

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МОВНОСТИЛІСТИЧНИХ ФІГУР У СУЧАСНІЙ ТЕЛЕПУБЛІЦИСТИЦІ

Досліджується візуалізація як необхідна умова для створення успішного телевізійного продукту. Вивчаються особливості та варіанти створення телевізійного постановочного дискурсу в публіцистиці.

Ключові слова: *візуалізація, телевізійна публіцистика, мовностилістичні фігури, цикл передач «Намедни».*

Исследуется визуализация как необходимое условие для создания успешного телевизионного продукта. Изучаются особенности и варианты создания телевизионного постановочного дискурса в публицистике.

Ключевые слова: *визуализация, телевизионная публицистика, лингвостиллистические фигуры, цикл передач «Намедни».*

The visualization as a necessary condition for the creation of successful television product is considered. Features and variants of creation of television production discourse in publicism are studied.

Key words: *visualization, television publicism linguostylistic figures, cycle of broadcast «Namedni».*

Слово в публіцистиці відіграє одну з найголовніших ролей як засіб формулювання авторської позиції та індивідуальності, що є визначальними складовими цієї групи жанрів. Відтак публіцистичні твори насичені тропами та фігурами, котрі надають авторській думці виразності, яскравості, влучності. Але використанню мовностилістичних фігур на телебаченні властива своя специфіка: якщо в інших видах ЗМІ слово має первинне значення (окрім фотожурналістики), то на ТВ, згідно з даними дослідників, 69% інформації (отримуваної з екрану) — це візуальна комунікація [1]. Як зазначає З. В. Савкова, мовні прийоми в читача або слухача викликають зорові уявлення [9, с. 94]. Щоб ці уявлення збігалися із зображенням на екрані та посилювався вплив мовностилістичних фігур, потрібна візуалізація або створення телевізійного постановочного дискурсу. Згідно з Н. В. Суленевою, візуалізація — це сукупність інтерпретацій, у результаті яких мова літератури перероджується в мову екрана [12, с. 129]. Під час вивчення зображально-виражальних засобів телебачення дослідники найчастіше розглядають зображальні засоби окремо від виражальних, приділяючи незначну увагу їхньому органічному поєднанню, тобто візуалізації. Практична сторона цього явища теж не є однозначною. Зазвичай, перший (після задуму) етап створення телематеріалу — написання сценарію, на основі якого розробляється план зйомки та монтажу. Інколи поєднання двох текстів — готового (словесного) і створеного реагуючого (телевізійного постановочного дискурсу) — це

зустріч двох суб'єктів: автора літературного твору і телережисера (хоча іноді режисером і сценаристом є одна людина). У першому разі телережисер повинен спочатку зрозуміти всі образи, смисли, котрі автор вклав у текст, але при будь-яких обставинах для успішного результату необхідно деконструювати літературну основу тексту і наповнити його новою силою. Відтак, телебачення потребує встановлення нових стандартів аналізу й відтворення тексту, і це питання слід науково осмислити та вирішити. З огляду на це, вивчення візуалізації мовностилістичних фігур, яку ми обрали за об'єкт дослідження, є актуальним і своєчасним.

Предмет нашої наукової розвідки — мовностилістичні фігури в публіцистичному проекті «Намедни» Леоніда Парфьонова. «Намедни» обрано як програму, автори якої зуміли об'єднати відео- й аудіоскладові єдиною концепцією, при цьому не просто проілюструвавши авторський текст, а успішно візуалізувавши його.

У телевізійному постановочному дискурсі виникають нові образи літературного тексту. Проте режисерові телепередачі необхідно зробити його таким же переконливим і достовірним, якою є текстова реальність: адже для людини існує лише те, що набуло відображене в знакові, було назване на будь-якій з мов культури і долучене до відповідної знакової системи. Тож, телевізійний постановочний дискурс не просто створює текстову ілюзію в екранній телеверсії, а віртуально видозмінює текст.

Феномен глядацького сприйняття екранного твору полягає в тому, що на телеаудиторію більше враження справляють саме ті кадри, епізоди, в яких телережисер достатньо точно ґрунтується на авторському тексті [12, с. 129–130]. При цьому текст, на думку Ю. Лотмана, подібно до зерна, що містить у собі програму майбутнього розвитку, не є рівною собі даністю [7, с. 54]. На монтажі потрібно, не дублюючи, зробити літературні знаки красномовними і розкривати їх сенс, переводячи в знаки телевізійні. Телевізійний постановочний дискурс формує реальність вихідного тексту, вивчає феномен фактури змальовуваного в літературному творі, його монтажні фрази, крупність планів, створює імітацію тексту для майбутньої екранної версії. Віртуальність телевізійного постановочного дискурсу є сукупність інтерпретацій, у результаті яких мова вербальна перетворюється на мову телеекрана. Телевізійний постановочний дискурс онтологічно рівноправний з «константною» реальністю, яка породжує його, — сценарієм — і автономний [12, с. 130–131].

Якщо в кінематографі основна креативна діяльність, що формує кінотвір, зосереджена в знімальному періоді, то у відеотворчості вона зміщується у сферу, яка ширша за традиційне поняття «монтаж» і позначається як «постпродакшн» — активне продовження створення відеотвору. Відповідно, змінюється і функція монтажу,

еволюціонуючи від простого драматургічного компоновання аудіовізуального матеріалу до створення принципово нової екранної реальності. Це пояснюється тим, що вибудовування остаточних художньо-естетичних параметрів екранного образу відбувається саме в період постпродукції, в якому він народжується і набуває цілісного звучання [4, с. 153]. Склеювання кадрів — це лише технічна сторона монтажу. Принципова ж його суть нерозривно пов'язана з думкою, закладеною в кадрі, тому неможливо описати моделі, за допомогою яких може візуалізуватися мовний прийом. Це зумовлено і таким: якщо в традиційній монтажній поетиці комплікативності й трансформативності піддавалася цілісна структура зображення, то у відеопоетиці, оснований на цифровій монтажній відеотехнології, це можуть бути як окремі різномірні типи зображення (фотографії, відео, шрифти, малюнки, тривимірна графіка), так і їх елементи. Загальна естетико-поетична спрямованість відеотворчості до максимального екранного реалізму виявилася і на стадії відеомонтажу, за допомогою якого стало можливим створення нового типу екранного зображення (візуального гібрида) — одночасно фотореалістичного і фантазійного [4, с. 155].

Також зважаємо й на те, що, по-перше, візуалізація може відбуватися не одночасно, а з відтермінуванням у часі, або ж узагалі задавати тон відеоряду сюжету. Тобто інколи складно зрозуміти, чи відбулася візуалізація конкретного прийому. По-друге, майже завжди використовуються однакові за формою способи. Тому характеризуємо загальні закономірності й наведемо декілька прикладів використання відмінних способів створення телевізійного постановочного дискурсу в публіцистичному проекті «Намедни».

Насамперед, слід відзначити той факт, що «Намедни» — авторський проект, і хоча в титрах значаться декілька сценаристів, усі слова, що звучать з екрана, телеглядач приписує її ведучому Леоніду Парфьонову. «Маючи у своєму арсеналі набір припустимих з точки зору суспільних норм мовних тактик, особа обирає ті, що більшою мірою виражають її індивідуальність. Так, за формою і змістом мова ведучого програми «Намедни» належить до монологічного стилю спілкування... афористичні, емні тексти автора демонструють ретельно виписаний недіалоговий розмовний стиль «Намедни»» [8, с. 39].

Гра слів, до якої вдається Парфьонов, на перший погляд, здається несумісною з іміджем ведучого, який незмінно одягнений у костюм, перебуває в студії-архіві з якимись документами в руках, що складається у образ майже архіваріуса. Якщо б ця офіційність образу зникла лише за допомогою слів, цілком імовірно, що в телеглядача виникла б несумісність вербальної та візуальної складових. Тому автори проекту вирішують суперечливість екранного образу за допомогою колажних заставок програми з Парфьоновим,

а також заставок монті-пайтон, що відокремлюють одну смислову частину від іншої. Ореол серйозності руйнується і в деяких стендапах. Наприклад, у сюжеті про «Операцію в бухті Плайя-Хірон» Парфьонов у костюмі з підкоченими штанинами йде по пляжу босоніж, — таким чином словесна гра, закладена в авторському тексті, реалізується на екрані. Створюється дещо суперечливий образ Парфьонова-інтелектуала, який усе знає та вдумливо аналізує, але, водночас легковажного, котрий жартує над владою, собою, глядачем і цілою епохою, акцентує увагу на особистому житті героїв сюжету, на якихось «жовтих» подробицях.

Основним монтажним прийомом, що використовується в проєкті «Намедни», став полікадр, або поліекран, що й допомагає візуалізувати різноманітні мовностилістичні фігури, словесну гру. Полікадр також стає засобом реалізації закладеного в програму концепту «минуле-теперішнє», розкриття неоднозначності цілої епохи. Поліекран використовується не тільки під час закадрового тексту, але і в стендапах, і в підводках. У студії також стоїть телевізор, таким чином утворюючи немонтажний полікадр, на екрані іноді демонструється анонс наступного сюжету, а іноді — трансляція ведучого в реальному часі. Л. Стойков так характеризує зазначені прийоми: «Одна з особливостей постмодерністського медіатексту — це те, що він не стільки відображає дійсність, скільки її моделює — у повному розумінні слова створює нову реальність, причому без загрози санкції. Акцент під час програмування передачі — це інтертекстуальність, віртуальні декорації й усілякі види візуальних та лексичних ігор. Поліекран із символу постмодерністської естетики перетворюється на матрицю для нового типу телевізійної розважальності» [11].

Серед найвиразніших лінгвістичних прийомів — прийоми протиставлення. Так, у серії про 1961 рік 21 раз використано прийоми протиставлення, про 1962 — 24, про 1963 — 23 рази. Тому всередині полікадру (в «Намедни» це зазвичай два-три кадри) основним принципом розміщення стає протиставлення: зображення перевертаються дзеркально, можуть контрастувати за крупністю, ракурсом, світлом, композицією. Статика монтується з динамікою, наприклад, фотографії з відеозйомкою. Так, у розповіді про Євгена Євтушенка дзеркально змонтовані його фотографії в профіль і відео в профіль.

Автори активно використовують карикатури, малюнки, анімацію, причому в будь-яких сюжетах: про війну або жіночі каблучки-шпильки, посадку кукурудзи або акції протесту, захоплення хокеєм або політичну кризу, при цьому закадровий текст може накладатися на пісню з мультику. Ілюстрації монтуються з хронікою. Наприклад, у сюжеті про нагородження Софі Лорен на Московському кінофестивалі в полікадрі поєднані хроніка з фестивалю і фрагменти

фільму «Розлучення по-італійськи». Також кадри протиставляються за допомогою темпу: прискороного і нормального. Природа самого прийому логічно передбачає, що його використовують там, де в сюжеті є активний рух (спортивні змагання, шкільна перерва й ін.).

Чорно-біле зображення контрастує з кольоровим, при цьому, якщо немає кольорових кадрів, хроніку в «Намедни» часто обробляють за допомогою фільтрів. Тоді частина полікадру залишається необробленою, інша — набуває зеленого відтінку. Іноді в полікадрі протиставляється одне одному і кольорове відео. Так, у сюжеті про загрозу для природи Байкалу екран був розділений на дві частини: у першій демонструвалися кадри з об'єктами переважно жовтого кольору, в другій — синього, що являє собою контраст теплого й холодного, легкого і важкого кольорів. При цьому, як стверджують учені, і той, і інший кольори можуть стомлювати людське око, але в разі їх поєднання це напруження знімається [14, с. 160–161; 13].

Змістове протиставлення в сюжетах програми «Намедни» також досягається за допомогою використання полікадру, наприклад: «минуле — сучасність», «влада — народ». У сюжеті про «Операцію в бухті Плайя-Хірон» за «правилом вісімки» змонтовані в полікадрі Хрущов і Кеннеді, що візуалізує конфлікт, який виник між СРСР і США, а в розповіді про війну у В'єтнамі так змонтовані військові й корінне населення (іноді це вже мертві люди). Аналогічно змонтований сюжет про індопакистанський інцидент. На словах: «Мир, похоже, воспринимал конфликт, как сказку «1000 и 1 ночь на новый лад»», — показуються трупи, розкладені на землі, що посилює прийом парадоксу.

На окрему увагу заслуговують стенд-апи, використані в проекті, зазвичай, для ще більшого посилення думки, закладеної в текст. Ведучий з'являється в кадрі саме в тих темах, де потрібен авторський аналіз. Якщо під час монтажу відеоряду на закадровий текст можна окреслити загальні закономірності візуалізації мовностилістичних фігур, то в організації стенд-апів це зробити складніше. Так, суперечливий епізод під час XXII з'їзду КПРС реалізований за допомогою стенд-апу та повністю побудований на протиставленні. Парфьонов стоїть за трибуною в ролі Хрущова, обличчям до зали, і говорить: «К 65 году у нас не будет никаких налогов с населения». Ведучий повертається, змінюється точка зйомки, але не крупність плану, і вже з іншою інтонацією Парфьонов продовжує: «И сообщение о создании водородной бомбы в 100 миллионов тонн тротила». Таким чином, розкривається протиріччя між цими заявами. Стенд-ап продовжується: «Но взрывать мы её не будем, потому что, если даже взорвем в самых отдаленных местах, то можно окна у себя

повыбить» (за Хрущова), знову поворот, інша інтонація: «Бурные аплодисменты».

Стенд-ап: «Их партийцы — не скучные чиновники, а вдохновенные парни: поклялись не бриться до победы и не побрились после нее. Вот она, молодая кровь социализма, а возвращение идеалов еще дороже, чем их обретение. Все сошлось в едином девизе, выпаленном одним духом: «Куба, любовь моя!»». Емоційний сплеск, закладений у тексті, візуалізується за допомогою зображальних засобів екрана таким чином: спочатку середній план Парфьонова, камера і журналіст статичні, потім на останніх словах змінюється інтонація, різкий від'їзд, і Парфьонов уже не говорить, а кричить, здіймаючи руки угору так само стрімко, як і камера, що віддаляється.

Тобто під час візуалізації думки за допомогою стенд-апів у програмі «Намедни» головними засобами стають не тільки стандартна зміна крупності плану і ракурсу, але й зміни інтонації та пози ведучого. Іноді протиставлення підкреслюється характерним звуком, що нагадує короткий дзвін будильника чи бій годинника, що також посилює ефект, привертає увагу глядача. Нерідко для акцентування прийомів, підкреслення зміни настроїв використовується музика. Наприклад, парадоксальність фрази «Никто не посмел остановить человека, бежавшего к кортежу с Гагариным и Хрущевым, никто не посмел подумать, что в его букете может быть что-то, кроме цветов» посилюється тривожною музикою, яка звучить до самої фрази, взагалі без закадрового тексту.

Безліч чинників сприяли успіху програми «Намедни»: харизма автора і ведучого, добре підібрана команда професіоналів, нестандартне режисерське бачення організації матеріалу, удалий вибір жанру, розуміння бажань аудиторії. Але успіху сприяла й обставина, що автори проекту суворо дотримувалися обраної концепції. Телевізійний твір (окремий сюжет або цілий проект) спочатку повинен пройти етап осмислення задуму, тобто визначення загальної концепції, ідеї, надзавдання, сценарного ходу та ін., а в процесі написання сценарію, зйомки і монтажу творча команда має дотримувати генерального задуму — тільки в такому разі матеріал буде цілісним.

Автори проекту зуміли не просто проілюструвати авторський текст, а підпорядкували своїй концепції всі використовувані засоби телевізійної мови. Тому навіть коли не відбувається візуалізації окремих висловлень чи фігур, у телеглядача не виникає відчуття несумісності вербальної та візуальної складових. Відео не дублює слово, а існує з ним в одній стилістиці, створюючи єдине ціле. Психологи визначили, що «впорядкована, пов'язана між собою звукова і зорова інформація сприймається людиною в значно більших обсягах за одиницю часу, ніж, наприклад, лише надрукована. Якщо

одна частина змісту передається зоровим каналом, а інша частина того ж змісту — слуховим, і глядач це розуміє, пов'язує ці частини за змістом, то обсяг інформації можна значно збільшити» [10, с. 124]. Цей факт зумовлений і тим, що словесний ряд впливає здебільшого на свідомість, а основні складові відеоряду — на підсвідомість і почуття, що вможливує посилення ефекту будь-якого мовностилістичного прийому в кілька разів.

Підсумуємо, мовностилістичні фігури не можуть стати кліше, оскільки мовні засоби оцінки під час використання цих прийомів різноманітні, невичерпні й повністю залежать від контексту. Тому і відеоряд, хоча й організується в програмі за певними стандартами, формами, але ці форми передбачають усередині безліч варіацій. Саме використання нешаблонних прийомів, нестандартних підходів визначило успіх програми «Намедни».

Поєднання, співвідношення аудіо- і відеоряду в будь-якому екранному жанрі існує за певними законами, але саме в публіцистиці недотримання цих законів призводить до небажаного результату, оскільки авторський текст цієї групи жанрів складніший для сприйняття через свою насиченість мовностилістичними фігурами, що мають на меті донести до глядача глибокий зміст і безліч підтекстів. Нині неуспішність більшості публіцистичних проектів, іноді цікавих за своїм задумом, внутрішнім змістом, зумовлена тим, що автори просто ілюструють закадровий текст, при цьому повноцінно не реалізуючи закладених у сценарії та програмі загальних смислів.

Монті-пайтон — це «вживлення» анімованих образів у документальні кадри. ореол серйозності руйнується і в деяких стендапах.

Стенд-ап — вербальний репортерський прийом, коли журналіст працює безпосередньо в кадрі, часто — на місці висвітлюваної події [2].

Підводка — особливий прийом організації матеріалів радіо- і телерадіо, що дозволяє органічно переходити від однієї теми до іншої. Це слова диктора, що передують сюжету, пов'язують його з попереднім [2; 3].

«Вісімка» є окремим, але дуже важливим способом узгодження за напрямом, коли в суміжних кадрах камера розвертається в протилежні сторони [15].

Перспективним є вивчення візуалізації в інформаційно-публіцистичних проектах українського телебачення.

Список літератури

1. Березин В. М. Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия [Электронный ресурс] / В. М. Березин. — М. : РИП-холдинг, 2003. —

- Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text7/62.htm>. — Заглавие с экрана.
2. Варганова Е. Медиаэкономика зарубежных стран : глоссарий [Электронный ресурс] / Е. Варганова. — М. : Аспект Пресс, 2003. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Gurn/Vart/index.php. — Заглавие с экрана.
 3. Гурьянова А. Новости на телевидении [Электронный ресурс] / А. Гурьянова. — Режим доступа: <http://mediasapiens.tv/archives/479>. — Заглавие с экрана.
 4. Гук А. А. Поэтика видеомонтажа: формирование нового типа экранного изображения / А. А. Гук // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2009. — № 7. — С. 153-155.
 5. Зорков Н. Н. Инфотейнмент на российском телевидении [Электронный ресурс] / Н. Н. Зорков // RELGA. — 2005. — № 19. — Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles>. — Заглавие с экрана.
 6. Картозия Н. Программа «Намедни»: русский инфотейнмент / Н. Картозия // Меди@льманах. — 2003. — № 3. — С. 10–25.
 7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин : Ээсти раамат, 1973. — 139 с.
 8. Мартыненко Н. Г. Особенности телевизионного речевого общения / Н. Г. Мартыненко // Вестник Якутского гос. ун-та. — 2005. — №1. — С. 37-40.
 9. Савкова З. В. Искусство оратора / З. В. Савкова. — 3-е изд., доп. — СПб. : ИВЭСЭП; Знание, 2007. — 244 с.
 10. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео / А. Г. Соколов. — М. : Изд-во «625», 2001. — 206 с.
 11. Стойков Л. Гедонистическая функция медий: инфотейнмент и реалити-шоу [Электронный ресурс] / Л. Стойков // RELGA. — 2007. — № 4. — Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/wa/Main?textid=1729&level1=main&level2=articles>. — Заглавие с экрана.
 12. Суленева Н. В. К вопросу о виртуальности телевизионного постановочного дискурса / Н. В. Суленева // Вестник Челябинского гос. ун-та. — 2007. — № 22. — С. 127-131.
 13. Уилен Б. Психология цвета. Как выбрать подходящий цвет [Электронный ресурс] / Б. Уилен. — Режим доступа: <http://www.kosarev.com.ua/Articles/Success/1309.aspx>. — Заглавие с экрана.
 14. Утилова Н. И. Монтаж: учебное пособие для вузов / Н. И. Утилова. — М. : Аспект Пресс, 2004. — 170 с.
 15. Энциклопедический словарь филолога [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovarfilologa.ru>. — Заглавие с экрана.

Надійшла до редколегії 22.01.2013 р.