечером того же дня его уже не показали. Парфенов подчиняется требованию начальства, но просит письменное распоряжение о снятии сюжета с эфира. Получив такой документ, автор «Намедни» размещает его в газете «Коммерсантъ», вызвав бурю критики и обвинений руководителей НТВ в цензуре, а в свой адрес – обвинения в неэтичном поведении, за что его увольняют со всех постов в начале июня 2004 года с формулировкой: «за нарушение трудового контракта и норм корпоративной этики»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Как Леонид Парфенов уходил с НТВ // Коммерсантъ, 03.06.2004. № 99 (2938). URL : <https://www.kommersant.ru/doc/480128> (дата обращения: 12.10.2020).

<sup>2</sup> Богомолов Ю. Из альбома телеобозревателя. URL : <https://old.kinoart.ru/archive/2006/12/n12-article11> (дата обращения: 12.10.2020).

<sup>3</sup> Трегубова Е. Байки кремлевского диггера / Е. Трегубова. М. : Ad Marginem, 2003. 102 с.

<sup>4</sup> Бородина А. Скатываться до неприличной грязи не стоит. // Коммерсантъ, 17.11.2003. №209/П (2812). URL : <https://www.kommersant.ru/doc/428384> (дата обращения: 12.10.2020).

<sup>5</sup> Намедни уволили Парфенова // Прессинг. 07.06.2004. URL : <http://www.pressing.spb.ru/1/2495/> (дата обращения: 12.10.2020).

## ПРИЛОЖЕНИЕ II. Анализ цикла «Намедни – наша эра. 1961–2003 гг.»

Телевизионный цикл проекта выходил на канале НТВ, содержал 43 серии и состоял из трех сезонов: первый сезон – 1961–1972 гг. – 12 серий; второй – 1973–1991 гг. – 19 серий; третий – 1992–2003 гг. – 12 серий. Каждая серия длится от 37 до 39 минут, общего телесмотрения 32 часа 12 минут (1932 минуты).

Таблица 1. Дискурсивно-семиотический анализ 1 серии проекта – «1961 год». Продолжительность – 36 минут 55 секунд.

Название фрагмента	Тайминг	Нарратив (линия повествования)	Семиотические коды	Дискурс (приемы, фигуры, монтаж)	Примечания
Общая заставка сезона (одежда программы)	00:00-00:26	<p>Логотип канала НТВ (зеленый вращающийся глобус). Анонс всего цикла как исторической хроники. «События, люди, явления, определившие образ жизни. То, без чего нас невозможно представить, еще труднее – понять».</p> <p>Несколько полиэкранов, совмещающих изображения: ящики фильмофонда, наименование программы, портрет Парфенова, циферблат с меняющимися цифрами, архаичный дисплей с надписью «Вращать медленно», мелькающие ряды дат (62, 63, 64...).</p> <p>Хроникальные кадры членов Политбюро с вставкой фигуры</p>	<p>Архив, библиотечное хранилище, история, правда. Время, динамика, личностное начало, история, бесконечное богатство киноархивов, архаика недавних технологий. Приближение прошлого как современности (эффект присутствия)</p>	<p>Главный фон – зеленые узнаваемые ящики архива. Цветовые пятна: синий, зеленый, красный, оранжевый, прием раскрашивания монохромного изображения. Все четыре изображения в движении, быстрая смена планов, клиповость монтажа. Тайм-лайн. Ускоренная съемка: бесконечные ряды ящиков кинофонда, приближающиеся к зрителю (тайм-лапс). Футаж – привнесение в хронику адаптированной фигуры автора. Динамика,</p>	<p>Сочетанность приемов и фигур на визуальном и аудиальном уровне восприятия дает эффект привлечения внимания, рождает интерес и ожидание продолжения просмотра.</p>

		ведущего (Парфенов с Хрущевым, Парфенов за спиной Брежнева).		краткость планов, цветовые пятна. Музыка: традиционная для новостных телевизионных заставок, хроник, показываемых в кинотеатрах того времени: минор, марш, тревожность, ожидание.	
Приветствие ведущего	00:26-00:50	Ведущий выходит из-за угла бесконечного коридора с архивными ящиками, берет текст программы из ящика, не прекращая анонсировать программу и глядя в камеру. Анонсирование микрсюжетов всего выпуска программы.	Ассоциации с библиотечным фондом или музейным хранилищем, атмосфера исследования, изучения, эффект доверительности и документальности. Опора на исторические факты. Соединение прошлого и настоящего.	Использование минимализма: хайтек-стул для ведущего, позволяющий ему непринужденно расположиться в кадре; хайтек-стойка для встроенного старинного и одновременно футуристичного телевизора.	Ведущий: спокойствие, непринужденность, уверенность.
Анонс экспертов	01:00-01:10	Презентация комментаторов и аналитиков, являющихся лидерами мнений того времени. Рената Литвинова, Егор Гайдар, Сергей Караганов, Анатолий Стреляный.	Экспертное мнение, доверие к достоверности)	Полиэкран, зеркальный разворот, «обнажение приема»: хлопушка перед лицом Гайдара	«Двойная» экспертность умножает правдивость
Финал общей заставки	01:11-	Макроплан лица ведущего с анимированными титрами названия программы и названием	Персонафикация	Крупный план лица добавляет «интимности» и	Личностное участие

	01:17	микросюжета		личностной сопричастности	
Микросюжет 1: Новые деньги. Корр. (в кадре)	01:18- 01:24	Ведущий в роли корреспондента на среднекрупном плане произносит несколько вводных слов (репортажная стилистика при появлении в кадре).	Диссонанс серьезности произносимого текста и ироничной интонации (стилистика сторителлинга)	Музыка: традиционная для новостных хроник, показываемых в кинотеатрах того времени: мажор, марш, мобилизационные ритмы	Вербальная фиксация
Корр. (за кадром)	01:25- 01:46	Довольные люди и руки, пересчитывающие банкноты, вставка хроники новостей: обмен на рубли долларов. Внутрикадровый голос в стилистике и интонированием дикторов ТВ 60-х годов. «Рубли – самая устойчивая в мире валюта».	Ирония: смена дензнаков не улучшила жизнь.	Полиэкранный разворот кадров хроники, черно-белые фотографии дензнаков в движении. Кадр выдержан в черно-белых тонах, дизайн полиэкрана и субтитрирования названия программы и года выпуска сохранены.	Узловое сочетание закадрового текста и хроники порождает когнитивный диссонанс
Корр. (в кадре)	01:47- 01:58	Комментарий ведущего: «Непривычность номинала и сохранение дороговизны. Фразы: 60 копеек? Это 6 рублей по-старому. Дорого-то как!) продержались до середины 70-х»	Бытовая фактология в сочетании с неизбежностью реформ: деньги как символ довольства и сытой жизни противопоставлены бедности людей	Корреспондент как рассказчик-летописец. Спокойное озвучивание фактов.	Ведущий в роли публициста-исследователя
Микросюжет № 2: Сука Стрелка	01:59- 02:15	Собака и щенки, доказательство безопасности космических полетов	Ирония: шесть щенков Стрелки как ключевое	Бесшовный внутрикадровый переход от одного микросюжета к другому.	Музыка: веселая игровая, эмпатия к экранному действию



родила			событие всего года	Движение камеры (отъезд на общий план. Экран телевизора – в левом нижнем углу кадра с видеорядом щенков Стрелки. Эпизод построен на синхроне ведущего с перебивками. Дизайн монохромного полиэкрана сохранен.	
Микросюжет № 3: Кукуруза	02:16-05:17	История об увлечении Хрущева кукурузой как главным способом справиться с продовольственными и хозяйственными проблемами: кукурузой засеяли все, что можно, использовали ее везде. Комментарий А. Стреляного: сеяли без удобрений, не было машин, не было возможности справиться с этими посадками. Парфенов: «Лозунг – кукуруза – царица полей действительно означал абсолютизм». Фразы в закадре: «кудесница-кукуруза», «я и бесподобная, я на все способная!»	Кукурузная утопия: масштабность засева, успешность его, универсальность применения кукурузы.  Ирония: провал проекта, возникновение юмористического фольклора и анекдотов	Кадры мультипликации, пропагандирующие важность кукурузы как пищевой культуры, кадры хроники с засеянными полями. Звук: песни и стихи из мультфильмов, прославляющие кукурузу. Полиэкранный разворот хроники и рисованной мультипликации, одновременно две разные части мультфильма, дополняющие друг друга. Диссонанс веселого аудиоряда и размеренного, нейтрального голоса ведущего за кадром. Прием остранения и экстраполяции, народно-фольклорная	Концентрированное выражение духа эпохи и причудливости исторических решений

				стилистика.	
Микросюжет № 4: Человек-амфибия  Корр. В кадре, общий план в движении с листами бумаги в руках	05:18-06:30	Рассказ о фильме «Человек-амфибия»: сообщение о мнении критики, что фильм «плохой», а его успех объясняется неразвитостью вкуса публики. Рассказ о фильме: актеры, яркие кадры, фрагменты с озвучанием. Метафорические фразы: «Роскошная тропическая сказка об участии морских дьяволов в классовой борьбе»	Художественная провокация: как сегодняшний зритель оценил бы фильм по этим кадрам и принял бы оценку своего вкуса как «плохого». Буржуазность, западная атмосферность, контраст с предыдущим «фольклорным» эпизодом.	Полиэкранный прием: умножение одного и того же фрагмента, появление второго фрагмента, три разных фрагмента, на одном из них фокусируется внимание и идет цитата из фильма с музыкой и озвучанием.	«Лав-стори» вызывает зрительскую эмпатию.
Структурная перебивка-ловушка	06:31-06:43	Кадры: Хрущев и Парфенов готовятся к охоте, голос за кадром: «В то время как охотники заряжали ружья...» Перебивка музыкой и превращение кадра хроники в фотографию на полосе газеты с заголовком «С трофеем».	Провокация-интрига (умолчание, обрыв повествования). В то же время «трофей» понимается как удача журналиста, сумевшего в хронике найти значимые эпизоды, «ключи эпохи»	Графический прием моушен-трекин (отслеживание движения). Дополненная псевдо-хроника.	Документальный розыгрыш (мокьюментари)
Микросюжет № 5: Полет	06:44-	Рассказ о запуске «Востока», факты продолжительности полета,	Коллективизм, единение,	Полиэкранный прием: разные фрагменты одной хроники	Истинный патриотизм,

Гагарина в космос	09:13	история триумфа Гагарина, главные запомнившиеся моменты: «поехали!», улыбка, развязавшийся шнурок. История кортежа в Москве: Гагарин и Хрущев в открытой машине, мотоциклисты, наперерез машине выбегает человек с букетом. Стендап: Парфенов на том месте, где выбежал человек, поясняет этот кадр как редкий случай единения власти, охраны, народа. «Никогда больше главный официальный герой не будет народным героем». Повтор кадра хроники, завершающийся ликующим лицом девушки на фоне портрета Ленина.	ликование. Патриотизм: это единственный эпизод такого позитивного единства разных слоев общества. Пропагандистско-космический пафос. Достояние отечественной мифологии.	одновременно, впечатление масштабности и всеохватности события. Музыка: торжественный марш, шум ликующей толпы	гордость.
Микросюжет № 6: Флористика	09:14-09:51	Природная скульптура из корней – новые народные промыслы.	Лексическое противопоставление: коряги – флористика. Подтекст: бедность, использование «подручных» материалов	Монохромная хроника	Внимание к «незначительным» событиям.
Микросюжет № 7: Шпильки	09:52-10:30	Женские туфли на высоком (до 12 см) каблуке – как физическое явление. Физики подсчитали, что давление ножки в туфлях на шпильке превышает давление	Ироничное сопоставление: шпилька как слон	Полихромные рисунки из журналов мод.	Контраст с рабочими и колхозницами

		подошвы слона. Влияние шпилек на работу московского метрополитена.			
Комментарий Ренаты Литвиновой	10:31-11:18	Сексуальность ножки на шпильке. Шпилька – классика женской обуви	«Манерность» повествования, актуализация «салонной» эстетики	Одна из самых одиозных фигур кино и телеэкрана того времени	Комментаторы в цвете, в отличие от монохромных хроникальных кадров
Повтор финала общей заставки	11:19-11:23	Макроплан лица ведущего с анимированными титрами названия программы и названием микросюжета	Персонификация	Крупный план лица, «интимности» и личностная сопричастность автора	Личностное участие
Микросюжет № 8: Плайя-Хирон	11:24-12:30	Кубинская революция. Фидель Кастро: «Родина или смерть!».	Схожесть с русской революцией, всенародная любовь к Кубе.	Монохромная рисованная мультипликация	Зрительская сопричастность, либо несогласие.
Появление в кадре в современной локации	12:31-13:33	Автор на кубинском пляже, рассказ о современной Кубе. «Белая армия – черный барон, снова готовит Батисте трон».	Театральность (пиджак переброшен на плечо. Интимизация (босые ноги по пляжу с подвернутыми брюками).	Смена музыкального сопровождения. Авторская музыка отбивает «натурные» сюжеты. Стендап в движении.	Репортажный эффект присутствия «здесь и сейчас»
Микросюжет № 9:	13:34-14:56	Вводное предложение	Традиционный средний план	Дискурсивно-привычный фон «зеленых ящиков»	Узнавание явления

Хрущевки					
Структурная перебивка-ловушка	14:57-15:07	Брежнев читает доклад – за спиной среди других членов Политбюро – Парфенов. Фиксация: фотокадр, встраивание фото в газетную полосу.	Кадр-шутка	Графический прием моушен-трекин (отслеживание движения). Дополненная псевдо-хроника. Субтитрирование на синем фоне	Документальный розыгрыш (мокьюментари)
Микросюжет № 10: Советская оперетта	15:08-16:06	Татьяна Шмыга – рассказ о красивой и талантливой женщине	Хроника коротких отрывков из оперетт	Прямые склейки	Сопричастность зрителя к непростой судьбе певицы
Микросюжет № 11: Братская ГЭС	16:07-18:16	Корр. (в кадре). Рассказ с места событий. Стендап на фоне Братской ГЭС. «Этот штурвал повернул Хрущев, открывая Братскую ГЭС». Детализация интересных фактов – просьба передать штурвал в музей. Народное «Чем дальше в лес – тем больше ГЭС».	Дважды повтор финальной отбивки общей заставки. Литературная отсылка к поэме Евтушенко с одноименным названием.	Полихромная хроника, авторская музыка, в кадре поворачивает штурвал ГЭС. Весь эпизод построен на стендапах в тех же локациях.	Фактологическая медиафиксация на месте событий
Микросюжет № 12: Дворец съездов	18:17-18:47	Подводка к сюжету	«Закрытая поза» в подводке на фоне архивных ящиков	Вводная фраза как лит-абзац	Смена невербальных ключей
Микросюжет № 13: Валерий Брумель	18:48-19:33	По тексту плавно подходит к противостоянию через спорт СССР и США	Статичная поза	Хроникальные кадры спортивных соревнований	Соревновательный момент
Микросюжет	19:34-	12 заповедей включенного в	Театральность.	Авторская музыка.	«Читка» доклада

№ 14: XXII съезд КПСС	21:40	программу морального кодекса строителей коммунизма... «Нынешнее поколение Советских людей будет жить при коммунизме»; «Наши цели ясны, задачи определены. За работу, товарищи!» (Н. С. Хрущев). Пересказывает речь Хрущева на съезде.	Шуточно-серьезное подражание манере Хрущева с характерным покашливанием.	Сообщение о создании водородной бомбы через поворот головы и смены крупности плана (бурные аплодисменты)	Хрущева – как погружение в неоправданность ожиданий
Комментарий Егора Гайдара	21:41-22:34	Комментирует решения XXII съезда.	Вальяжная поза (контраст с официозом)	Полиэкран с субтитрованием	Невербальные знаки считываются зрителем и порождает сомнение в доверии к эксперту
Микросюжет № 15: Вынос тела Сталина	22:35-23:35	Фактологическое телевидение – фактчекинг событий выноса тела Сталина.	Патриотизм, безропотность народа, принятие решений партийного лидера	Спокойная констатация событий. Экран футуристического телевизора темный	Тревога
Микросюжет № 16: Собрание сочинений Ильфа и Петрова	23:36-25:02	Цитирование основных фраз, вышедших в народ: «Ключ от квартиры, где деньги лежат», «Грузите апельсины бочками», «Почем опиум для народа?», «Пилите, Шура, пилите!», «Гигант мысли, отец русской демократии», «Это не Рио-де-Жанейро».	Узнаваемые эпизоды из фильмов – культурное единство нации.	Контраст с предыдущим сюжетом, светлые интонации, легкое музыкальное оформление	Зрительское спокойствие, улыбка.
Структурная перебивка-	25:03-	Парфенов поливает на руки	Кадр-шутка, развитие темы	Графический прием моушен-трекин	Документальный розыгрыш

ловушка	25:12	Хрущеву из расписного кувшина	соприсутствия в прошлом и актуальности прошлого для настоящего	(отслеживание движения). Дополненная псевдо-хроника.	(мокьюментари)
Микросюжет № 17: Дело Рокотова	25:19- 27:11	Рассказ о поимке валютных спекулянтов. Народное возмущение мягкостью приговора. Пересмотр приговора – расстрел!	Хроникальные кадры из зала советского суда, искренняя готовность народа заклеить, несоответствие преступления наказанию	Остраненное документирование фактов	Докуправда
Микросюжет № 18: Движение неприсоединения	27:12- 27:49	Джавахарлал Неру. Движение состояло из африканских и азиатских государств	Хроникальные кадры тех лет, экзотичность	Остраненное документирование фактов	Докуправда
Микросюжет № 19: Олег Попов	27:50- 28:52	Самый известный номер Попова – «Лучик». Кукла Олег Попов.	Эпизод выступления Попова; выбор эпизода развивает тему культурных знаков времени	Финальная отбивка заставки	Культурный феномен
Микросюжет № 20: Переговоры Хрущева и	28:53- 29:37	Фотосессия Никита+Жаклин, Нина+Джон	Кадры хроники, интерес к личной жизни правителей, сопоставление «мы	Неофициальные факты	Личностный аспект жизни вождей

Кеннеди			– они»		
Микросюжет № 21: «Хотят ли русские войны?»	29:38-30:41	Бернес и Евтушенко. Народные переделки: «Хотят ли русские вина, спросил у Б-га Сатана».	Ирония на грани с сатирой. Индугенция для Евтушенко.	Народность, фольклор	Инфотеймент, неоднозначность восприятия
Микросюжет № 22: Берлинская стена	30:42-33:01	Через Берлин на запад сбежало более 2,5 млн человек – 1/6 населения ГДР. Черную дыру в железном занавесе нужно было заделать.	Обнародование неизвестных фактов	Авторская музыка, стендап на Берлинской стене	Ключевой узел: текст, хроника, музыкальное оформление
Комментарий Сергея Караганова	33:02-33:45	Результатом была боевая ничья.	Доверие к экспертному мнению	Тот же дизайн кадра, как и у предыдущих экспертов	Эффект достоверности
Структурная перебивка-ловушка	33:46-33:57	Перезаряжет ружье Хрущеву	Оранжевая цветокоррекция	Графический прием моушен-трекин (отслеживание движения). Дополненная псевдо-хроника.	Документальный розыгрыш (мокьюментари)
Микросюжет № 23: Трус, Балбес и Бывалый	33:58-35:15	Режиссерская работа Леонида Гайдая «Пес Барбос и необыкновенный кросс» и «Самогонщики». Интересные факты из творческой биографии актеров	Народные герои, культурная идентичность	Эпизоды из известных фильмов	Рождение одной из самых любимых народных актерских триад (расчет на узнаваемость и симпатию).
Финальное прощание	35:16-35:42	Анонс выпуска про следующий год. «До следующей серии и следующего года. Счастливо!»	Позитивный текст	Выключает телевизор	Сожаление, ожидание следующей серии



Конечная заставка	35:43-36:55	Титры	Зрительское ожидание продолжения	Хроникальная анимация, дизайн оформления титров тот же, что и на структурных перебивках	Команда Парфенова
-------------------	-------------	-------	----------------------------------	---	-------------------

*Таблица 2.* Дискурсивно-семиотический анализ усовершенствований некоторых приемов и фигур в соответствии с тенденциями развития эстетики ТВ. Спецвыпуски 41 (2001 год, продолжительность – 45 минут 48 секунд), 42 (2002 год, продолжительность 1 час 08 минут 09 секунд), 43 (2003 год, продолжительность 51 минута 44 секунды).

*2001 год.*

Название фрагмента	Тайминг	Нарратив (линия повествования)	Семиотические коды	Дискурс (приемы, фигуры, монтаж)	Примечания
Общая заставка 41 серии (одежда программы)	00:00-00:14	Логотип канала НТВ стилизован под фоновый 3D-глобус, на котором стоит Парфенов. Полиэкраны сменились на анимированную графическую заставку в более светлых тонах с превалированием сине-голубой гаммы, в которую вписана фигура Парфенова. Блики света, линии, уходящие вдаль создают перспективу для движущегося названия программы. Фигуры проходят через глаза ведущего внутрь его сознания. Все вращается вокруг персоны автора. Несколько графических полупрозрачных слоев демонстрируют	Преимственность предыдущих выпусков через зеленые ящики фильмофонда. Графические фигуры (линии, круги, компьютерный бег цифр, глобус, калейдоскоп, история, правда. Время, динамика, личностное начало, история, ставшая современностью. Хайтек стул и	Главный фон – зеленые узнаваемые ящики архива сохранены в нескольких первых кадрах. Читается как анахронизм, переход ведущего в современную студию. Образ диктора новостей. Современный светильник-елка, плазменная панель с видеорядом на заднем фоне вместо полиэкранов. Цветовая сине-зеленая гамма сохранена, но выполнена в более светлых, прозрачных тонах с доминантой в сторону сине-голубого оттенка. Ярких	Сочетанность современных приемов и фигур на визуальном и аудиальном уровне восприятия дает эффект привлечения внимания, рождает интерес и ожидание продолжения просмотра. Зритель видит модный. Современный продукт в новой эстетике

		бесконечность, бездну информации вокруг нас. Шрифты и стилистика титров выполнены графически, анимированы, в нескольких начальных кадрах сохраняются ящики фильмофонда.	футуристический телевизор на заднем плане. Новая студия, стул, стол, плазменная панель на стене. Елка-светильник.	пятен нет, строгая синеголубая палитра с узнаваемым зеленым. Анимация из 2D переходит в 3D. Полупрозрачный шрифт наслаивается на вращающееся в фас и профиль серьезное лицо Парфенова. Тайм-лайн с бегущими цифрами, как при запуске компьютера. Футаж – привнесение в графическую анимацию адаптированной фигуры автора. Динамика, объемность, вращение. Музыка: традиционная для новостных телевизионных заставок, более жизнеутверждающая, светлая, менее тревожная, напряженная, но не минорная. Ведущий строг, стиличен, но более эмоционален и вовлечен.	сегодняшнего дня. Вся программа и ведущий – старые, добрые друзья, но – из другого, параллельного мира.
Приветствие ведущего	00:15-00:33	Анонс спецвыпуска 2001 как итогового за год. «События, люди, явления, определившие образ жизни. То, без чего нас ПОТОМ невозможно БУДЕТ представить, еще труднее – понять».	Новостная сидячая за столом фигура ведущего. Строгий образ, но более доброжелательная, доверительная	Новостная стилистика. Большая свобода, документальная подача информации.	Ведущий: уверенность, вовлеченность, доброжелательность, стильность, доверительность.

		Автор сидит за столом, на столе – листы бумаги как у ведущего новостей. За спиной – видеоряд на включённой плазменной панели.	манера общения.		
Анонс микросюжета в	00:34-00:53	Ведущий анонсирует микросюжеты сидя, в новостной манере, но с бóльшим интонированием и эмоциональностью.	Ассоциации с итоговым выпуском новостей, эффект доверительности и документальности. Опора на исторические факты. Современность, ещё не ставшая историей.	Динамичность, ускорение темпа речи, более высокий тембр голоса, позитив, улыбка. Иллюстрация видеорядом на плазменной панели (визуализация).	Положительная динамика восприятия, больше позитива по сравнению с предыдущими выпусками.
Финал общей заставки как структурная перебивка	00:54-01:00	Повтор анимированного графического решения начальной заставки.	Треугольные анимированные летающие осколки зеркала. Футуризм. Современность. Просветленность.	Смена музыкального оформления, ксилофонные колокольчики. Позитивный настрой. Архетипичный дисплей с надписью «Вращать медленно» анимирован, но сходство формы угадывается.	Все более празднично
Микросюжет 1: Гарри Поттер.	01:01-02:07	Оформление рамки экрана с названием программы и годом выпуска сохранены, закадровый голос более темпоритмичен, эмоционален. «Продлена жизнь гуттенберговской эпохи. Гарри	Преимственность, ироничность (инфотеймент). Сохранение полиэкранности. Субтитры в	Полихромные отрывки фильма, погружение в кинопросмотр. Вставки современных опросов детей на улицах о книге дают эффект присутствия и	Вербальная фиксация. Текстовая фиксация в субтитрах Личностное

		Поттер оторвал детей от компьютера, о чудо!»	нижней границе кадра с дополнительной информацией. Смена невербальных знаков, подвижность мимики и жестов.	сегодняшнего, сиюминутного проживаний уходящего года.	участие
Микросюжет 2. Идущие вместе	02:08- 03:25	На плазменной панели – кадры недавних событий. Разворачивает красную футболку, показывает ее крупно в кадре. «Перед лицом своих товарищей юные путинцы торжественно обещают».	Овеществление. Цветовое пятно. Адаптированная клятва юных пионеров. Ассоциации. Ирония на грани с сатирой.	Отсутствие музыкального оформления – новостной прием. Привнесение предметов в кадр. Узнавание своего недавнего прошлого. Дизайн полиэкрана и субтитрования названия программы и года выпуска сохранены.	Дикторское прочтение в кадре с иллюстрацией на плазменной панели с привнесением предметов в студию – новый прием.
Представление комментаторов-экспертов	05:32- 05:58	Задает вопрос специальному комментатору – Николаю Фоменко. «Что такое искусство великого водителя?». После ответа эксперт уезжает на гоночном авто.	Движение. Переход в старые локации с телевизором и хайтек-стулом. На большом экране – комментатор момента. Событийность «здесь и сейчас».	Смена локации – дань прошлым выпускам. Комментаторы не фиксированные, подбираются согласно темам, находятся в обстановке, подходящей ситуации, что добавляет экспертности и доверия зрителя.	Ведущий в роли репортера, берущего комментарий. Специальный комментатор – не в студии, а на фоне, относящемся к теме.
Микросюжет.	13:40-	Парфенов переезжает из старой	Езда на самокате в	Бесшовный внутрикадровый	Ограниченность и

10. Самокаты	14:24	локации в новую на самокате, рассказывает про разметку для самокатов и появлении нового увлечения.	студии – опредмечивание. Наглядность.	переход через предмет и движение от одного микросюжета к другому. Наглядная демонстрация использования новшества в деле.	сдержанность музыкальных решений, в основном – репортажная стилистика, аудиально оформленная интершумами.
--------------	-------	--	---------------------------------------	--	---

*2002-2003 годы.*

Название фрагмента	Тайминг	Нарратив (линия повествования)	Семиотические коды	Дискурс (приемы, фигуры, монтаж)	Примечания
Общая заставка 42 и 43 серии (одежда программы)	00:00-00:14	Зеленые ящики и зеленый цвет уходят. Заставка в анимированном графическом стиле, в хромовых, светло-голубых с вкраплением синих тонах. Ведущий без пиджака в светлой рубашке. Крупно в руках держит и рассматривает синюю капсулу-таблетку.	Графические фигуры (линии, круги), персонификация, изучение, исследование, открытия. Время, динамика, личностное начало, история, ставшая современностью. Географическая всеохватность событий.	Окончательная победа современности над прошлым. Цветовая гамма утратила насыщенно-зеленый цвет, немного светло-зеленого сохранено как преемственность эстетики канала. Футаж – привнесение в графическую анимацию адаптированной фигуры автора. Динамика, объемность, вращение. Графические названия городов России. Хайтек-стул и футуристический телевизор на заднем плане.	Сочетанность современных приемов и фигур на визуальном и аудиальном уровне восприятия дает эффект привлечения внимания, рождает интерес и ожидание продолжения просмотра. Зритель видит модный, современный продукт в новой

				Нет архивных ящиков. Небесно-голубая плазменная панель во всю стену.	эстетике сегодняшнего дня.
42 серия, микросюжет № 8. Пошлины на иномарки	14:38-16:40	Машина марки Фольксваген – в студии. Ведущий во время рассказа про повышение таможенных пошлин садится за руль и продолжает рассказ. На фоне инфографики: «С запада армада подержанных фольксвагенов, ауди и БМВ наступают на Москву!»	Наглядная демонстрация. Доверие. Визуализация. Географическая наглядность. Ирония. Аллегоричность текста, риторика военных сражений.	Привнесение предметов в крайней стадии. Единение с народом. Праворукий старенький фольксваген – народный автомобиль среднего класса. Анимированная карта (3D-maps), инфографика. Наступление иномарок как военные действия противников.	Ведущий: уверенность, вовлеченность, доброжелательность, стильность, доверительность. Юмор: война иномарок с отечественным автопромом.
Мультфильм «Масяня» в «Намедни»	01:01:00-00:53	Ведущий анонсирует премьеру мультсериала. Показывается отрывок из культового мультфильма. «Кликни Масяню».	Слом формата. Мультфильм для взрослых. Явление в мультипликации.	2D-анимация. Эпизод-вставка. Зачаточное явление коллаборации с интернет-сообществом мультипликаторов. Прогрессивная программа.	Впервые в программе появляется эпизод с большим отрывком мультфильма.
43 серия. Микросюжет № 8 «Катастрофа Ту-160». Интервью.	11:15-01:00	Интервью с Министром обороны Сергеем Ивановым	Репортажность. Достоверность.	Парфенов в роли интервьюера. Смена музыкального оформления, тревожные звуки компьютерного дозвона до абонента. Титр с названием программы в верхнем правом углу, как название канала.	Информационность и публицистичная подача.

<p>Микросюжет № 29. Валентина Матвиенко.</p>	<p>43:10- 43:33</p>	<p>Ведущий рассказывает политический анекдот про избрание Валентины Матвиенко на пост Губернатора Санкт-Петербурга.</p>	<p>Ироничность, народность, фольклорные мотивы; «опрокидывание» серьезного в смеховое.</p>	<p>Легкое жонглирование «скользкими» темами.</p>	<p>Актуализация через бытовую риторику.</p>
--	-------------------------	---	--	--	---

### ПРИЛОЖЕНИЕ III. Ключевые дискурсивные техники и семиотические коды цикла «Российская Империя»

Российская Империя – документальный исторический сериал, состоящий из 16 серий. Содержание: сегодняшний взгляд на трехсотлетнюю историю Российского государства, телеисследование русской имперской идеи. Охватывает период с 1697 по 1917 гг., начиная с воцарения Петра I и заканчивая правлением Николая II. Цикл приурочен к 300-летию основания Российской империи и 300-летию со дня основания Санкт-Петербурга. Формат серий формируется из анимированных заставок и отбивок, графически оформленных и стилизованных кадров, появления автора-корреспондента в кадре, виртуальных географических карт и рисунков, аудиовизуальных спецэффектов и музыкального оформления, цитат и исторических справок. Продолжительность просмотра каждой серии – около часа.

*Таблица 1. Анимированные заставки и отбивки.*

Ключевые дискурсивные техники	Описание	Семиотические коды
1. Анимационная заставка (в начале каждой серии).	Инкрустированная драгоценными камнями корона Российской Империи – символ самодержавия. Двуглавый орел простирает крылья над картой – огромная территория России под имперским управлением.	Самодержавие, военная мощь, огромная страна, имперские амбиции, богатство
2. Анимационная отбивка (появляется 5–6 раз за серию).	Щит с гербом царского орла. При приближении заполняет собой все пространство кадра. Структурно делит повествование на подтемы и эпизоды, создает темпоритмический рисунок.	Давление, превосходство, агрессия, угроза, бесчеловечность

*Таблица 2. Графическое оформление и стилизация видеоряда.*

Ключевые дискурсивные техники	Описание, примеры	Семиотические коды
1. Обрамление кадра.	Анимированный логотип НТВ в динамике в нижнем левом углу кадра – промо канала. Заявка авторских прав на фильм. Субтитры – в зеленых тонах канала, помимо имен и геотитра, содержат картинки-иконки, выстроенные	Принадлежность, право собственности, телевизионность, компьютеризация. Акцентирование внимания, цветовые акценты.



	линейно. Рамкой выделены главные объекты кадра, выполнена более светлая цветокоррекция.	
2. Построение видеоряда как на мониторе компьютера.	Смена кадров, склейки, подача кадров хроники, изображений того времени, гравюр, портретов в технике интерфейса компьютера: разделение на вертикальные полосы, стилизованные под старую пленку, с различными формами цветокоррекции, заполнением полос рядами изображений, стрелкой курсора, выбирающей и раскрывающей отдельные изображения с характерным щелчком компьютерной мышки.	Современность, прошлое как настоящее, адаптация под монитор компьютера, свобода выбора времени просмотра.
3. Статичные изображения.	Старинные фотографии, гравюры, репродукции показаны на текстурном фоне старой бумаги со стилизованными под старину полосами, короткие планы сменяются цифровым листанием. «Натурные» съемки заключены в графическую рамку, архивные кадры без цветокоррекции в монохроме.	Ценность, архаичность, сохранность.

Таблица 3. Появление автора-корреспондента в кадре.

Ключевые дискурсивные техники	Описание, примеры	Семиотические коды
1. Стендап-прогулка	Автор неспешно проходит мимо знаковых объектов, рассказывая и показывая, концентрируясь на деталях и неизвестных фактах. Например, прогуливаясь по залам имперских дворцов (серия 3, 09:12).	Эманация места, доверие к нарративу.
2. Стендап-действие	Повторение действий, сделанных героями авторского повествования. Например, Парфенов накачивает надувную лодку, спускает ее на воду и плывет по Яузе до Немецкой слободы (серия 1, часть 1, 02:24).	Доверие, «проверено на себе».
3. Стендап на говорящем фоне	Автор статичен, за его спиной находится важный артефакт, либо объект нарратива. Например, в госхране на фоне короны Российской империи (серия 1, часть 1, 00:27).	Заинтересованность, трепетность, правдивость.

4. Стендап-люфт	Автор пьет пиво, рассказывая, как две немецкие дамы невзлюбили Петра I за грязные ногти (серия 1, часть 1, 14:45).	Ирония, действенное проживание момента, внимание к незначительным деталям.
5. Стендап-привнесение	Берет предметы в кадр, например, голландский флаг (серия 1, часть 1, 17:13)	Наглядность, визуализация, опредмечивание.
6. Стендап-отождествление	Автор как герой своего повествования. Например, выкапывает дерн и кладет его в виде креста, как это сделал Петр I при закладке Петербурга (серия 1, часть 1, 50:11).	Деятельностно-пространственное обращение со временем: приближение к современному зрителю прошлых событий, их актуализация.
7. Постановочный стендап	Например, где Парфенов ловит рыбу, изображая Александра III. Несмотря на появление актерской игры, Парфенов в своих ролях органичен и беспристрастен, он продолжает применять репортажные приемы (серия 13, 16:20)	Диссонанс игра – репортажность, очеловечивание небожителя-царя.

Таблица 4. Виртуальные географические карты и рисунки.

Ключевые дискурсивные техники	Описание	Семиотические коды
1. Географические карты.	Ведущий с легкостью ходит по городам, переступает из одной страны в другую, переставляет вагончики поезда, манипулирует макетами кораблей. Иронический прием бесцеремонного вторжения в историческое поле (например, серия 13, 20:33)	Живость и актуальность истории, ирония в нарративе. Управляемость и охватность исторического прошлого, наглядность, дерзость.

2. Монтипайтоны – статичные 2D-изображения, подлинные фото, гравюры, либо специально созданные, фрагментарно приводимые в движение графическим способом.	Например, портрету Александра III в руки «вкладывается» телефон и имитируется телефонный разговор с Гатчиной (серия 13, 30:34)	Шутка, шарж, комикс, сарказм, технологичность
--	--	---

Таблица 5. Аудиовизуальные спецэффекты и музыкальное оформление.

Ключевые дискурсивные техники	Описание	Семиотические коды
1. Интершум как спецэффект.	Например, шум лопастей вертолета, мешающий произнесению текста и автор вынужден перекрикивать этот шум (серия 1, часть 1, 33:49). Или колокольный перезвон в эпизоде про то, как их переплавили на пушки (серия 1, часть 1, 45:06).	Преодоление трудностей, эффект присутствия, проживание ситуации.
2. Музыка. Написана композитором Алексеем Шелыгиным специально для сериала.	Музыкальный ряд помогает воссоздать атмосферность того времени. Народная музыка (шотландская, шведская, немецкая, турецкая) характеризует национальные особенности. Батальная, маршевая – почувствовать дух военных сражений. Используются духовые инструменты. Бравурная, этническая. Частая смена музыкальных фрагментов создает темпоритмический рисунок	Аутентичность, эмоциональная сонастройка, погружение в эпоху, темпоритм. Тревожность.

Таблица 6. Цитаты и исторические справки, рубрикатор.

Ключевые дискурсивные техники	Описание	Семиотические коды
1. Надписи-цитаты	Богатое графическое оформление, цитата в стиле комикса, выходит изо рта говорящего. Аудиальный ряд – торжественно-пафосный узнаваемый голос диктора Центрального телевидения Аллы Демидовой. Например, высказывание Л. Н. Толстого про самодержавие (серия 16, часть 3, 03:30).	Пафос, важность, тезисное подчеркивание, привлечение внимания, промежуточный итог.

2. Рубрикатор	Выполнен в виде монитора. цветовая гамма – красная и оранжевая, математически-четкие линии на фоне двуглавого орла. Музыкальная отбивка – духовой низкий инструмент. Например – надпись «Властители умов» (серия 16, часть 3, 05:55).	Темпоритм, новая глава. Фиаско, неудача.
---------------	---	--

#### ПРИЛОЖЕНИЕ IV. Анализ фильма «Война в Крыму – все в дыму»

Фигуры, элементы	Фрагмент (нарратив)	Дискурсивная характеристика	Семиотические коды	Примечания
Заставки, отбивки	Титр, анимация пушки и ядра, стендап сквозь дым, взгляд сквозь пространство и время, движение в другом месте, опять взгляд на солнце, звук (шумомузыка), анимационный знак «Война в Крыму – все в дыму», переход через клубы дыма.	Рванный пофреймовый монтаж солнца, сокращающий расстояние, натурные съемки – безлюдный и пустынный пейзаж Крымского побережья, могильный крест, плавный переход в анимационный знак	Дым – неясность, невнятность, истина скрыта. Пустыня – пустынное место, палящее солнце. Кладбищенский крест – интрига цели войны.	Прием используется в художественных фильмах, например, «Дневной дозор» (Тимур Бекмамбетов, 2006).
Кадры из фильмов и хроники	Оформление хроникальных кадров (использование художественных фильмов), рамка экрана в движении, горизонтальное расположение, как в широкоформатном кино 9:16. Все это улучшает и подчеркивает кадры хроники.	Рама, отсутствие цветности, клиповый по 3 секунды монтаж, дым. Движение, перемонтаж кадров фильма под оригинальную шумомузыку. Старые фото стилизованы. Им предана динамика. Люфты используются часто, очень коротко, погружая нас в то время.	Обожженная рамка кадра – пламя войны, блеклость цветовой гаммы – плохая видимость через года. Люфты – флешбэки прошлого.	Фильм назван «реконструкцией».
Звук	Наращение эмоционального напряжения, переход к клиповому монтажному приему – нарезке по 1 секунде. Постоянное движение либо в кадре, либо кадра. Шумомузыка (взята оригинальный интершум и наложена современная музыка). Тоже и на натурных съемках (1 серия, 23:56).	Плотность повествовательного потока затягивает внимание.	Страх, интерес, ожидание	Эмоциональная напряженность фильма может быть сопоставлена с ощущениями при просмотре триллера.
Интервью	Участвуют реальные потомки героев Войны в Крыму 1853-1856 гг.:	«Зацепка» за предыдущий кадр, эффект перехода-перевоплощения	Сокращение временного расстояния. Временной скачок,	Обращение за комментарием к

	праправнук императора Николая I Николай Романович Романов, прапраправнук главнокомандующего лорда Фицроя Раглана, лорд Фицрой Раглан-младший и потомок писателя графа Льва Николаевича Толстого Владимир Ильич Толстой.	(серия 1, 17:53). Стирается временная граница, зритель полностью вовлечен в материал. Переход от реального человека к его умершему предку через эффект дыма. Настоящий интершум (смех сидящих в кафе людей), выдергивает нас из прошлого в настоящее и тут же мы погружаемся обратно.	переброска. До событий можно «дотянуться рукой». Дуализм: документальность, достоверность и мистичность, потусторонность. Взгляд изнутри.	потомкам героев тех лет добавляет настоящего в то прошлое.
Монтаж	Переход через сжигание кадра из середины и возврат из прошлого в настоящее, причем с максимальным попаданием в то же место в современном мире (1 серия, 03:12). Фото не просто примыкают друг к другу через прямые склейки, а перемежаются видеорядом. Много огня и воды в кадре. Применяются переходы через движение камеры в небо и обратно (1 серия, 06:33).	Рваный, клиповый, по 1–3 секунды. Смесь сегодняшнего дня и прошлого. Например, как сделан переход от портрета Николая I к изображению его потомка (1 серия, 01:25). Эффект с прожиганием и «подстариванием» пленки. За счет выравнивания цветовой гаммы переход, склейка хроники и современности происходит бесшовно. Особо наглядна клиповость монтажа черно-белых хроникальных кадров, создающих эффект художественного фильма.	Временной гиперскачек, квантовое перемещение через гиперпространство. Клиповый монтаж по несколько секунд, слоу-мо и тайм-лапс (игра с ускорением и замедлением). Две основные стихии: огонь и вода (дым – их общее детище). Линия – лица и пушки (1 серия, 04:20).	Особо сильное эмоциональное потрясение оставляет реконструкция атаки легкой кавалерии, в которой автор буквально сам участвует.
Речь	Переплетение современного и прошлого. События соединены причудливо, каждый отождествляет себя с ним, чувствует свою сопричастность, интерес, как будто сам участвовал в сражениях или во	Использование в закадровой речи современных формулировок («бизнес-ланч», «место высоких технологий») при описании событий прошлого (1 серия, 30:40).	Атмосферность эпохи, доверие к нарративу и чувство достоверности повествования.	

	дворцовых интригах.			
Титры	Дизайн титров как тлеющей бумаги – находка этой работы. Однотипное оформление титров и рамки экрана создают целостность.	Написанные на тлеющей бумаге титры и субтитры с одной стороны – скоро сгорят и надо как можно больше про то время узнать, с другой стороны, вызывают ощущение опасности и осторожного интереса	Тление – все тлен. Огонь как очистительная миссия.	
Появление в кадре	<p>- автор идет в современном интерьере, пригибаясь, имитируя боязнь попадания в него снаряда, звукоряд дает полную картину этого (серия 2, 55:12);</p> <p>- реальная съемка укреплений Севастополя, переход через прожигание на фотографию (исполнено с помощью монтажного перехода) (серия 2, 01:04:30);</p> <p>- взгляд сквозь пространство с сокращением оною с помощью приема панорамы-переброски (серия 1, 36:20);</p> <p>- появление автора на поле в роли самодержца. Протягивает руку – на ней медаль за защиту Севастополя (серия 4, 02:09:20);</p>	<p>Имитация непосредственного участия в происходящих событиях.</p> <p>Репортажный прием присутствия, фактчекинг.</p> <p>Сокращение времени, зритель примеряет на себя событийный ряд.</p> <p>Исполнено с помощью актерской игры, никаких трюков с переодеванием, интерьер и одежда – современные, однако ясно, что</p>	<p>Осовременивание прошлого, «живые кадры» с мест событий, журналист – исследователь прошлого, следопыт.</p> <p>Путешествие, проживание, эмпатия.</p> <p>Временной скачек.</p> <p>Неожиданность, эффект огромного пространства вокруг.</p>	<p>Парфенов заменяет тип привычного исторического нарратора – профессора, доверие к которому обеспечивалось кодами академизма, углубленности в литературу о тех событиях. Парфенов от этих кодов отказывается в пользу деятельностно-пространственного <i>обращения времени</i>: приближения к сегодняшнему зрителю прошлых событий, их актуализации.</p>

	<p>- другой прием демонстрации медали в Гайд-парке. Исполнено с помощью интриги (что в коробочке?) (серия 4, 02:11:40).</p> <p>- автор идет по полю, и как бы случайно, натывается на предметы, оставшиеся со времен сражений, подбирает хлам (артефакт) (серия 4, 02:12:30).</p> <p>- английские улицы с названиями, появившимися после Крымской войны. Свобода движения, никаких рваных поворотов, «выпадений» из кадра (что крайне сложно), сохраняет иллюзию непрерывного движения (серия 4, 02:21:15);</p> <p>- автор голыми руками (на пальцах) показывает «штурм», и зритель его реально видит (серия 3, 01:30:46).</p>	<p>Парфенов изображает именно императорскую статью.</p> <p>Демонстрация медали на руке (не на музейной полке) – новый прием, приближающий зрителя к событиям прошлых лет, как будто это было вчера.</p> <p>Автор выступает как историк, археолог, нарратор. Становится понятен быт и условия службы солдат.</p> <p>Непрерывность течения времени и неизбежность бытия.</p> <p>Невербальные средства общения со зрителем.</p>	<p>Интрига</p> <p>Подлинность артефактов, находка древностей</p> <p>Объединяющее начало</p> <p>Воображение, фантазия, артистизм, наглядность, овеществление метафоры («показать на пальцах»)</p>	
--	--	--	--	--



**ПРИЛОЖЕНИЕ V. Послойный анализ контента через точки внимания в трейлере «Хребет России»**

Точки внимания	Время	Видео	Аудио	Текст
Эпизод 1. От титров до первой картинки	00:00-00:14	Титры-классические белые буквы на темном фоне, общий план знакомой природы через темное	Тишина, медленно заунывно начинает звучать музыка, ритмический удар	
От ритмического удара и появления голоса автора до стендапа.  <b>Точка внимания – от ритмического удара по нарастанию напряжения – до словосочетания «двуглавого орла» (компоузинг текста и звука)</b>	00:15-00:25	Общие короткие планы природы, стендап	Переход музыки в развитие, четкий ритмический рисунок	Край страны – Урал стал ее серединой, а Россия приросла Сибирью и есть куда смотреть второй главе двуглавого орла.
Стендап-анимация	00:25-00:37	Стоя на вершине мира, показывает руками, ветер развивает плащ. Название проекта все время движется.	Голос звучит через шум ветра, музыка прибрана, но создает настроение	Кажется, там, через 5 с половиной тысяч верст и есть Тихий океан.
Появление героя, знакомство	00:41-01:00	Движение на лодке, эффект замедления (слоу-мо), анимация	Интершум и музыка, эффект щелчка затвора фотоаппарата	Алексей Иванов назван самым ярким русским писателем 21 века. В проект «Хребет России» вбирает мотивы всех его книг.
Пролет над рекой на вертолете	01:05-01:17	Кадры экстремального экшна	Другая музыка, более ровная по темпоритмическом	Это экспедиция, расследования и Уральский

		(квадрокоптер)	у рисунку	экстрим.
Графика  <b>Точка внимания – от резкого движения снегохода до слов «бросок через хребет к Иртышу»</b> (компоузинг изображения, звука и текста).	01:17-01:36	Анимированное видео, люфт в лодке, слоу-мо, люфт.  Резкое, бьющее по глазам, движение снегоходов внутри кадра, остановка на крупном плане.	Трагическая, тревожная музыка, форсированный голос.  Музыка как на финал.	Путем Ермака – вверх по Чусовой...  И с места зимовки – бросок через хребет – к Иртышу.
<b>Эпизод 2.</b>  Монтаж по смыслу	01:36-01:47	С/А: про Сурикова и картину «Покорение Сибири Ермаком». Идет по снегу в огромном теплом тулупе и в валенках. Уход в белое.	Скрип снега через тревожную музыку, музыкальные отбивки	Как кажется, что было...  И как на самом деле...
Круговая панорама.  Переход внутрь помещения	01:48-02:00	Картина во всю стену в музее, Иванов говорит и показывает руками. Высветление. Обесцвечивание.  Отъезд с переходом на улицу.	Музыка динамичная, повествующий спокойный голос Иванова. Тревожные отбивки. Финальные отбивки.	Все это место – поле боя, называется Княжий луг, вот над ним, там на холме Суриков поставил Искер, а он в 15 верстах.
<b>Эпизод 3.</b>  Перелистывание страницы, графика.	02:04-02:15	Плоская графика с движением (stop-motion или мотионы). Люфт с Ивановым, ветер рвет с него шапку. Кадры старых разрушенных заводов через наезды-отъезды	Довольно веселая музыка, отбивки продолжают создавать ощущение нарастающего темпоритма. Голос кричащий.	Горнозаводская цивилизация. Первый ВПК страны и основа всей индустрии.

<p>Яркая вспышка жерла плавильной печи. Лето.</p> <p><b>Точка внимания – от яркой вспышки до перекрикивающего о шум воды голоса</b> (компоузинг изображения, звука и текста).</p> <p>Привлекающий внимание стендап на фоне плотины.</p>	<p>02:17-02:45</p>	<p>Интерьер сталеплавильного завода, остатки завода и территории вокруг.</p> <p>Проходка по территории.</p> <p>Пролет над ней на вертолете.</p> <p>Красиво падающая вода.</p> <p>Парфенов в кадре.</p>	<p>Музыка с повторяющимся рисунком, отбивки продолжаются, потом – симфоническое развитие</p> <p>Голос, перекрикивающий шум воды</p> <p>Музыкальное развитие под шум воды.</p>	<p>Промышленные Помпеи, ее заводские корпуса и останки машин.</p> <p>Лайф про Строгановых.</p> <p>Системы прудов, плотин и водобойных механизмов.</p> <p>Стендап: И 20 и 30 колес здесь могло быть. Даже сейчас нужно перекрикивать шум воды, а каково, когда она переходила от колеса к колесу и еще грохотали в цехах машины.</p>
<p>Переход через плавный монтажный микс через монтажный (зритель уже завоеван, можно искусственно не привлекать внимание)</p>	<p>02:48-03:00</p>	<p>Парфенов и Иванов прогуливаются на общем плане в кадре</p>	<p>Фоновая спокойная музыка</p>	<p>Герои этого мира – Строгоновы и Демидовы...</p> <p>Люфт с чтением надписи на кресте про рождение Демидова.</p> <p>Иванов: Слукавил Афанасий...</p>
<p><b>Эпизод 4.</b></p> <p>Движение телеги по снегу. Опять зима.</p>	<p>03:03-03:20</p>	<p>Парфенов толкает телегу с горячей соломой, камера облетает его на 360 градусов (квадрокоптер). Дым валит, возникают обонятельные</p>	<p>Музыка тревожно-динамичная. Голос натружено-трагичный.</p> <p>Крики рабочих, звон железа.</p>	<p>Первые олигархи России наживали несметные состояния, воевали...</p> <p>И гнали, гнали тысячу пудов железа – тысячу барок за тысячу верст, уцелевшие</p>

<p><b>Точка внимания – клубы дыма и тонущие барки</b> (гаптика: тактильно-обонятельные ощущения)</p>		<p>ощущения дыма.</p> <p>Переход на спокойно закуривающего от соломинки Иванова. 2D Графика с тонущими кораблями (монтипайтоны).</p> <p>Переход на скалы с движения</p>		<p>и не уцелевшие среди Уральских скал.</p>
<p><b>Эпизод 5.</b></p> <p>Громкий, навязчивый зум лодочного мотора. Новый герой.</p> <p>Резкая смена звукового ряда.</p> <p><b>Точка внимания – с тишины на крик</b> (по звуку)</p>	<p>03:22-04:05</p>	<p>Едут в лодке, Юля – на переднем плане. Затемнение и замедление.</p> <p>Экипировка на коротких планах, замедление и обесцвечивание.</p> <p>Секундные планы экстрима через разные монтажные переходы.</p> <p>Кадры водопада и реального спуска с брызгами крупно водой в объектив камеры. Повторы.</p> <p>Уход в темное.</p>	<p>Звук лодочного мотора.</p> <p>Другая музыка, резкие щелчки под картинку.</p> <p>Спуск в пещеру, где по легенде спрятал свой клад Ермак.</p> <p>Люфт: Юля – размер пещеры – как салон автобуса.</p> <p>Музыка и крики при спуске.</p> <p>Музыка резко кончилась.</p>	<p>Лайф с Юлей про скалы.</p> <p>Юлия Зайцева – универсальная спортсменка экстремального многоборья, подъем на гору, где стоял Искер – татарская столица Сибири.</p> <p>Лайф: Юля – от всего Искера земли-то осталось на 2 дома.</p> <p>И на надувном катамаране с плотины завода князей Шаховских.</p> <p>Испытание на себе виражей взлетов и падений – каждой главы Уральской истории.</p>

<p><b>Эпизод 6.</b></p> <p>Храм</p>	<p>04:05-04:22</p>	<p>Кадры малахитового храма, круговые панорамы по небосводу. Герои на фоне колонн малахита.</p>	<p>Красивая музыка, проникновенный голос, героя не видно. Появление героя, проходка мимо малахита, диалог</p>	<p>Хозяйка медной горы обиделась, что ее камень пошел в православный храм...</p>
<p>Повтор самых красивых по одной секунде кадров через затемнение.</p> <p><b>Точка внимания – динамика кадров, музыкальные «качели», «Уральский экстрим .... Послания трех веков.... в документальном телепроекте» (кульминационный компоузинг по всем каналам восприятия информации)</b></p> <p>Повтор анимированных титров.</p>	<p>04:22-05:00</p>	<p>Разные кадры, (выбор обусловлен яркостью и эстетичностью изображений), иллюстрирующие закадровый текст и поводящие итог.</p> <p>Через паузу – другие повторы иллюстрирующих кадров. Все в движении.</p>	<p>Торжественная финальная музыка.</p> <p>Динамичный информационный голос.</p> <p>Смена музыки, финал.</p>	<p>Эта матрица сплывала в себе татарское, финно-угорское и русское, исламское, языческое и православное, крестьянское и заводское, лесное и речное, технологии и суверия.</p> <p>Экспедиция, расследование и Уральский экстрим – непочитанные послания трех веков края страны, ставшего его серединой в четырехсерийном документальном телепроекте.</p>

## ПРИЛОЖЕНИЕ VI. Формат докудрамы «Зворыкин-Муромец»

*1. Сочетанность постановочных и документальных кадров в одном нарративе.* Например, Парфенов стучит в окно подвала, а там в заточении сидит молодой Зворыкин. (Серия 1, 00:41:50).

1) Актерская игра. Постановочные элементы органично вплетены в документальную канву, сомнений в том, что жанр фильма – документальный, нет. На роль главного героя фильма – Владимира Зворыкина был приглашен народный артист РСФСР Сергей Шакуров. Прием был вызван осознанной необходимостью, так как все сохранившиеся документальные кадры с настоящим Зворыкиным вызвали бы зрительское неприятие. «Потому что есть некий дефект зворыкинской хроники – она вся по-английски. Невозможно полюбить великого русского изобретателя, когда он все время говорит на страшном английском языке. И актер как две капли воды похож на героя. Мы каждую сцену фильма воссоздавали на основе документальных событий, которые описаны очевидцами, и прежде всего самим Зворыкиным в его мемуарах. Мы ничего не придумывали»<sup>1</sup> (Серия 1, 00:06:05).

2) Постановочные эпизоды. Сквозные линии времени: связь старых хроникальных кадров с современными постаревшими героями, как бы протягивание линии времени – еще один способ привнесения постановок в формате Парфенова. Монтажная склейка хроники с современностью: портретный переход в те же локации. Например, в сцене с секретарем Фредериком Олесси, помогавшим Зворыкину в работе над мемуарами. (Серия 1, 08:29).

3) Принцип постановочных кадров в точках внимания. Отыгрываются только яркие эпизоды жизни главного героя, где проявляются характеры всех участников мизансцены. Они как реперные точки, заставляющие проживать зрителя эти события. Например, сцена, где Зворыкин проваливается под лед, катаясь на коньках. (Серия 2, 00:26:23).

*2. Документальная основа.* Постановочные сцены не являются превалирующими. Их около трети всего контента фильма. Главным продолжает быть документальность. Разные годы зворыкинской жизни от конца XIX века до конца XX воссозданы с большим уважением к деталям, например, история фото в мундире студента Технологического института. (Серия 1, 00:21:45).

1) Объекты на старых фото превращаются в реальные. Например, старая усадьба Зворыкиных в Муроме. (Серия 1, 00:09:36).

---

<sup>1</sup> Наше все. Владимир Зворыкин. URL : <http://echo.msk.ru/programs/all/638333-echo/> (дата обращения: 03.05.2021).

- 2) Каждое слово сценария и каждая сцена подтверждены документально. Например, через интервью с участниками событий тех лет. (Серия 1, 00:10:28).
- 3) Рассекреченное специально для этого фильма досье на Зворыкина, состоящее из 800 страниц и хранящееся в спецхране ФБР. (Серия 2, 00:39:03).
- 4) Мемуары Зворыкина, надиктованные Фредерико Олесси. (Серия 1, 00:11:00)
- 5) Кадры раритетной кинохроники «бесшовно» сменяются игровыми сценами. Все ключевые сцены сняты именно там, где имели место реальные события: Муром, Санкт-Петербург, Москва, Нью-Йорк, Питтсбург или Принстон. (Серия 1, 00:05:30). Такими методами всеми аудио- и визуальными средствами современного телевидения достигается правдоподобность. (Серия 1, 00:09:15).

*3. Репортажные приемы.* Необходимы для «проживания» эпизодов в реальной жизни. Например, одно из появлений Парфенова в кадре – это наглядный показ расстояния, на которое был передан первый сигнал. Первая телепередача – это изображение листа белой бумаги с начерченными на ней параллельными линиями, переданное из одного здания в другое на расстояние 100–250 метров. Автор и ведущий проходит этот путь пешком, считая шаги в кадре. (Серия 1, 00:25:41).

#### *4. Стилистика авторской речи ведущего.*

- 1) Акцент на деталях и мелочах будничной жизни. С этого начинается фильм. Парфенов никогда не делал различий между глобальными событиями и бытовыми. Надо зафиксировать все детали, все важно для истории. (Серия 1, 00:06:35).
- 2) Стилистика вовлеченности и взволнованного соучастия в авторских стендапах. (Серия 1, 00:12:39): с первых секунд фильма (появление черно-белой «говорящей головы» Парфенова внутри одного из первых телевизоров модели КВН), в восклицательных предложениях, в неожиданных аналогиях (про телепортацию для всех), в чтении былины про Илью Муромца. (Серия 1, 00:04:55). «Знаменитый земляк Зворыкина Илья Муромец среди прочих своих подвигов «отметился» первым в истории случаем телепортации. Ведь как гласит былина: «Он стоял заутреню во Муроме, а к обеденке поспеть хотел он в стольный Киев-град». Всего за полдня! При отсутствии прямого авиасообщения между городами! Владимир Козьмич Зворыкин, создав телевидение, устроил телепортацию всему человечеству»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Официальный сайт Первого канала. Документальное кино. Зворыкин – Муромец. URL : <http://www.1tv.ru/documentary/fi=6570> (дата обращения: 03.05.2021).

- повествование «здесь и сейчас». Рассказ про прошлое, как настоящее. Употребление глаголов в настоящем времени. Например, рассказ про привлечение Зворыкина-младшего к семейному бизнесу. (Серия 1, 00:17:03).
- рассказ-показ. «Будьте готовы ответить телефону». (Серия 1, 00:16:35).
- Эпизод с демонстрацией принципа работы иконоскопа. (Серия 1, 01:02:03).
- прерывистость речи (обилие присоединительных конструкций). «Так впервые в жизни Зворыкина возникло слово...(переход к постановке)... «теле». (Серия 1, 00:13:58).
- реплики-оценки. Редкие и немногословные. Передается в коротких предложениях, лексика весьма проста, подчеркнуто нейтральна. «В 1919 году многие русские бежали из охваченной гражданской войной России в Америку. Зворыкин же стремился в обратном направлении. И лишь падение правительства Колчака в Омске решило его эмигрантскую судьбу». (Серия 1, 00:46:40).
- особенности авторской речи в кумуляции (нализывании однородных конструкций). (Серия 1, 00:16:11).

5. *Графика и анимация: символический подтекст. Летящий в космосе старый телевизор, как символ всеохватности ТВ. Плюс ко всему такие анимэ-вставки создают темпоритм и ведут отсчет времени по годам, что подчеркивает документальность.* (Серия 1, 00:08:01).

6. *Саундтрек: сочетание интершума с оригинальными (т.е. – авторскими, написанными специально для докуфильма) музыкальными композициями. Этот аудиальный канал передачи информации играет такую же важную роль в телепроектах автора, как и видеоряд. Например, в сцене осуждения Зворыкина военным трибуналом на 30-й минуте фильма.* (Серия 1, 00:00:00). Автор - Пол Пritchард (Paul Pritchard).

1) Пронзительные и трогательные композиции, иллюстрирующие эмоциональность момента. (Серия 2, 00:40:05).

2). Лёгкое, звонкое, воздушное звучание, которым оформляют сказки. История Зворыкина и является сказочной, но, скорее, по-западному, а не по-былинному, что отображает музыка. (Серия 2, 00:42:30).

3). Звуки капель падающей воды обрамляют многие статичные переходы из прошлого в настоящее. Код – медленное, но неизбежное утеkanie времени. (Серия 2, 00:41:50).

4). Тревожные струнные композиции. Сопровождающие опасные моменты жизни Зворыкина. (Серия 2, 00:41:19).

5). Простая фортепианная мелодия – подложка под голос нарратора. (Серия 2, 00:43:09).



## ПРИЛОЖЕНИЕ VII. Фильмография Л. Г. Парфенова

1. Дети XX съезда (1987). Трехсерийный документальный фильм о поколении шестидесятников (в соавторстве с Андреем Разбашем).
2. В борьбе за это (1989-1990). Документальный фильм.
3. Намедни (1990-1991). Информационно-аналитическая программа, еженедельный выпуск «неполитических новостей» (АТВ).
4. Дело (1992). Цикл передач о событиях в мире.
5. Портрет на фоне (1992-1993). Серия программ о людях, олицетворяющих какую-либо эпоху (1-й канал Останкино).
6. Намедни (1993-1994). Еженедельные итоговая информационно-аналитическая программа (НТВ). Премия ТЭФИ в номинации «Информационно-аналитическая программа».
7. НТВ – Новогоднее ТелеВидение (1994). Премия ТЭФИ в номинации «Развлекательная программа».
8. Старые песни о главном (1995). Музыкальный фильм (ОРТ).
9. Старые песни о главном 2 (1997). Музыкальный фильм в 2-х частях (ОРТ).
10. 10 песен о Москве (1997). Фильм-концерт (в соавторстве с Джаником Файзиевым).
11. Намедни. Наша эра. 1961-2003 (1997-2003). Исторический документальный сериал (НТВ).
12. Суд идет (1997-2000). Телевизионный сериал, роль ответчика.
13. Жизнь Солженицына (1998). Документальный мини-сериал.
14. Весь Жванецкий (1998). Телевизионное собрание сочинений.
15. Новейшая история. Семнадцать мгновений весны 25 лет спустя (1998). Документальный фильм.
16. Новейшая история. Место встречи. 20 лет спустя (1999). Документальный фильм.
17. Живой Пушкин (1999). Телевизионный мини-сериал. Спецприз ТЭФИ.

18. Век Набокова (1999). Документальный фильм.
19. 300 лет Новому Году (1999). Фильм-путешествие.
20. Тихие омуты (2000). Художественный фильм, роль камео.
21. Красный день календаря (2000). Документальный фильм.
22. Зыкина (2000). Документальный фильм.
23. Российская Империя (2000-2003). Исторический документальный сериал.
24. Геннадий Хазанов. Жил был я (2002). Телевизионный сериал.
25. 38 обезьян (2003-2008). Профессиональный закадровый дубляж (канал 2×2).
26. Ведущий (2004). Документальный фильм.
27. О мир, ты – спорт! (2004 г.). Документальный фильм (в соавторстве с Андреем Лошаком).
28. Гамбит на месте событий (2005). Телепредисловие.
29. Частный Рубенс за 100 миллионов (2005). Документальный фильм.
30. Война в Крыму. Все в дыму (2005). Документальный фильм.
31. Александр Башлачев. Смертельный полет (2005). Документальный фильм.
32. Люся (2005). Документальный фильм.
33. И лично Леонид Ильич (2006). Документальный фильм
34. Вечный Олег (2007). Документальный фильм.
35. Современница (2008). Документальный фильм.
36. С твёрдым знаком на конце (2009). Документальный фильм.
37. Хребет России (2009). Четырехсерийный документальный фильм.
38. Птица-Гоголь (2009). Двухсерийный документальный фильм.
39. День выборов (2009). Художественный фильм, роль камео.
40. Зворыкин-Муромец (2010). Двухсерийный документальный фильм-реконструкция. Премия ТЭФИ в номинации «Телевизионный документальный фильм».

41. Какие наши годы! (2010 – 2011). Телевизионный сериал.
42. Михаил Горбачев. Он пришел дать нам волю (2011). Документальный фильм.
43. Louis Roederer – Шампанское царей (2011). Документальный фильм.
44. Generation П (2011). Художественный фильм, роль камео.
45. Борис Годунов (2011). Художественный фильм, роль второго плана.
46. Глаз Божий (2012). Двухсерийный документальный фильм.
47. Хлеб для Сталина. Истории раскулаченных (2012). Художественный фильм, актер.
48. Perfetto! (2012). Документальный фильм.
49. Цвет нации (2013). Документальный фильм.
50. Приключения мистера Пибоди и Шермана (2014). Профессиональный закадровый дубляж.
51. Хардкор (2016). Художественный фильм, роль камео.
52. Русские евреи. Фильм первый. До революции. (2016). Документальный фильм.
53. Русские евреи. Фильм второй. 1918-1948 (2017). Документальный фильм.
54. Русские евреи. Фильм третий. После 1948 года (2017). Документальный фильм.
55. #ЯПРОШЛА (2017). Документальный фильм (в соавторстве с Катериной Гордеевой).
56. Parfenon (2018). Влог на канале Youtube.
57. Огонь, вода и медные кубы (2019). Документальный фильм.
58. Намедни (2019). Проект на Parfenon.
59. Листьев. Новый взгляд (2020). Мини-сериал, актер второго плана.
60. Русские грузины (2020-2021). Документальный фильм.
61. НМДНИ (2020 – 2021). Проект на Parfenon.
62. Карман России (2021). Документальный фильм.

63. In qvevri veritas (2021). Документальный фильм.
64. The Makers (2021). Серия портретных очерков.

**ПРИЛОЖЕНИЕ VIII. Интервью Л. Г. Парфенова, данное автору  
исследования в 2007 году**

**Корр.:** Вы отучились в Питере, потом работали на Вологодском телевидении. Каков был вот этот вот ваш путь в Москву? Был какой-то интересный толчок, случай?

**Парфенов:** Случай был, но он мог быть и раньше, и позже. Я думаю, что какие-то случаи я до этого пропускал. Я получал всякие призы на всевозможных фестивалях, и я был тогда таким внештатником молодежного телевидения – и с этого все пошло. И когда в перестройку, это был 86–87 годы, когда потребовались какие-то другие кадры, это стало проще. Там, с пропиской, без прописки – не проблема. К 90-м годам это уже вообще не имело никакого значения. Думаю, что раньше этого не могло быть, позже, наверное, тоже бы случилось. Ну, потому что мне этого хотелось, я мог что-то предложить. И много раз бывало так, что я что-то снимал для Центрального телевидения для молодежной редакции или ко мне приезжали какие-то группы и я выступал (тогда этого слова не было) неким таким продюсером, который предлагал какие-то темы, куда-то их там тащил, что-то советовал. Потом звонил, говорил, «А еще вот такое есть. Хотите приехать?» И они еще приезжали. В этом смысле у меня были предпосылки. Но я абсолютно не горевал, я проработал больше, чем было нужно молодому специалисту, я особо не рвался. Это произошло в общем более-менее естественно. Кроме того, я сразу и не собирался работать в кадре, не было у меня никакой установки по этому поводу. Это случилось еще через 4 года после того, как я уже работал в Москве.

**Корр.:** было авторское телевидение – один из самых интересных проектов тогда. Что Вы там делали, чем занимались? «Намедни» – она же оттуда пошла? (кивает). Я вот думаю, что мало кто об том сейчас помнит. Расскажите об этом.

**Парфенов:** это был 90-й год и те самые первые «Намедни» – это была попытка какбы других новостей. Мы все равно брали новости, но старались их как-то по-другому сделать. Это было раз в неделю, и какой-то эффект имело, потому что очень это заметили, и мне, например, совершенно разные люди потом говорили. Совершенно неожиданно – я как-то помню – в Латвии меня остановил Раймонд Паулус, который стал мне говорить (это было году в 91-92-м), со своим непередаваемым таким акцентом (пародирует) «Это было отчень свэжее впэчатление». А поскольку он совершенно мрачный, то

это было очень странно – человек, вроде, хвалит, но с таким хмурым выражением лица. Это запомнилось, это произвело впечатление, поэтому сейчас так легко вспомнилось. Ну, какие-то вещи вот тогда появились. И тут стала стремительно меняться стилистика телевидения, телевещания, типа диалога с экрана и видимо я и сумма еще каких-то моих коллег, мы оказались просто востребованы. Вот нас до какой-то степени вынесло время, которое поменяло один язык, один тип вещания на другой.

**Корр.:** НТВ было в 93-м? (кивает). Поначалу Вы работали в тени. К моменту развала Вы не были в команде Киселева. С чем это связано?

**Парфенов:** к 2001 году у меня было очень острое ощущение, что та журналистика, она выработала свой ресурс. И мне не нравилось то, что мои коллеги злоупотребляли, на мой взгляд, своей миссией какой-то. Они говорили, что это больше, чем журналистика, уникальный журналистский коллектив и т.д. Меня это коробит, я не могу к этой профессии так относиться. И в этом смысле мы единомышленниками не были. Поэтому для меня это был какой-то выбор попытки сделать по-другому. Потому что как было тогда – меня уже не устраивало. Не только по каким-то там идеологическим установкам, но даже, собственно, по ремеслу. И тот самый первый сезон, с которого мы начали вещать программу «Намедни» с осени 2001-го, – это и было каждый раз – не то что мы кому-то что-то доказывали, себе или другим, это было желание: вот, у нас есть возможности и мы сейчас их будем реализовывать – эти представления о том, какая должна быть журналистика. По счастью, этот опыт оказался скорее счастливым, во всяком случае, это как-то подхватили и рейтинги, и какие-то призы, и прочее. И какое-то количество ребят с этого получили путевку в другую журналистику – Лошак или Пивоваров, они, конечно, бы не состоялись, не будь вот этого и еще сумма людей, которые за кадром и которых вы не знаете, но которые были заняты продюсингом, и пр. И сама профессия продюсера в этом виде – она в значительной степени складывалась у нас. Вот это представление о том, как сделать информацию, как обеспечить, чтобы в большом материале репортажном было достаточное количество таких и таких эпизодов, которые описывали с достаточной полнотой эту тему.

**Корр.:** такой вопрос – Вы репортажник и у Вас много работ по документалистике. Вот как это клеится друг с другом: репортажная работа и документальное кино?

**Парфенов:** нет проблем.

**Корр.:** нет проблем, как Вы внесли в документалистику элементы репортажной работы, ведь это разные жанры?

**Парфенов:** да нет, не разные жанры. Ведь все равно, если вы предоставляете информацию. Как говорил Добродеев в таких случаях – фактологическое телевидение. То вы все равно поневоле об Александре III рассказываете тоже как репортаж. Вы хотите это нагрузить информацией, вы хотите это сообщить как историю репортажного свойства. Ведь это тоже документалистика. В конце концов человеку не очень важно – это сейчас или тогда. Ему важно, что эта история информационная, которая его трогает, которая почему-то интересна. Вот и все. В конце концов, понимаете, случилось это на Занзибаре сейчас или случилось это с Александром III в России тогда – для публики это примерно одинаково далеко. Поэтому я не вижу никакого противоречия в жанре истории как репортаж и репортажем актуальным.

**Корр.:** откройте немного завесу мастерства: Вы говорите огромные стендапы: двигаетесь, перемещаетесь, смотрите прямо в камеру – там телесуфлер или учите наизусть?

**Парфенов:** нет, никогда на съемках фильмов суфлер не использовался. Это невозможно, во-первых, технически, хотя, говорят, уже есть ТЖК, которые с суфлером, но мы их никогда не использовали и появились они сравнительно недавно. Нет, никогда. Ну, я это пишу сам, я это пишу для себя.

**Корр.:** все тексты Вы пишете сами?

**Парфенов:** да, то, что я произношу в конце концов написано мной. И я пока пишу, я это наполовину выучиваю. Для меня нет проблем, это технические требования. Мне не кажется, что это какая-то...ну, с точки зрения бытовой – да, наверное, это нонсенс какой-то, но ведь с точки зрения бытовой любая профессия нонсенс! С бытовой точки зрения добывать уголь или сталь варить это тоже что-то такое непознаваемое.

**Корр.:** еще вот эти хождения в кадре...

**Парфенов:** ну, динамика же какая-то нужна!

**Корр.:** это Вы подсмотрели где-то или ...

**Парфенов:** да нет, ничего специально не было. Ну, это задача – решить вот эти задачи. Слишком неподвижно, должна быть динамика. Кроме того, нужно перевести центр внимания вот с этого объекта на вот этот объект. Ну, ведь это очень важно, чтобы это было каким-то путешествием: вот тут вот

началось и вот тут вот закончилось. Это должна быть какая-то история про пункт А и пункт Б. Ну, а ты там работаешь паровозом.

**Корр.:** последний вопрос. Ну, про государственность на телевидении вы уже много говорили на телевидении. Государство сейчас очень активно вмешивается в политику ТВ, а вот тенденции современного телевидения – как с этим мириться, что хотелось бы изменить, что огорчает, что напрягает?

**Парфенов:** ну, разные вещи. Понимаете, есть какие-то цивилизационные витки, которые мы уже пропустили. И потом когда-то, когда это будет выздоравливать, я надеюсь, это придется догонять. Есть вещи, которые пропущены в нашем вещании журналистском, телевизионной журналистикой. Есть тенденция травления каналов, да и это видно. За последнее время кто набирал? Только СТС. Все остальные или сохраняли существующие позиции или потихонечку, потихонечку проседали. Потому что времена таких монстров, которые «для пионэров и для пенсионэров», как это принято выражаться, они прошли. Вот такой универсальный канал, который для всех, это, в общем, уходит. Одна газета, одно телевидение – это, в общем, какие-то такие тоталитарные формы. Поэтому, понимаете, нет единой аудитории. И это заставляет дробиться внутри любое средство массовой информации, и никто не может абсолютно контролировать рынок, если, конечно, это рынок. Если создаются специальные условия, когда подавляют его конкурентов, то во всех остальных случаях невозможно представить единый рынок и одного игрока на нем. Да это и не рынок.

**Корр.:** спасибо большое.

**Парфенов:** пожалуйста.



*Рис. 1.* Стопкадр из видеointервью автора диссертации с Леонидом Геннадьевичем Парфеновым (2007 г.).

