

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛІСТИКИ**

Кафедра журналістики

**Кваліфікаційна робота магістра**

на тему «Створення образу дійсності  
в телевізійному сюжеті засобами монтажу»

Виконала: студентка 2 курсу, групи 8.0610-ж-з  
Спеціальність – 061 «Журналістика»  
(Освітня програма «Журналістика»)

*Третяк А. О.*

Керівник: доц., к. соц. ком.

*Любченко Ю. В.*

Рецензент: доц., к. філол. н.

*Лебідь Н. М.*

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| Завдання.....  | 3  |
| Реферат.....   | 5  |
| Вступ.....   | 7  |
| Розділ 1. Відеоряд у контексті формування образу дійсності: теоретичні аспекти.....                              | 11 |
| 1.1. Основні підходи до побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів.....                        | 11 |
| 1.2. Комунікаційні технології і зображально-виражальні засоби створення образу дійсності на телеекрані.....      | 21 |
| Розділ 2. Телевізійний монтаж як один із головних засобів створення образу дійсності.....                        | 33 |
| 2.1. Монтаж на телебаченні: різновиди та функції.....  | 33 |
| 2.2. Види, прийоми і засоби сучасного монтажу телесюжетів.....   | 44 |
| Розділ 3. Практичний досвід монтажних рішень для створення образу дійсності в ефірі українських телеканалів..... | 56 |
| 3.1. Моніторинг засобів монтажу в ефірі вечірніх новин телеканалів «1+1», «СТБ» та «ICTV».....                   | 56 |
| 3.2. Використання засобів монтажу для створення образу дійсності у програмах новин запорізьких телеканалів.....  | 70 |
| Висновки.....  | 79 |
| Список використаної літератури.....  | 85 |
| Додаток А. Власні наукові публікації.....  | 92 |
| Додаток Б. Скріншоти з випусків інформаційних програм.....   | 94 |
| Summary.....   | 97 |

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет журналістики  
Кафедра журналістики  
Рівень вищої освіти – магістр  
Спеціальність – 061 «Журналістика»  
Освітня програма «Журналістика»

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Завідувач кафедри Чернявська Л.В.  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ**

Третяк Анастасії Олександрівні

- 1 Тема роботи – «Створення образу дійсності в телевізійному сюжеті засобами монтажу» («Creating an Image of Reality in a Television by Means of Editing»), керівник роботи – Любченко Юлія Валеріївна, доц., к. соц. ком., затверджені наказом ЗНУ від «27» квітня 2021 року № 648-с.
- 2 Строк подання студентом роботи – 26.11.2021 р.
- 3 Вихідні дані до роботи – наукові праці дослідників, які вивчали образ дійсності на телеекрані, особливості побуди відеоряду для інформаційних телесюжетів, історію, функції, різновиди та прийоми монтажу на телебаченні, зокрема, Е. Бурдіна, В. Горпенко, В. Гоян, Г. Десятник, Ю. Кияшко, П. Коневега, О. Коханевич, І. Куляс, А. Лісневська, С. Мединський, Д. Мой, М. Ордольфф, С. Петренко, М. Стівенс, Н. Утілова, К. Чорна та ін.
- 4 Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) визначити та схарактеризувати особливості побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів; 2) окреслити сучасні комунікаційні технології та зображально-виражальні засоби створення образу дійсності на телеекрані; 3) узагальнити тлумачення понять «монтаж», «телевізійний монтаж» у сучасному журналістикознавстві, дослідити історію та функції монтажу на телебаченні; 4) описати сучасні види, прийоми і засоби монтажу телесюжетів; 5) проаналізувати засоби монтажу для створення образу дійсності в інформаційних матеріалах телеканалу «1+1», «СТБ», «ICTV»; 6) схарактеризувати практичні монтажні рішення у новинних сюжетах на регіональних телеканалах Запоріжжя «TV5» та «Z».

## 5 Консультанти розділів роботи

| Розділ   | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата   |                  |
|----------|---|----------------|------------------|
|          |   | завдання видав | завдання прийняв |
| Вступ    | Любченко Ю. В., доцент                    | 19.06.2020     | 19.06.2021       |
| 1 розділ | Любченко Ю. В., доцент                    | 19.07.2021     | 19.07.2021       |
| 2 розділ | Любченко Ю. В., доцент                    | 30.08.2021     | 30.08.2021       |
| 3 розділ | Любченко Ю. В., доцент                    | 05.10.2021     | 05.10.2021       |
| Висновки | Любченко Ю. В., доцент                    | 14.11.2021     | 14.11.2021       |

6 Дата видачі завдання 29.04.2021 р.

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

| № з/п | Назва етапів кваліфікаційної роботи  | Строк виконання етапів роботи | Примітка |
|-------|--|-------------------------------|----------|
| 1     | Скласти графік виконання роботи, визначити мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження. | 15.06.2021                    | виконано |
| 2     | Написати попередній варіант вступу і змісту.   | 19.06.2021                    | виконано |
| 3     | Підібрати наукову літературу, визначити емпіричні джерела.                               | 06.07.2021                    | виконано |
| 4     | Опрацювати літературу, написати теоретичну частину.                                      | 19.07.2021                    | виконано |
| 5     | Провести наукове дослідження, проаналізувати контент та описати результати.              | 25.08.2021                    | виконано |
| 6     | Написати практичну частину, провести дослідження аудиторії.                              | 01.10.2021                    | виконано |
| 7     | Пройти попередній захист на кафедрі.   | 2.11.2021                     | виконано |
| 8     | Виправити недоліки, сформулювати висновки, оформити додатки.                             | 20.11.2021                    | виконано |
| 9     | Здати роботу на нормоконтроль, пройти рецензування.                                      | 26.11.2021                    | виконано |

Студент \_\_\_\_\_ А. О. Третяк

Керівник роботи \_\_\_\_\_ Ю. В. Любченко

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_ М. В. Чабаненко.

## РЕФЕРАТ

**Тема магістерського дослідження:** Створення образу дійсності в телевізійному сюжеті засобами монтажу.

**Обсяг основного тексту:** 77 сторінок.

**Кількість використаних джерел – 77.**

**Мета роботи –** визначити сучасні засоби і прийоми відеомонтажу, за допомогою яких формується образ дійсності в інформаційних сюжетах на всеукраїнському та регіональному телебаченні.

Для досягнення мети дослідження ми виконали такі **завдання:**

1) визначили та схарактеризували особливості побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів; 2) окреслили сучасні комунікаційні технології та зображально-виражальні засоби створення образу дійсності на телеекрані; 3) узагальнили тлумачення понять «монтаж», «телевізійний монтаж» у сучасному журналістикознавстві, дослідити історію та функції монтажу на телебаченні; 4) описали сучасні види, прийоми і засоби монтажу телесюжетів; 5) проаналізували засоби монтажу для створення образу дійсності в інформаційних матеріалах телеканалу «1+1», «СТБ», «ICTV»; 6) схарактеризували практичні монтажні рішення у новинних сюжетах на регіональних телеканалах Запоріжжя «TV5» та «Z».

**Об'єкт дослідження:** є випуски вечірніх новин по будням з 1 по 14 вересня 2021 року всеукраїнських телеканалів «1+1» («ТСН»), «СТБ» («Вікна-Новини») та «ICTV» («Факти»), запорізьких телемовників «TV5» («День. Підсумки») та «Z» («На часі. Підсумки»).

**Предмет дослідження:** сучасні засоби телевізійного монтажу, які створюють образ дійсності в інформаційних сюжетах вечірніх новин.

Для виконання поставлених завдань у дослідженні застосовані такі **методи:** аналізу, синтезу, систематизації, порівняльний, опису, ілюстративний у третьому розділі використано метод моніторингу.

**Теоретичну основу дослідження** складають праці таких вчених: Е. Бурдіна, В. Горпенко, В. Гоян, Г. Десятник, Ю. Кияшко, П. Коневега, О. Коханевич, І. Куляс, А. Лісневська, С. Мединський, Д. Мой, М. Ордольфф, С. Петренко, М. Стівенс, Н. Утілова, К. Чорна та ін.

**Наукова новизна** результатів полягає в тому, що:

**вперше:**

- здійснено моніторинг використання сучасних засобів монтажу в інформаційних телесюжетах всеукраїнських та регіональних мовників;
- схарактеризовано сучасні техніки й засоби монтажу матеріалів інформаційних жанрів на телебаченні;

**удосконалено:**

- наукові підходи до визначення поняття «телевізійний монтаж»;
- систематизацію видів і функцій монтажу на телебаченні;

**набуло подальшого розвитку:**

- визначення особливостей побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів;
- дослідження комунікаційних технологій створення образу дійсності на телеекрані.

**Практичне та теоретичне значення одержаних результатів.** Матеріали кваліфікаційної роботи магістра можуть бути використані під час подальших наукових розробок; сприятимуть підготовці до практичних занять з тележурналістики у закладах вищої освіти на профільному факультеті. Одержані результати будуть корисними для журналістів та режисерів монтажу у роботі над сюжетами інформаційних жанрів.

**Ключові слова:** образ дійсності, екранний образ, монтаж, телевізійний монтаж, відеоряд новин, види монтажу, зображально-виражальні засоби монтажу, монтаж новин.

## ВСТУП

Будь-яке зображення на екрані є відображенням певного творчого задуму автора та відповідних образів об'єкта, явища чи певної події. Загалом екранне мистецтво є складним багатокомпонентним явищем, яке послуговується величезним арсеналом зображально-виражальних засобів та прийомів, завдяки яким створюється образ дійсності.

Телебачення має можливість документально точно створювати різні образи реальності, послуговуючись технічними засобами. Завдяки операторській майстерності глядач відчуває «ефект присутності» на події, журналіст за допомогою вербальних засобів комунікації максимально точно передає аудиторії необхідну інформацію. Але саме мистецтво відеомонтажу може поєднати на екрані всі ці елементи в самостійний аудіовізуальний твір, головна мета якого здійснити необхідний вплив на аудиторію. Однак варто зауважити, що монтаж різних типів аудіовізуальних продуктів має суттєві відмінності. Для художніх творів режисери використовують різноманітні найсучасніші техніки монтажу та відеографіки. В інформаційних матеріалах, зважаючи на особливість жанрів, телевізійники користуються обмеженим арсеналом таких прийомів. Але з появою елементів інфотейнменту в українських теленовинах, режисери значно частіше стали користуватися специфічними прийомами монтажу для створення певних образів чи ефектів.

Отже, засоби монтажу залишаються одними з найголовніших зображально-виражальних прийомів на телебаченні. За свою багаторічну історію монтаж трансформувався з процесу склеювання кадрів на плівці до використання останніх цифрових технологій монтажу та графіки. Телевізійний монтаж, ставши правонаступником кінематографічного, має суттєві відмінності та власні характеристики. Запозичивши за світу кіно основні види, прийоми, методи, техніки та технології, телевізійний монтаж на сьогодні постає цілим етапом пост-продакшну із використанням різним технічних можливостей.

Усі перелічені аспекти зумовили *актуальність теми дослідження*. Наша кваліфікаційна робота сфокусована на вивченні специфіки використання засобів монтажу в інформаційних сюжетах. Завдяки інструментарію прийомів монтажу автори матеріалів можуть змінити чи створити неправдивий образ дійсності на телеекрані. Також при монтажі працівники телеканалів зміщують акценти у події, корегують зображення та звуки з події, змінюють порядок, хронологію подій чи руху у кадрів. Завдяки цьому образ дійсності на телеекранах у новинах уже не відповідає реальності. Також, послуговуючись величезним арсеналом сучасних можливостей монтажу, телевізійники в інформаційних сюжетах припускаються поширених помилок: обирають недоречні або недотичні темі засоби монтажу, використовують забагато різних прийомів в одному матеріалі, перенасичуючи відеоряд для глядача. Саме тому вкрай важливим постає питання доцільності використання художніх прийомів у новинах на телебаченні.

*Мета роботи* – визначити сучасні засоби і прийоми відеомонтажу, за допомогою яких формується образ дійсності в інформаційних сюжетах на всеукраїнському та регіональному телебаченні.

Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити такі *завдання*:

- визначити та схарактеризувати особливості побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів;
- окреслити сучасні комунікаційні технології та зображально-виражальні засоби створення образу дійсності на телеекрані;
- узагальнити тлумачення понять «монтаж», «телевізійний монтаж» у сучасному журналістикознавстві, дослідити історію та функції монтажу на телебаченні;
- описати сучасні види, прийоми і засоби монтажу телесюжетів;
- проаналізувати засоби монтажу для створення образу дійсності в інформаційних матеріалах телеканалу «1+1», «СТБ», «ICTV»;
- схарактеризувати практичні монтажні рішення у новинних сюжетах на регіональних телеканалах Запоріжжя «TV5» та «Z».



*Об'єктом дослідження* є випуски вечірніх новин по будням з 1 по 14 вересня 2021 року всеукраїнських телеканалів «1+1» («ТСН»), «СТБ» («Вікна-Новини») та «ICTV» («Факти»), запорізьких телемовників «TV5» («День. Підсумки») та «Z» («На часі. Підсумки»).

*Предмет дослідження:* сучасні засоби телевізійного монтажу, які створюють образ дійсності в інформаційних сюжетах вечірніх новин.

*Методи дослідження.* У роботі застосовано комбінацію загальнонаукових підходів і принципів, які уможливили комплексне розкриття проблематики дослідження. У першому розділі використані методи аналізу, синтезу, систематизації. Порівняльний, ілюстративний та метод опису дозволили розкрити питання засобів телевізійного монтажу. У третьому розділі кваліфікаційної роботи використано метод моніторингу.

*Теоретичну основу дослідження* складають праці вчених, які вивчали образ дійсності на телеекрані, особливості побуди відеоряду для інформаційних телесюжетів, історію, функції, різновиди та прийоми монтажу на телебаченні, зокрема, Е. Бурдіна, В. Горпенко, В. Гоян, Г. Десятник, Ю. Кияшко, П. Коневега, О. Коханевич, І. Куляс, А. Лісневська, С. Мединський, Д. Мой, М. Ордольтф, С. Петренко, М. Стівенс, Н. Утілова, К. Чорна та ін.

*Наукова новизна* одержаних результатів полягає у комплексному аналізі засобів монтажу створення образу дійсності в новинних випусках в ефірі українських телеканалів, зокрема:

*вперше:*

- здійснено моніторинг використання сучасних засобів монтажу в інформаційних телесюжетах всеукраїнських та регіональних мовників;
- схарактеризовано сучасні техніки й засоби монтажу матеріалів інформаційних жанрів на телебаченні;

*удосконалено:*

- наукові підходи до визначення поняття «телевізійний монтаж»;
- систематизацію видів і функцій монтажу на телебаченні;

*набуло подальшого розвитку:*

- визначення особливостей побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів;
- дослідження комунікаційних технологій створення образу дійсності на телеекрані.

*Практичне і теоретичне значення дослідження.* Матеріали кваліфікаційної роботи магістра можуть бути використані під час подальших наукових розробок; сприятимуть підготовці до практичних занять з тележурналістики у закладах вищої освіти на профільному факультеті. Одержані результати будуть корисними для журналістів та режисерів монтажу у роботі над сюжетами інформаційних жанрів.

Основні положення і висновки дослідження були *представлені і апробовані* у доповіді «Види і прийоми сучасного монтажу телесюжетів» на Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми соціальних комунікацій» (12–13 листопада 2021 року у Класичному приватному університеті, м. Запоріжжя).

*Структура роботи.* Кваліфікаційна робота магістра складається з реферату, вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаної літератури та двох додатків. Обсяг основної роботи – 77 сторінок. Список використаної літератури включає 77 найменувань (викладених на 7 сторінках).

## РОЗДІЛ 1

### ВІДЕОРЯД У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ДІЙНОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

#### 1.1 Основні підходи до побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів

Інформаційні жанри на телебаченні будуються за певними вимогами до форми, змісту та зображення. Відеоряд у новинних сюжетах має суттєві відмінності від екранного зображення у розважальних чи публіцистичних аудіовізуальних творах. Науковці визначають відеоряд як сукупність відзнятих на камеру кадрів і розташованих у певній послідовності після обробки відеоматеріалу для демонстрації у сюжеті [64, с. 76]

На думку вчених, головна функція відеоряду в інформаційному мовленні – документально точно зафіксувати подію для відтворення образу дійсності на екрані. До «картинки» у теленовинах висуваються стандартизовані вимоги, на чому акцентує увагу журналіст П. Шеремет: «Телевізійні новини – це конвеєр, де все стандартизовано. Простір для творчості або професійного виклику достатньо обмежений» [75, с. 47].

Дослідниця Ю. Кияшко серед основних ознак відеоряду в інформаційному сюжеті виділяє такі:

- темпоритм: прискорений темпоритм подачі зображального ряду;
- побудова композиції кадру: дотримання побудови стійкої композиційної конструкції кадру;
- масштабність плану: надання переваги середнім планам під час зйомки (саме такий масштаб зображення дає змогу чітко побачити чітко конкретні об'єкти й учасників події, не втрачаючи при цьому навколишнє середовище, де все відбувається);
- наявність зображально-виражальних засобів: мінімальне застосування зображально-виражальних засобів (панорамування, використання

трансфокатору камери (наїзди, від'їзди), досягнення образності через деталь, постановку тощо) [26, с. 87].

На нашу думку, такий перелік є досить вичерпним для подальшого аналізу у цьому розділі магістерської роботи. Саме такі ознаки й необхідно розкрити за допомогою поглядів та прикладів закордонних і вітчизняних науковців та практиків.

Одна із провідних особливостей побудови відеоряду для телевізійних новин є візуалізація фактів і даних. Глядачам легше сприймати та інтерпретувати дані, що подані у візуальній формі. На телебаченні журналісти послуговуються такими формами візуалізації при створенні новинних матеріалів: ілюстрації (в т. ч. карикатури), фотографії, інфографіка, до якої входять графіки, схеми, діаграми і т. д., різноманітні форми мультимедійного контенту (анімація, слайд-шоу, кліпи, інсталяції). Також можна додати типографіку, яка стосується шрифтового дизайну, та графічні символи (емблеми, логотипи, лейбли тощо) [45, с. 34].

Особливості відеоряду у телевізійних новинах залежить від жанрів, форм і методів подачі інформації у сюжетах. Сьогодні в українському телепросторі відбувається «інфотейментизація» новин, на чому наголошує дослідниця А. Мордюк. Це явище пов'язане із поширенням інфотейнменту у новинних випусках, тож варто відзначити перехід від інформаційного до інформаційно-розважального формату українських теленовин [44].

Саме слово «інфотейнмент» виникло в англійській мові у результаті поєднання двох слів: information (інформація) та entertainment (розвага). Тобто infotainment – це інформація крізь призму розваг або «інформуючи розважаємо» [74, с. 29]. Варто зауважити, що досить довгий час серед журналістикознавців точилися дискусії щодо того як визначати інфотейнмент: як формат, жанр, спосіб чи метод подання інформації. На сьогодні думки дослідників зійшлися щодо тлумачення інфотейнменту як жанру телебачення. Проте деякі дослідники й досі не виокремлюють інфотейнмент як жанр у системі телебачення, наприклад, Д. Дзюба називає інфотейнмент стилем, який

має вплив на манеру подання інформації, оформлення сценарію та роботу журналістів і ведучих [18, с. 170]. Але, на нашу думку, інфотейнмент необхідно визначати і класифікувати саме як новий жанр у системі вітчизняного телепростору.

Дослідниці А. Лісневська та Т. Коженівська наголошують, що інфотейнмент заснований на принципах інтелектуальної гри. Вчені зосереджують увагу саме на ігрових прийомах у інформаційно-розважальних телевізійних сюжетах. Ці методи гри вони поділяють на вербальні та невербальні. До візуальних прийомів відносять увагу оператора до деталей, «підбір певних кадрів, відповідних тематиці сюжету і задуму автора, а також включення в репортаж архівного відео, кадрів із фільмів і телепрограм, оперативної зйомки» [37].

В українському науковому дискурсі однією з перших інфотейнмент як новітній жанр описала дослідниця Н. Симоніна. Вона детально проаналізувала й охарактеризувала особливості відеоряду новин у жанрі інфотейнменту [57]. Цей перелік зображально-виражальних засобів доповнила М. Стецьків, здійснивши моніторинг використання інфотейнменту на регіональному телебаченні:

– зйомки: переважання крупних планів, деталей. У регіональних теленовинах практично в усіх сюжетах переважають середні плани. Звертається увага лише на найбільш промовисті деталі.

– перевага надається не руху камери (мінімум панорам чи рухів трансфокатора), а руху у кадрі (кожен кадр повинен нести навантаження, у ньому повинна відбуватися дія). Вдалими бувають пошуки щодо нетрадиційних, нестандартних ракурсів зйомок. Однак на регіональному телебаченні робота оператора обмежується зйомкою руху у кадрі. Часто оператор не має вдосталь часу на події, аби втілити творчі задуми, попрацювавши із ракурсами чи освітленням.

– постановочні плани – обов'язковий елемент сюжету в жанрі інфотейнменту. Аби встигнути розкадрувати рухи героя при зйомках однією

камерою, необхідно відзняти кілька дублів однієї й тієї ж сцени. Така робота передбачає напруженої підготовки до знімального процесу, побудови мізансцени та вимагає чимало часу. Новинна специфіка вимагає швидкості у створенні матеріалу, тому постановочні кадри найчастіше використовують та знімають при записі стенд-апу.

– під час побудови тексту і монтажу значна увага приділяється «лайфам» та репераунду (використанню інтершуму як самостійного виражального запису). Такий прийом значно збагачує матеріал, створює «ефект присутності», відрізняє сюжет в жанрі інфотейнменту від звичайного інформаційного. Якісно, а головне правильно використати «лайф» – це теж особлива наука. У регіональних теленовинах у більшості випадків вони стандартні: дзвінок на шкільній лінійці чи звук двигуна машини, оригінальні трапляються нечасто.

– насичений відеоряд: гармонійне поєднання начитки з набором кадрів, наповнених дією, робить сюжети змістовними. Насиченість відеоряду залежить насамперед від місця зйомки. Регіональні телередакції, особливо комунальні, часто мають обмежений вибір локацій та подій, зокрема, це стосується і «паркетних» матеріалів.

– класичні основи поєднання кадрів (чергування крупних, середніх, загальних планів) не порушуються [57; 62, с. 242–243].

Цікавим фактом для подальших досліджень є те, що починають з'являтися і субжанри інфотейнменту. Дослідники вже виділяють ед'ютейнмент та політейнмент, а також спорттейнмент, соціотейнмент та ін. У цих жанрах присутній суфікс -tainment, від англ. entertainment – розвага, «вони націлені як на розвагу, так і на інформування аудиторії різними новинами: політичними, навчальними, спортивними, соціальними тощо» [28, с. 59]. Відеоряд у таких субжанрах залежить від обраної теми та події. Наприклад, у спортивних репортажах важливим є зафіксувати рух об'єкта, передати ефект «змагальності» глядачам.

На наш погляд, необхідно описати технологію інфофриллінгу, яка виникла нещодавно у телевізійному дискурсі. Термін походить з англійської

мови та утворився із поєднання двох слів – information (інформація) та thrilling (той, що хвилює чи лякає). Дослівно це означає «захоплюючу», «лякаючу» інформацію, яка, «подібно до таких кінематографічних жанрів, як бойовик чи трилер, “притягує” глядачів до екранів завдяки яскравим образам та “трешевим” подіям» [21, с. 130]. Такий прийом має на меті різко та «стресово» привертати увагу аудиторії, сформувати стійкий інтерес до контенту [20, с. 42]. Зазвичай це кадри із місць бойових дій, ДТП, терористичних актів, пожеж, стихійних лих, які забрали людські життя. Використання такого відеоряду особливо актуальним стало в українських теленовинах із початком російської збройної агресії у Криму та на Донбасі. Також необхідно зазначити, що такі кадри мають негативний вплив на психіку глядачів, тож кількість зображуваного інфофриллінгу має зменшитися на телебаченні й контролюватися відповідними органами з питань журналістської етики.

Кожен кадр у будь-якому інформаційному матеріалі має певну композиційну побудову – оптимальне розташування об’єктів зйомки в межах кадру, що характеризується:

- технічною зручністю створення відео в загальному процесі виробництва новин;
- легкістю й простотою сприйняття візуальної інформації для глядача;
- максимальною насиченістю інформації для аудиторії в межах одного відеокадру [26, с. 74].

Дослідники виділяють декілька видів композиційної будови телевізійного кадру. Серед основних, якими послуговуються телевізійники у відеоряду інформаційних жанрів, С. Мединський виділяє закриту та стійку композиції кадру. У закритій композиції всі лінії взаємодії об’єктів, що є на екрані, спрямовані до сюжетно-композиційного центру. Дія, що відбувається у кадрі, починається і завершується в її межах. Стійка композиція характеризується перетином основних композиційних ліній під прямим кутом у середині площини [41]. Завдяки таким композиціям, об’єкти зйомки розташовані рівномірно і створюють враження спокою і стабільності, у сучасних новинах

кадр здебільшого побудовано так, щоб уся композиційна структура легко сприймалась глядачем [26, с. 81].

Ще однією особливістю відеоряду для новинних телесюжетів є правильне використання та порядок планів у матеріалі. В інформаційних матеріалах важливо зберегти плавні монтажні переходи – коли два сусідніх плани відрізняються не дуже помітно. Наприклад, такий порядок планів є класичним у телевізійному виробництві: загальний + середній + крупний + середній + загальний [66, с. 246]. Для того, аби всебічно показати об'єкт на екрані, його необхідно розкадрувати у три статичних плани, тривалістю по три секунди кожен:

- загальний, який дасть уявлення, де перебуває об'єкт;
- середній, за допомогою глядач зрозуміє, що це за об'єкт;
- крупний план надасть необхідну кількість деталей та елементів об'єкта чи предмета [35, с. 64].

Також крупний план володіє підвищеною аналітичністю, добре передає психологічний стан людини. Вчені його називають «планом прямого спілкування зі співрозмовником, дозволяє встановлювати контакт з кожним глядачем окремо, розмовляти з ним як би наодинці» [38, с. 41].

Ще одним характерним планом для інформаційних матеріалів є адресний – відеокадр, що містить інформацію, що вказує на географічні координати місця зйомок: назву населеного пункту, установи, дорожній показчик тощо [27]. Зазвичай, цей план є першим у телесюжеті, аби надати глядачам візуальну інформацію про місце події.

У телесюжетах існує система співвідношення різних типів планів, які складають відеоряд сюжету. Першим таку класифікацію запропонував дослідник К. Гаврилов:

- середні та поясні (людина в кадрі повністю та вище поясу) – 70%;
- загальні – 25%; крупні (людина вище грудей або показ обличчя) – 4%;
- деталі (фрагмент, як-то очі людини) – 1% [8, с. 84].



До зйомок інформаційних матеріалів висуваються певні вимоги та правила, якими керується оператор. Також, зважаючи на обраний жанр, значно звужується інструментарій зображально-виражальних засобів, які не характерні для інформаційного телемовлення. Дослідники визначили певний список обмежень у зйомках новин:

- не використовувати «зум», зокрема «наїзди» – «від’їзди» за допомогою трансфокатора на камері;

- кут панорамування має бути не більше 45°, і швидкість панорами має відповідати швидкості переходу людського погляду з предмета на предмет;

- важливо відзняти кінець дії. У кадрі мають рухатися або об’єкти, або рухатися власне камера, дві дії є заскладним творчим задумом для інформаційного матеріалу.;

- не можна використовувати ракурсні вибудови під гострим кутом;

- у сусідньорозміщених кадрах потрібно дотримуватися єдиної світлової та колірної єдності;

- синхрони варто записувати на місці події, переважно поясним (середнім планом), при цьому варто звертати увагу на фон, який може містити додаткову інформацію про спікера чи подію [66, с. 246];

- панорами не повинні бути невмотивованими. Повертати камеру без мети немає сенсу. У панораму варто спробувати внести нову візуальну інформацію для сюжету;

- слід із певними застереженнями використовувати фокусну відстань об’єктива для створення ширококутного зображення. Перевага цього прийому – невелика фокусна відстань також збільшує враження різкості, так звану глибину різкості зображення. А недоліком полягає у складнощах роботи операторі на події: для того щоб зняти великі плани об’єкта, працівнику доводиться наближатися до нього на мінімальну відстань, що часто неможливо на події. Окрім цього, наближення камери за малої фокусної відстані дуже часто призводить до оптичного спотворення (ефекту жаб’ячих очей);

– дотримання двох принципів: «стоп – рух – стоп» та «нейтральна сцена – дія – нейтральна сцена», допоможе оператору знімати з руху матеріал, а також значно спростить процес монтажу [43, с. 113–114].

Замість панорами М Стівенс пропонує інший операторський прийом, який дозволяє зняти два об'єкта, що розташовані поруч. Аби не переводити панораму з одного предмета на інший, треба зняти об'єкти окремо по черзі. Це дасть можливість зекономити час, поки камера переходить з одного об'єкта на другий. Статичні кадри набагато менше «шкодять» відеоряду, ніж нестатичні стрибки камери [63, с. 220].

Також варто зауважити, що інформаційні матеріали знімаються в досить жорстких часових умовах і часто без детальної розробки знімального плану чи сценарію. Доволі поширеною негативною практикою є відсутність комунікації між редакторами, журналістами та операторами перед підготовкою матеріалу. Тож оператору доводиться самостійно обирати потрібні кадри, що може суперечити задумам журналіста. На самій події знімальна група перебуває короткий проміжок часу, фіксуючи на камеру лише основні моменти. У цьому випадку оператору не вистачає часових і технічних ресурсів для пошуків цікавих точок зйомки, ракурсів чи планів.

Дослідник І. Куляс висуває тези про заборону використання будь-яких зображально-виражальних засобів у новинах. На його думку, зображення із такими прийомами є «спотвореними для людського ока» [35, с. 15]. Науковець зазначає, що зйомка з плеча без штативу використовується лише в ситуаціях, коли оператор не може скористатися ним. А панорама, перефокус і трансфокатор можуть у кадрі показувати лише взаємозв'язок між двома об'єктами [35, с. 15]. На нашу думку, неможливо повністю позбавити «картинку» будь-яких виражальних засобів, оскільки тоді відеоряд стає одноманітним і не зможе втримати глядачів перед екраном.

Дослідниця Ю. Кияшко пояснює відсутність у репортерських сюжетах великої кількості зображально-виражальних засобів пришвидшеним темпоритмом. Оператор не зможе за 2-4 секунди зробити якісну панораму або

побудувати художньо-образний кадр з наїздами й від'їздами, фокусуваннями на різних об'єктах тощо [26, с. 149].

Необхідно зауважити, що погляди закордонних науковців і практиків суттєво різняться з тезами українських журналістикознавців. Зокрема, Д. Мой та М. Ордольфф у своєму підручнику з телевізійної журналістики надають такі поради з приводу роботи оператора над репортажем: «для того щоб підкреслити відчуття співпереживання використовуються довгі плани, рухи і пересування камери (послідовності планів). При цьому в репортажах майже повністю відмовляються від проміжних зображень і врізувань» [43, с. 55]. Окремо дослідники звертають увагу, що кадри з технічної точки зору можуть мати певні недоліки, але «автентичні переживання в репортажі важливіші, ніж бездоганні плани камери». Автори допускають можливість включення у репортаж розмитих чи невдалих кадрів, якщо вони передають потрібну експресивність чи інформацію [43, с. 55].

Це і є суттєва відмінність у рекомендаціях вітчизняних і закордонних експертів. Українські дослідники постійно наголошують на технічній та виражальній досконалості кожного телевізійного кадру, аби він відповідав високим стандартам. Натомість в ефірі закордоном телевізійники використовують кадри із розфокусом чи «заваленим» горизонтом, оскільки зображення має на меті здійснити емоційний вплив на глядачів та документально точно відтворити образ дійсності на екрані.

Варто також звернутися до зарубіжних стандартів створення відеоряду інформаційних телесюжетів. Наприклад, Школа журналістики Колумбійського університету опублікувала власний перелік вимог якісного репортажу на телебаченні:

1. Правильне використання фільтрів під час зйомок.
2. Відсутність засвітки.
3. Відсутність великих тінювих плям.
4. Наявність (в разі необхідності) штучного світла.
5. Наявність різкості кадру.

6. Відсутність мікрофону в кадрі.
7. Наявність (в разі необхідності) штатива.
8. Горизонтальний рівень камери.
9. Камера достатньо наближена до об'єкта або дії.
10. Творчий підхід (камера показує те, що не бачить око).
11. Правильне оформлення інтерв'ю.
12. Добре обраний другий план для інтерв'ю.
13. Якісний природний звук.
14. Ефектне використання макрофокуса.
15. Ефектні крупні плани.
16. Ефектний початковий кадр.
17. Ефектний фінальний кадр [38, с. 100].

Варто зазначити, що між американськими й українськими вимогами є певні суттєві відмінності. По-перше, у вітчизняних репортажах доволі часто у кадрі видно мікрофон телеканалів. По-друге, макрофокус не використовується в інформаційних матеріалах. Також українським телеоператорам рідко вдається відзняти влучні крупні плани, початкові та фінальні кадри. Не всі знімальні групи мають штучне освітлення для подієвих зйомок, особливо регіональні редакції. Водночас, перелік вимог Колумбійського університету є доволі лаконічним, але досить зрозумілим і залишає чільне місце для прояву творчого задуму журналіста.

Отже, основні вимоги до відеоряду інформаційних сюжетів на телебаченні можна розділити на дві великі групи: технічні (ті, що відповідають саме якості «картинки» на телеекрані) та жанрові (ті характеристики, що залежать від одного жанру). До технічних вимог належать: чітка побудова композиції кадру, дотримання стандартів зйомок інформаційних матеріалів, правильне компонування монтажних планів, обмеженість використання зображально-виражальних та експресивних засобів телебачення. Серед жанрових вимог варто виокремити характерні особливості відеоряду новин з елементами інфотейнменту: пришвидшений темпоритм, переважання крупних

планів, використання постановочних кадрів, стенд-апів, «лайфів» та графіки на екрані.

## **1.2 Комунікаційні технології і зображально-виражальні засоби створення образу дійсності на телеекрані**

Телебачення завдяки арсеналу комунікаційних технологій та зображально-виражальних засобів створює для аудиторії на екрані образ дійсності. У свою чергу, завдяки цим образам, конструюється медіареальність для аудиторії. Образи дійсності на телеекранах можуть бути як правдивими, так і сфальсифікованими за допомогою маніпулятивних технологій. Аби ґрунтовно дослідити медійні засоби створення різних образів у телесюжетах, необхідно визначити, що являє собою образ дійсності на телебаченні.

За Великим тлумачним словником сучасної української мови, образ слід визначати як «специфічна для літератури і мистецтва конкретно-чуттєва форма відображення дійсності» [7, с. 746]. На наш погляд, таке тлумачення у повній мірі підходить для соціально-комунікаційного наукового дискурсу. У самому словосполученні «конкретно-чуттєва форма відображення дійсності» якраз знаходить своє вираження документальна точність і експресивність як характерні риси телебачення.

Необхідно зауважити, що будь-який образ є результатом інтерпретації реальних об'єктів чи явищ свідомістю людини, яка ретранслює це аудиторії. На цьому наголошує дослідниця А. Ткаченко, яка зазначає, що образ є фрагментом зовнішнього світу, який «потрапив у фокус людської свідомості, став її подразником й інтеріоризований нею, постає фактом свідомості, ідеальною формою її змісту» [67, с. 63]. Отже, образ дійсності за своєю природою не може бути повністю правдивим і точним, оскільки на екрані його відтворюють люди за допомогою медійних технологій.

На нашу думку, необхідно подати погляди науковців, які наголошують на симулятивній природі створення образу дійсності. Така група вчених бере за основу теорію симулякрів відомого французького філософа Ж. Бодрійяра. Він

ввів поняття гіперреальності, основу якої складають симулякри – ілюзії ситуацій, явищ чи фактів, тобто те, чого насправді не існує [4].

В Україні за основу ці ідеї взяла дослідниця О. Коханевич, яка вивчає симулятивну природу телевізійних образів. Вона зазначає, що «телевізійний образ пропонує глядачеві повну ілюзію реальності, створену за допомогою високочіткого та тривимірного зображення. Яскравість, крайня правдоподібність надають йому онтологічний статус очевидного» [33, с. 29]. Дослідниця також акцентує увагу, що будь-які телевізійні образи мають на меті створення ірреального телевізійного світу. На її думку, образ дійсності на екрані характеризується строкатістю, постійною зміною кольорів, фігур, об'єктів, сюжетів, кадрів, завдяки чому і створюється симулятивний образ світу на телебаченні. А будь-які реальні явища чи факти «служать лише засобом приховування для просування ірреальних речей і симуляції автентичності наявної реальності» [33, с. 30].

Науковці, які зосереджують увагу на практичних складових телевізійного виробництва, подають спрощене визначення образу дійсності на телебаченні. Наприклад, вчені А. Лісневська й Т. Коженевська, досліджуючи мистецтво створення телевізійних репортажів, використовують у своїй праці термін екранний образ на позначення образу дійсності. На їхню думку, «будь-яке зображення на екрані (передане в прямому ефірі або зафіксоване на плівці) – це вже не дійсність, а образ дійсності, образ, яким його побачив телерепортер» [38, с. 97]. Також вони зауважують, що такий екранний образ створюється за допомогою зображально-виразних засобів відображення дійсності. А сам принцип побудови екранного образу заздалегідь спланований режисером і має бути зафіксований у сценарії [38, с. 97]. Отже, образ дійсності в ефірі телеканалів завчасно і ретельно підготовлений фахівцями для ретрансляції глядачам.

Необхідно вказати ще один важливий фактор, який напрями впливає на створення образу дійсності на телеекрані – редакційна політика медіа. В Україні ця ситуація доволі загострена, оскільки суспільний мовник, який

повинен створювати найточніший образ дійсності, немає необхідних рейтингів у телеглядачів. Натомість популярними є приватні телеканали, власники яких напряму впливають на роботу журналістів і висвітлення інформації в ефірах новин. Через такий контроль і формується «потрібний» образ псевдо дійсності у новинах, адже рішення про те, яку інформацію і яким чином показувати, вирішує не редактор чи творчий колектив, а власник медіа. Із цією тезою пов'язана теорія «agenda-setting» або теорія порядку денного – медіа впливають на громадськість безпосередньо підбором того, що саме вони висвітлюють. Її автором є американський журналіст У. Ліппман. Отже, беручи за основу ці тези дослідника, можна зробити висновок, що образ дійсності у теленовинах – це соціально-сконструйована і ретельно відредагована реальність у відповідності із потрібною редакційною політикою. На цьому наголошує А. Костенко, яка визначає новини як «результат ретельного відбору і рішення, що приймається в процесі створення інформаційного продукту» [31]. Також необхідно зауважити, що журналісти, редактори чи власники медіа самостійно обирають ті явища чи факти, які створять образ дійсності: «найчастіше будь-яке явище дійсності, незалежно від свого масштабу, може стати по-справжньому помітним, тільки якщо потрапить на телеекран» [31].

Також образ дійсності може викривлюватися завдяки засобам монтажу. Вже сам відбір кадрів для сюжету є суб'єктивним процесом, який показує ставлення автора до подій. Для того, аби мінімізувати такий вплив журналіста й об'єктивно відтворити образ дійсності на телевізійному екрані, телекомпанії створили власні стандарти мовлення (редакційні статuti). Наприклад, телеканал «UA:Перший» (суспільний мовник) пропонує такий вихід із ситуації. Якщо журналіст висвітлює акцію протесту, правдива картинка не повинна порушуватися за рахунок зйомки та монтажу. Під час події оператор має відзняти всі сили, присутні на акції загальними планами у рівній кількості, так само ці кадри мають бути використані при монтажі сюжету. Такий хід дає змогу глядачам правильно й самостійно, без авторської оцінки, зрозуміти масштабність акції і кількість прихильників кожної зі сторін. Крім того, слід

пам'ятати, що у багатолюдних акціях зазвичай беруть участь різні люди. За стандартами суспільного телемовника, у сюжетах «категорично забороняється спеціально добирати на середніх та крупних планах лише певний типаж людей, нехтуючи іншими» [61].

Дослідниця О. Соколан, вивчаючи маніпулятивну природу телебачення, описує прийоми монтажу як один із засобів створення неправдивого образу дійсності. Авторка наводить приклади із історії монтажу, якими досі послуговуються телевізійники. Одним із найпростіших засобів маніпуляції монтажем описав М. Ромм: «один кадр – людина їсть, другий кадр – дитина дивиться. Достатньо двічі повторити ці кадри, щоб виникло враження жорстокості людини, яка не ділиться своєю їжею з голодною дитиною» [59, с. 106]. Отже, поєднання різних кадрів створило для глядачів фейковий образ реальності. Таку екранну формулу « $1+1>2$ » вперше озвучив радянський режисер С. Ейзенштейн. Вона передбачає, що «поєднання двох незалежних один від одного кадрів (чи то пак смислів) неодмінно дає третій – асоціативний, а бува й викликає цілу низку асоціацій та емоцій» [59, с. 106]. На нашу думку, завдяки такому способу відбувається маніпулювання свідомістю аудиторії.

Отже, на нашу думку, образ дійсності на телебаченні – це штучно створений медіаобраз явищ чи подій, які відбулися у реальному світі. Цей образ на телеекранах створюється за допомогою різних комунікаційних методів, прийомів, технік і технологій, а також зображально-виражальних засобів. Цей комплекс способів є доволі об'ємним, тому у цьому розділі ми сфокусуємо нашу увагу на головних прийомах створення образу дійсності в телевізійних інформаційних матеріалах.

Образ дійсності створюється за допомогою комунікаційних технологій маніпуляції – психологічного впливу на реципієнта. Дослідниця Н. Островська описала більше 50 маніпулятивних комунікаційних технологій і технік, якими послуговуються телевізійники при створенні образу реальності. На нашу думку, необхідно вказати ті з них, якими найчастіше послуговуються медійники у



телевізійних випусках новин у конструюванні штучних або неправдивих образів реальності:

- «навішування ярликів» – упереджене оціночне ставлення до конкретного об'єкта, яке нав'язується аудиторії;

- метод «заговорювання» – застосовується, коли необхідно знизити актуальність або викликати негативну реакцію до якого-небудь явища, також використовується в якості інформаційного шуму;

- метод «промивання мізків» – психологічні прийоми та способи впливу на свідомість реципієнтів з метою її зміни, формування нових понять, уявлень, знань;

- «констатація факту» – бажаний стан речей подається у новинах як факт, що вже відбувся;

- «псевдосоціологічні опитування» – запитання формулюються таким чином, щоб створити в аудиторії «правильний» погляд на ту чи іншу проблему;

- «очевидці події» – прийом використовується для створення «емоційного резонансу». Журналіст опитує випадкових людей, зі слів яких формується необхідний смисловий і емоційний ряд;

- «напівправа» – полягає у повідомленні частини правдивої інформації;

- «сенсаційність» або «терміновість» – забезпечує необхідний рівень знервованості і підриває психологічний захист реципієнтів;

- «зміщення акцентів» – навмисне замовчування чи перебільшення потрібної інформації;

- використання «магії чисел та магії авторитетів» – люди сприймають цифри як щось дуже переконливе, але вони повинні бути точними. Магія авторитетів діє через експертів, яких показує телебачення. Аудиторія сприймає запрошених експертів як людей, що «володіють монополією на якесь таємне езотеричне знання» [47, с. 43–47].

Отже, завдяки таким маніпулятивним прийомам у ефірі постає спотворений та відредагований на чиєсь замовлення образ дійсності. На наш погляд, такі технології сьогодні використовуються на всіх приватних

телеканалів. Тож, зважаючи на використання маніпуляцій у створенні екранних образів, не можна надалі вважати будь-який образ дійсності на телебаченні правдивим.

Ми вважаємо, що образ дійсності важко відтворити без використання визначених ефектів, які допомагають сконструювати телевізійну реальність. Найголовнішим із них є «ефект присутності», без якого неможливо уявити інформаційні жанри на телебаченні. Журналістикознавці визначають ефект присутності як «суб'єктивне відчуття реципієнтом власної участі у подіях, представлених друкованими та аудіовізуальними ЗМІ» [58, с. 37]. Водночас деякі дослідники вважають, що це явище притаманне лише телебаченню, оскільки ефект можливо створити лише за допомогою зображальних та виразних засобів журналістики наочної картини, що дозволяє глядачу відчувати себе на місці події [38, с. 40]. Також у деяких працях це явище називають ефектом реальності.

Без ефекту присутності неможливо уявити жоден телевізійний репортаж. Головне завдання журналіста при використанні цього жанру – викликати у глядача відчуття, ніби той теж перебуває у центрі зображуваної події. Репортер може впоратися із цим за допомогою компонентів телебачення – «майстерного використання образних засобів відображення дійсності, достовірності, документальності. Це пов'язано з однією із важливих особливостей жанру – показувати, зображати, відтворювати» [39, с. 218].

Водночас І. Побєдоносцева у своєму дисертаційному дослідженні наголошує на небезпеці використання такого ефекту на телебаченні. Спочатку телевізійники створюють правдивий ефект реальності, чим викликають довіру аудиторії. Таким чином, «телебачення примушує повірити у те, що показує». Ми погоджуємося із тезою дослідниці, що далі телебачення за потреби може спотворювати цю реальність і маніпулювати глядацькою свідомістю різними методами і техніками [53, с. 19].

Серед інших ефектів, які використовують при створенні образу дійсності, можна виокремити: «ефект співучасті» (на місці події, про яку розповідає

журналіст) та «ефект авторської присутності» (використання сильного авторського «я» у журналістських матеріалах), «ефект наочності» (зображення фактів у деталях), «ефект сенсаційності» (акцентування уваги на резонансних подіях), «ефект емоційного поштовху» (акцент на емоціях, що досягається за допомогою текстової мови журналіста, вдалого опису його вражень та думок щодо події та фактів), «ефект переконання» (виклад власних авторських оцінок), «ефект самоочевидності факту» (представленням факту таким, яким він є, без будь-яких змін), «ефект очікування» (тримання читача у напрузі до завершення матеріалу), «ефект співпереживання» (поява у читача емоцій, які виникли в автора під час підготовки сюжету) [39, с. 220].

Образ дійсності неможливо створити без зображально-виражальних і технічних засобів телебачення. Більшість дослідників висувають спільну тезу, про те, що телебачення має додатковий елемент впливу завдяки візуалізації. Саме візуальний ряд є перевагою телебачення над іншими медійними засобами. Візуалізація, на наш погляд, є головним інструментом створення образу дійсності. Завдяки візуалізації, «вплив на публіку здійснюється на підсвідомому рівні, проте його причинами стає багато факторів. Тому від правильності, професійності, правдивості подачі інформації через телеекран залежить поведінка тисяч людей» [15, с. 47].

Унікальність телебачення у здатності створювати образи за допомогою візуальних, вербальних і невербальних засобів, що неможливо для радіомовлення і преси. Візуальні засоби телебачення запозичило від преси: розмір шрифту, колір букв і фону (наприклад, контрастність для читабельності тексту: білі букви на чорному тлі), подачу тексту сторінками, поєднання тексту із зображувальними засобами. На телевізійному екрані письмова мова присутня і як елемент повідомлень (заставки, субтитри, написи, заголовки), і як самостійні тексти (телетекст) [34, с. 90].

Візуальні виражальні засоби телебачення запозичило у кіно – кадр, план, ракурс, світло, монтаж, синхронність, відповідність звукового ряду і відеоряду. На основі цих головних прийомів сформувався цілий комплекс зображально-

виражальних інструментів телебачення. Ми вважаємо, що ці способи необхідно розділити на чотири великі категорії: зображення, звук, телетекст і синтетичні засоби, які утворилися внаслідок поєднання трьох попередніх груп:

1) зображення: кадр, композиція кадру, план, світло, колористика, ракурс, монтаж. Сам кадр є «організацією образу дійсності в конкретному, обмеженому мистецькими межами погляді на світ» [1, с. 42].

Композицією кадру зазвичай називають розташовані видимі у кадрі елементи, які надають зображенню переконливості та цілісності. Єдність зображення досягається за допомогою особливого співвідношення лінії горизонту, предметів, кольору та світла [68, с. 9]. Також на загальну композицію впливають освітлення, баланс кольору, місце події та переміщення знімальної камери. Водночас композиція має бути простою, виразною і зрозумілою для глядачів, без перевантаження зайвими елементами. Також композицію визначають як інструмент драматургічного поєднання всіх засобів зображальної виразності кадру [1, с. 42]. Важливим є і той факт, що композиційна побудова кадру передає ставлення автора до екранних подій.

При зображенні будь-якого предмета чи об'єкта необхідно вибрати правильний ракурс – кут, утворений оптичною віссю об'єктива камери і площиною предмета, розташування камери відносно об'єкта зйомки [49, с. 21]. Використання різних ракурсів під час зйомок інформаційних матеріалів розширює уявлення глядача про зображувальний об'єкт, дозволяє точніше виявити об'ємну форму предмета, висловити ставлення авторів до зображуваного [38, с. 95]. Однак в інформаційних матеріалах оператори майже не використовують можливості ракурсу як виражального засобу телебачення через обмеженість у часі або відсутність потрібної техніки на подієвій зйомці.

Неправильно чи неточно обраний ракурс може зруйнувати авторську ідею або викликати абсолютно протилежні емоції в глядачів. Ракурси розрізняють за такими трьома основними принципами – врівні, верхня точка, нижня точка. Йдеться про точку зору камери, яка умовно практично дорівнює

позиції очей. Така точка зору камери «врівні» немов наближає сприйняття образу героя до рівня глядача, робить його ближчим та зрозумілішим [2, с. 47].

У кадрі необхідні акценти можна зробити за допомогою світла. На думку деяких науковців, саме воно є найсильнішим засобом виразності на телебаченні [72, с. 97]. За допомогою різних видів світла можна виділити деталь чи об'єкт із загального фону, передати емоційний стан героя або журналіста. Гра тіней і світла може відтворити на телеекрані творчий задум режисера чи створити необхідний екранний образ. Для створення потрібного ефекту оператор може посилювати чи послаблювати контраст освітлення, підвищувати або знижувати загальну тональність (тобто робити зображення більш світлим або, навпаки, приглушеним). Окрім цього, за допомогою корекції світла можливо вносити в зміст зображення чи образу додаткові корективи. Так, при зйомці обличчя людини м'які тіні від джерела розсіяного випромінювання шкоди не завдадуть, але пом'якшать сам її образ. Важливим у цій ситуації є ракурс освітлення: «для того, щоб зобразити вольове обличчя, потрібна більш доцільна жорстка, чітка тінь, яка створюється прямим освітленням. Підсвічування знизу – додасть образу містичності» [59, с. 106]. А додаткові світлові ефекти (імітація природних явищ або створення ілюзії природного освітлення за допомогою спеціального устаткування [49, с. 24]) акцентують увагу телеглядачів на деталі образу, як очі, елемент одягу чи інтер'єру.

Ще одним складовим елементом телевізійного зображення є колір. На думку В. Гоян, «сприйняття кольору на телебаченні, його розуміння і “прочитання” трохи відмінне від бачення людиною кольорів і відтінків у реальному житті. Саме тому в процесі творчості на ТБ журналістові необхідно мати чітке уявлення про природу та властивості телевізійної комунікації, зображальні традиції, візуальні характеристики та чинники, притаманні тим чи іншим телевізійним програмам, залежно від типу і формату мовлення, жанрового розмаїття» [14, с. 30]. Кожен колір має свій певний вплив на реципієнтів: наприклад, помаранчевий колір символізує комфорт і затишок,

відкритість до спілкування. Він стимулює позитивні почуття й емоції, створює відчуття свята, добробуту, проте може втомити глядачів [3, с. 211].

2) звук, що має такі виражальні засоби: людська мова, шум і музика. Завдяки ним професіонали створюють звуко-шумову картину подій і явищ, звукову композицію або ж звуковий образ.

Звук не тільки супроводжує зображальну частину програми, але й серйозно збагачує зображення, додає реалістичності й достовірності. Також звуки можуть здійснювати необхідний емоційний вплив на телеглядачів, наприклад, підсилити напруження, використавши музику. Дослідники зазначають, що поєднання звуку й зображення є відеозвуковою композицією кадру, яка може бути: «при збігові характеристик звуку й зображення по ходу реальної дії; при контрастному поєднанні звуку й зображення; при підкріпленні (посиленні впливу) зображення побутовим звуком; при мотивованому зображенні без звуку» [38, с. 117].

Шум є потужним виражальним засобом, який також є необхідною складовою створення образу дійсності на телебаченні. Шумові акценти допомагають у повній мірі створити «ефект присутності», підкреслити найбільш значимі моменти події або ж здійснити потрібний емоційний вплив на психіку реципієнтів. Сучасна техніка дозволяє звукорежисерам робити шуми тоншими та багатоплановими. Науковці поділяють шуми на дві великі категорії: натуральні та штучні. До натуральних або справжніх шумів відносяться ті, що записані безпосередньо під час зйомок. Вони наближають глядача чи слухача до конкретної атмосфери зображуваної дійсності на екрані. А штучні шуми – це абстрактні, ірреальні звучання, створені на синтезаторі чи оброблені спеціальними комп'ютерними ефектами у програмах, які впливають на емоції та уяву публіки [22, с. 78].

Інтершум (запис живого звуку з події) є невід'ємною і обов'язковою складовою інформаційних жанрів телебачення для створення «ефекту реальності». Використання інтершуму як самостійного виражального засобу отримало назву репераунд. Важливо зазначити, що інтершум має вдало

«вписуватися» у телевізійний сюжет за композицією, стилем і змістом, органічно поєднуватися із закадровим текстом, музикою та іншими шумами [62, с. 243]. Також, на нашу думку, варто уникати надмірної кількості інтершумів у новинах, оскільки вони не несуть інформаційної цінності для телеглядачів та можуть відволікати від основного викладу інформації.

У телеефірі з-поміж звукових засобів також використовується бек – музична звукова підложка під новини, рубрики, прогноз погоди [49, с. 69]. Але телевізійникам потрібно дотримуватися правил доречності використання музики у телесюжетах. Наприклад, музичний супровід необхідно вдало обирати під тему новини.

За допомогою вказаних інструментів здійснюється звуковирішення програми – «використання комплексу виражальних засобів телебачення, в якому зберігається головна роль слова, але музика і шуми виконують не додаткову, ілюстративну, а сюжетну функцію і можуть у структурі передачі замінити людське мовлення для позначення часу і місця дії, переміщення дії в часі і просторі, вираження емоційного характеру описуваних подій і психологічного стану його учасників чи самого журналіста» [49, с. 74].

3) телетекст, який є синтетичним за своєю природою, поєднуючи сам текст, аудіо та відео. До таких засобів журналістико знавці відносять: текст ведучого програми (у студії: підводки і відводки), текст інтерв'ю, синхрон, закадровий текст, текст у кадрі (стенд-ап), графічний текст [65, с. 197]. Усі ці компоненти характерні для відображення образу дійсності саме в ефірі телевізійних новин.

На нашу думку, головним засобом у цьому переліку є закадровий текст, підготовкою якого займається журналіст. Практики виділяють декілька основних правил, яких мають дотримуватися кореспонденти при написанні таких текстів. По-перше, необхідно дотримуватися правильного чергування начитки (закадрового тексту) із синхронами (прямою мовою). По-друге, закадровий текст має доповнювати матеріал, а не дублювати інформацію із синхронів: «типова помилка – коли журналіст говорить у начитці те саме, що

ми чуємо в синхроні. Або навпаки – зловживає прямою мовою» [6]. Варто зауважити, що синхрон має містити максимально насичені емоційні моменти, яскраві та влучні висновки, динамічні висловлювання спікера. Ці кадри журналіст не відтворить повноцінно ані за допомогою закадрового тексту, ані за допомогою відеоряду [6].

4) синтетичні виражальні засоби, прикладом яких є різноманітні поєднання зображення, мови, шуму, тексту та музики. Наприклад, до таких засобів можна віднести «лайв», інфографіку, мізансцену.

Отже, за допомогою названих зображально-виражальних засобів створюється образ дійсності на телебаченні. На нашу думку, він складається з двох аспектів: філософсько-комунікаційного та виражально-технічного. Перший – розкриває образ дійсності як симулятивну форму відображення світу на телебаченні, яка створюється за допомогою комунікаційних технологій і технік маніпуляції. Виразально-технічний аспект розкриває ті засоби телебачення, без яких не можливе існування ефекту як такого на екрані: зображення, звук, телетекст і синтетичні прийоми. Зображення складається із кадру, композиції, плану, ракурсу, світла, колористики. До головних засобів створення звукового образу на телебаченні відносять музику, шуми, людську мову. Телетекст може бути представлений у вигляді самого тексту на екрані, заставок, титрів, закадрового тексту. Синтетичні прийоми об'єднують описані візуальні й аудіальні прийоми телебаченні.



## РОЗДІЛ 2

# ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ МОНТАЖ ЯК ОДИН ІЗ ГОЛОВНИХ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ДІЙСНОСТІ

### 2.1 Монтаж на телебаченні: різновиди та функції

Сучасне екранне мистецтво не може існувати без монтажу. Саме він є головним інструментом, який поєднує картинку та звуки в повноцінний аудіовізуальний твір. Монтаж, як й інші виражальні засоби, телебачення запозичило у кінематографу. Саме тому основні теоретичні положення є спільними із цим видом мистецтва.

Слово *montage* походить з французької мови, що перекладається як компанування, складання [58, с. 56]. Монтаж у сучасному науковому дискурсі визначають як вид мистецтва, виражальний засіб, технічний спосіб утворення відеоряду. На наш погляд, необхідно подати основні визначення монтажу та сформулювати власне тлумачення терміну.

Монтаж, на думку журналістикознавців О. Князева, А. Лісневської, Т. Коженевської та інших дослідників, – це «розстановка кадрів за допомогою технічних засобів у певному порядку, зумовленому творчим задумом журналіста або режисера, змістом телевізійного твору» [27; 38]. Також монтаж називають зафіксованим на плівці або в комп'ютері поєднанням візуальних і звукових образів [27; 38].

Кінематографісти С. Ейзенштейн, М. Пудовкін й О. Довженко охарактеризували монтаж «як специфічний спосіб мислення в кіномистецтві, як спосіб відбору й класифікації явищ оточуючого середовища» [26, с. 214]. Схоже визначення надав у своїй праці О. Калашник: «монтаж – це особлива форма художнього мислення, інтерпретація знятого кіноматеріалу шляхом відбору, поєднання окремих шматків зображення» [25, с. 94]. Також монтаж у кінематографі розуміється практиками як «спосіб побудови будь-яких повідомлень через поєднання двох відмінних зображень для отримання третього значення» [2, с. 27].

Монтаж також визначають як окремий вид екранного мистецтва. Варто зауважити, що монтаж може виступати як «специфічний спосіб організації культурного буття» [73, с. 100]. Окрім цього, монтаж є засобом вираженням екранної мови та її образності. Монтаж керує часом, простором і рухом у кадрі, створюючи на екрані ту ілюзію реальності, яка потрібна режисеру для вираження свого творчого задуму [73, с. 100].

Найвичерпніше визначення монтажу, на нашу думку, надає дослідниця Н. Утілова: «особлива система смислових, аудіовізуальних та ритмічних співвідношень окремих кадрів, їх формальне та смислове поєднання та зіставлення» [70, с. 12]. Авторка виокремлює головні три аспекти дослідження монтажу як складного багатокомпонентного явища:

- монтаж як технічний прийом;
- монтаж як художня форма творчого мислення;
- монтажне сприйняття екранного твору загалом [70, с. 11].

У сучасному телевізійному виробництві замість монтажу вживають термін «постпродакшн» – активне продовження творчого процесу створення аудіовізуального твору [16, с. 153]. Основними етапами постпродакшну на телебаченні є монтаж відеоряду, корекція кольору відзнятого матеріалу, робота зі звуками, аудіо матеріалами та використання візуальних ефектів (VFX) [76].

Ще одна категорія науковців досліджує монтаж як суто технічний засіб в інформаційних сюжетах. Наприклад, так вважають І. Мінюшева та К. Гаврилов. Дослідниця наголошує, що виробництво новинних сюжетів нагадує конвеєр – мінімум часових витрат та стандартних рішень [42, с. 76]. Цю тезу підтримує К. Гаврилов: «сюжет народжується при монтажі лише з технічного погляду. Жодної іншої виразності та образності, крім тієї, що репортер заклав у закадровому тексті, монтаж не привносить» [8].

Варто також виділити погляди зарубіжних дослідників на визначення монтажу. Як зазначають німецькі телевізійники Д. Мой та М. Ордольфф, у повсякденній роботі телередакції термін монтаж майже не вживається. Здебільшого говорять про «нарізання, нарізку» кадрів. В англійських країнах

для опрацювання фільмів і відеозображень використовується термін «editing», що перекладається як «редагування» [43, с. 94]. Англійці називають монтаж також «cutting», тобто «різка». На думку П. Коневеги, такі англомовні терміни є «неповними, оскільки процес створення безперервного цілого з окремо знятих у різних місцях і в різний час фрагментів не є механічним процесом» [29, с. 131]. Слід зауважити, що у голлівудській практиці кіно така «нарізка» вважається суто технічною роботою, мета якої зробити розвиток сюжету чіткішим і прибрати кадри, які не становлять інтересу з погляду касових зборів. Такий підхід притаманний і для американського телебачення – у новинах відеоряд зазнає лише технічної обробки.

Необхідно зазначити той факт, що більшість науковців ототожнюють монтаж у кінематографі та на телебаченні. На нашу думку, така практика у науковому дискурсі є недоречною, оскільки телевізійний монтаж є окремим технічним і художнім засобом, який має відмінні риси від кінематографу. На цьому наголошує і Н. Утілова. На її погляд, телевізійний монтаж як особлива система з'єднання різних планів, що фіксуються декількома телевізійними камерами з різних точок, що забезпечує безперервний показ на телеекрані, має свої особливості [70, с. 21].

Схожі тези висуває український теоретик монтажу В. Горпенко. Він зазначає, що від кіно телевізійний монтаж запозичив основні засади форм та способів зв'язку кадрів на екрані. Натомість серед характерних рис монтажу на телебаченні з'явилися багатокамерний спосіб втручання і трансформування подій, використання особливих візуальних спецефектів та «особливий вид монтажного контекстного зчіплювання і взаємодії як програмності телевидовища» [12, с. 26].

Наголошує і на принципових відмінностях між монтажем у кінематографі та на телебаченні вчена Ю. Кияшко. Вона зазначає, що кінематографічний і телевізійний монтаж мають різну мету й можливості. Також на телебаченні діють інші закони: швидкоплинність події не дає змоги використовувати багато різних художніх прийомів, створити емоційне навантаження низки кадрів.

Водночас сучасні глядачі вимагають видовищності, у чому й полягає специфіка природи телебачення. «Таким чином, неординарно побудований візуальний ряд телепередачі справляє більше враження на глядача, аніж звичайно розташовані один за одним кадри», – підсумовує дослідниця [26, с. 107].

В основі телевізійного монтажу закладені кінематографічні монтажні теорії, які і сьогодні використовуються в екранних мистецтвах. Періодизацію історії монтажу першим ввів американський дослідник Т. Оханян. Він запропонував схему розвитку різних технологій монтажу за певними періодами:

- кіномонтаж – 1900 р.;
- монтаж аналогового звуку – 1945 р.;
- монтаж на відеострічці – 1956 р.;
- монтаж на відеострічці із часовим кодом – 1970 р.;
- цифровий монтаж зображення на диску – 1980 р.;
- цифровий монтаж звуку на диску – 1985 р [48, с. 96].

Монтаж бере свій початок від перших фільмів братів Люм'єр. Тоді монтаж був внутрішньокадровим – поєднанням окремих кадрів на плівці без будь-якої обробки [56, с. 47]. Однак більшість дослідників вважають, що першим монтаж як технічний засіб використав французький режисер Ж. Мельєс. Він відкрив один із перших типів монтажу – послідовний. У своєму фільмі «Подорож на Місяць» («Le Voyage dans la Lune», 1902 р.) митець використав театральні-сценічні трюки та екранні ефекти: подвійна експозиція, напливи та стоп-кадри [19, с. 21]. Французький режисер першим наважився розрізати кінострічку та скомпонувати кадри на власний розсуд. Усі свої ідеї Ж. Мельєс запозичив із театру, першим дотримавшись драматичних норм у кіно: «він першим за допомогою титрів звів до купи декілька сцен, зробивши спробу викласти драматичну історію не одним, а декількома кадрами. Зрозуміло, його фільми все ще лишалися в межах театральної умовності. Спершу у фільмах Мельєса взагалі існувала завіса, і багато своїх фільмів він починав і закінчував поклонами до публіки» [12, с. 25]. Важливим є той акт, що

видовища у кінострічках французького режисера будувалися на спілкуванні з глядачем як просторово, так і змістовно. Ж. Мельєс звертався безпосередньо до аудиторії, вклоняючись їй та «ламаючи рамку екрана. Все це стане частиною основоположних засад телевізійної специфіки [12, с. 26].

Поступово інші режисери розпочали експерименти із видами зйомок та монтажу. Із часом митці почали використовувати різні плани, ракурси та поєднувати їх засобами монтажу. Так прообраз паралельного й перехресного монтажу заклав режисер Дж. Уїльямсон. Він першим пов'язував кадри на монтажі за принципом об'єднання руху персонажів, а також митець почергово показував паралельні кадри із подіями на різних локаціях: «він відкрив можливість чергування подій, що відбуваються одночасно в різних місцях» [12, с. 32]. Такий монтаж став основою для репортажних матеріалів на телебаченні.

Необхідно зазначити, що у 1920-х роках відбувається «сплеск» розвитку монтажу як художнього засобу. Саме на ці роки припадає творчість радянського режисера Л. Кулешова, якого називають одним із фундаторів монтажу у кінематографі. Його «географічний» експеримент полягав у правильній організації дії акторів в сусідніх кадрах, щоб після монтажу дії героїв були сприйняті глядачем як подія, яка безупинно відбувається в єдиному просторі (хоча такою вона не є). Саме цей прийом створив ефект єдиного простору. В цьому експерименті Л. Кулешов довів «необхідність цілеспрямованої організації монтажу дій акторів всередині кожного кадру, тобто необхідність наповнення кадрів певним змістом, представленим певній формі» [73, с. 104]. Отже, радянський режисер за допомогою монтажу зміг створити «несправжні» зображення та дію. Л. Кулешов вважав, що за допомогою монтажу можна деформувати подію, що відбувається, у залежності від авторського ставлення до матеріалу [70, с. 47]. Такі прийоми монтажу і сьогодні застосовуються на телебаченні.

Послідовники та учні Л. Кулешова – В. Пудовкін, Л. Оболенський, С. Комаров, В. Фогель та С. Ейзенштейн – продовжили експерименти із різними типами монтажу. Картини С. Ейзенштейна стали класикою та взірцем

для світового кінематографу. Митець досягав динаміки у своїх фільмах за допомогою поєднання на монтажі двох кадрів, які створювали разом новий образ чи асоціацію [70, с. 51]. Також йому належить прийом «монтаж атракціонів». Атракціон для С. Ейзенштейна означає будь-який «агресивний момент, що піддає глядача чуттєвому чи психологічному впливу. Це елемент, що, будучи дослідно вивіреном і математично розрахованим, спрямований на певне емоційне потрясіння» [20, с. 46]. За допомогою цього новаторського методу С. Ейзенштейна об'єкти, ідеї і символи показані в зіткненні надають фільму інтелектуальний та емоційний вплив на глядача [73, с. 106]. На нашу думку, такий прийом відомого режисера і сьогодні активно використовують на телебаченні, аби здійснити необхідний вплив на реципієнтів інформації.

За цим принципом режисера С. Ейзенштейна наразі будуються рекламні кліпи на телебаченні. Таким чином, атракціон може бути створений завдяки засобам монтажу.

Американський режисер Д. В. Гріффіт, на думку дослідників історії кінематографу, є одним із першовідкривачем монтажу як художнього засобу у стрічках. Митець розробив і застосував такі новаторські виражальні засоби: вмотивований крупний план, аналітичний та синтетичний монтаж, монтаж паралельних дій, за рухом та правило 180 градусів [23].

Один із засновників документального кіно Д. Вертов став першим режисером, який активно використовував монтаж для створення образу на основі документального матеріалу. Руйнуючи канони документального кіно з його однотипним монтажем та манерою оповіді, митець поєднав аудіовізуальний ряд із авторською позицією. Він використав для документальної картини експресивний ритмічний монтаж, монтажні плани різної крупності та екранні надписи, що розміщувалися усередині монтажних фраз. На його думку, головною метою монтажу режисера-документаліста було створити на екрані зрозумілу картину світу, показавши правдивий «світ без гри» та «життя зненацька» цілої епохи за допомогою виражальних засобів монтажу [54, с. 13]. На нашу думку, такі погляди режисера Д. Вертова є

найближчими до ідей телебачення щодо показу образу дійсності на екрані за допомогою зображально-виражальних засобів.

Всі ці прийоми та види монтажу запозичило телебачення, яке розпочинало своє становлення як нового медіа. Подальшу історію монтажу вчена Н. Утілова у своїй книзі пропонує розглядати у розрізі історії телебачення. Дослідниця поєднує найважливіші етапи історії телебачення із розвитком монтажу [70, с. 78].

Перший етап тривав до середини 50-х років минулого сторіччя. Цей часовий проміжок Н. Утілова називає «освоєння нового методу фіксації звука та зображення». Це був час активного технічного прориву нового виду екранного мистецтва – телебачення. Тоді монтаж представляв собою звичайну склейку кадрів, оскільки зображення знімалися лише довгими планами.

Наступний період – дикторський, акторський період, коли на телебачення прийшли театральні режисери. Для цього етапу характерні перші творчі пошуки, зародження самостійних телевізійних зображально-виражальних засобів. Монтаж набуває більш вільних форм, часом навіть випереджаючи кіномистецтво. Активно використовуються різноманітні способи суміщення, наприклад, мікшерні: накладання одного зображення на інше, поєднання двох планів в одному екранному просторі кадру, колірне рішення як емоційне забарвлення того, що відбувається.

Третій етап Н. Утілова називає періодом журналістського початку, коли телебачення розпочинає «оперувати часом» за допомогою монтажу. З'являється паралельний та асоціативний монтаж, вперше використовують кліповий.

З початком XXI століття розпочався наступний період – час продюсерського телебачення: «багатошаровість, об'ємність, непередбачуваність, агресія і декаданс – ось що характеризує сучасні монтажні пошуки» [70, с. 83]. Телекартинка перетворюється у телевізійне багатоконпонентне видовище, у якому не існує обмежень за формою чи змістом, за використанням технічних засобів.

Технічні засоби монтажу також пройшли свій еволюційний шлях. Спочатку монтаж здійснювався на плівці, режисери використовували спеціальне обладнання – монтажні столи. Такий процес був доволі довгим, кропітким і вимагав уважності. Водночас, цей монтаж є досить інтуїтивним процесом. Серед найпоширеніших апаратів для монтажу були «Мавіола», яким користувалися ще з 1930-х р. та «Steenbeck flatbed editor», який був популярним у 1970-ті р. Ці апаратні комплекси були зручними та функціональними апаратами для свого часу [73, с. 102].

Також у лінійному монтажі використовувалися «два чи більше відеоплеєрів, з яких звук і зображення, записані на відеоплівці, поступали на записуючий відеореєстратор, де і сполучалися монтажно» [17, с. 161]. Окремо монтувався звук (як з касет, так і з зовнішніх джерел – аудіоплеєра чи мікрофона) за допомогою мікшерного пульта. Також завдяки йому можна було зробити різноманітні корекції зображення й звуку, створювати певний набір спецефектів. Ще один прилад, яким послуговувалися під час такого монтажу – генератор титрів. А оскільки всі елементи системи повинні працювати абсолютно синхронно, до її складу було введено синхронізуючий пристрій – монтажний контролер [17, с. 161].

Такий тип монтажу є лінійним, електронним склеюванням кадрів. Н. Утілова зазначає, що вибір спецефектів при таких технічних засобах був обмеженим: «кнопковий монтажний перехід встик, мікшерний перехід – через чорне або біле поля, накладення одного зображення на інше методом суміщення, витіснення одного зображення іншим, використання спецефектів за допомогою стоп-кадрів, виведення та введення кольоровості, соляризації зображення, реверберації звуку» [70, с. 94]. Один із головних недоліків такого типу монтажу – надскладний процес внесення правок, оскільки лінійний монтаж є послідовним. У разі необхідності внести зміни режисери робили «вставки» кадрів, або ж монтували заново весь потрібний кадр. Ще один суттєвий недолік лінійного монтажу – втрата якості зображення. Якщо кадр неодноразово копіювали чи змінювали, то якість картинки суттєва



погіршувалося, і виправити цю проблему було неможливо. Також при будь-якому псуванні стрічки єдиним вирішенням була перезйомка потрібних кадрів.

Наступний етап розвиток монтажу пов'язаний із появою нових технічних можливостей – комп'ютерів із програмами для монтажу. Так з'явився нелінійний монтаж. Він отримав свою назву через те, що режисерам монтажу вдалося уникнути тривалого перемотування стрічки вперед-назад (лінійно) і вони отримали прямий доступ до необхідного фрагменту одразу [76].

Комп'ютерні технології значно розширили технічні і художні можливості монтажу: можна змінити крупність монтажного плану, створити новий напрямок руху або перемістити об'єкт по заданій траєкторії, розтягнути зображення у часі або навпаки стиснути, використовувати різні спецефекти кадру в різних площинах та багато інших можливостей.

Серед інших лінійного монтажу на телебаченні переваг – відносно невисока вартість, компактність, швидкість, свобода творчості, постійна висока якість. В якості програмного забезпечення широко застосовується пакет Adobe Premiere. На телеканалах режисери монтажу мають потужні комп'ютери із встановленими в них спеціальними відеоплатами» [38, с. 72].

Завдяки таким технологіям, процес монтажу значно спростився і пришвидшився, але необхідно пам'ятати про загрози, які можуть виникнути при нехтуванні художніх функцій монтажу. На цьому наголошує Дж. Міллерсон та Ю. Кияшко: «Кнопки мікшера дозволяють режисеру монтажу майже миттєво здійснювати потрібний монтаж. Сам процес переключення настільки простий, що виникає небезпека перетворити монтаж на механічну гру кнопками й випустити з виду силу його впливу на глядача» [26, с. 116].

Ще однією характерною рисою нового етапу розвитку монтажу є застосування візуальних ефектів – «згенеровані за допомогою комп'ютерного забезпечення ефекти, які не можливо було реалізувати у реальному житті через свою складність, дороговизну або небезпеку для здоров'я» [73, с. 105]. Вперше такі ефекти були використані у кіно, а потім з'явилися і на телебаченні. Сьогодні відеоряд теленовин доповнюється анімацією, графікою, інфографікою

та іншими елементами, які передбачають використання специфічних графічних програм: Adobe After Effects, Cinema 4D, 3ds Max, V-Ray. За допомогою цих програм режисери монтажу створюють заставки, титри, написи, субтитри, ілюстрації, діаграми та інші важливі компоненти телепрограми.

Кожен з описаних етапів розвитку і трансформації монтажу має свої функції, які необхідно подати у нашому дослідженні. Перша функція монтажу, яка зародилася від самого початку створення кінематографу, – це технічна. Сутність монтажу – це завершальне виробництво аудіовізуального твору, остаточне компонування кадрів, поєднання окремих планів, сцен, епізодів, а також звука і зображення в одне ціле [70, с. 8]. Цю думку підтримує і В. Познін, називаючи цю функцію найпростішою з-поміж інших: «відбір відзнятого матеріалу, який за допомогою послідовного з'єднання кадрів має передати логіку розвитку подій на екрані» [54, с. 10].

Естетична функція монтажу з'явилася на початку ХХ століття із фільмами Ж. Мельєса. Монтаж є найвищим проявом синтезу усіх виразних засобів екрану, способом художнього мислення й образного втілення теми, ідеї екранного твору [70, с. 14].

Дослідник В. Горпенко описує функції монтажу, пов'язавши їх із певними монтажними теоріями:

– надання додаткового змісту та здійснення емоційного впливу на глядачів за допомогою використання «монтажу атракціонів» режисера С. Ейзенштейна;

– створення нового образу дійсності відповідно «географічному експерименту» Л. Кулешова;

– формування драматургії твору – режисер М. Ромм цю функцію монтажу вважає найголовнішою [12, с. 45–47].

Ще один погляд на функції монтажу пропонує науковець К. Рейсц. Він розглядає монтаж як засіб впливу на аудиторію:

– звертає увагу глядачів на основну дію у кадрі, прибираючи все побічне та зайве;

- допомагає аудиторії у сприйнятті змісту, полегшує розуміння дії, що відбувається на екрані;

- емоційно впливає на глядачів та їхню уяву за допомогою певного чергування кадрів, знятих зі зміною темпу і ритму внутрішньокадрової дії чи з інших точок [55, с. 56].

Цей список функцій необхідно доповнити тезами дослідника В. Позніна, який розглядає завдання монтажу із точки зору використаних виражальних та художніх засобів:

- створити або підкреслили темпоритм епізоду, посилити експресивність сцени;

- передати просторові та часові відносини між об'єктами, створити рух у творах екранного мистецтва;

- дозволити глядачеві ставати співучасником події, що розгортається на екрані, відчувати його просторову і тимчасову протяжність, отримати враження єдиної картини, єдиного образу реальної або ілюзорної дійсності;

- створити психологічну напругу у кадрі, чим викликати інтерес до телевізійної програми у глядачів [54, с. 13].

Отже, монтаж на телебаченні має багато спільних рис із кінематографічним. Проаналізувавши праці теоретиків і практиків із питань монтажу, ми вважаємо, що телевізійний монтаж необхідно тлумачити як систему технічних і художніх засобів створення цілісного аудіовізуального твору на телеекрані, з урахуванням головних законів і жанрів телебачення. Монтаж на телебаченні запозичив із кінематографу головні теорії та прийоми монтажу. Серед специфічних функцій телевізійного монтажу варто відзначити: створення телевізійної видовищності, дотримання темпоритму телепрограм, відтворення документально точного образу дійсності із застосуванням художніх кінематографічних засобів монтажу.

## 2.2 Види, прийоми і засоби сучасного монтажу телесюжетів

У кінематографі існує більше 20 різних типів монтажу, якими послуговується і телебачення. Але не всі із цих видів монтажу та їхні прийоми використовуються в інформаційному телевізійному мовленні. Тож необхідно описати найпопулярніші методи й засоби монтажу в інформаційних сюжетах українських телеканалів. На нашу думку, ці прийоми можна умовно поділити на дві великі категорії: технічні (що обумовлені використанням обраним типом монтажу чи вимогами до нього) та жанрові (які використовуються в залежності від жанру інформаційного матеріалу).

Одним із важливих етапів є підготовка до самого монтажу, якою займається журналіст. Детальний опис дій працівників телебачення на цьому етапі підготовки новин надає М. Стівенс. Спочатку він має написати закадровий текст, який редагує і затверджує редактор. На основі цього репортер оформлює сценарій сюжету, який використовується як настанови для монтажера. Він повинен містити монтажний план, складений журналістом. На деяких невеликих телеканалах репортери самостійно монтують сюжети за власними сценаріями. Інші журналісти, які наперед переглянули відеоряд, додають до сценарію позначки (тайм-коди) тих місць, де вони хочуть розмістити той чи інший кадр. Також журналісти можуть скласти перелік кадрів і їхню тривалість у тому порядку, у якому їх треба використати в сюжеті. Ці сценарії перед монтажем зазвичай показують продюсеру випуску для затвердження [63, с. 284]. Однак ці процеси з різних причин можуть спрощуватися у телевізійних редакціях. Першочергово, на це впливає брак часу. Оперативність є визначальною рисою теленовин, тож журналіст не встигає створити монтажний сценарій, обговорити всі деталі з режисерами монтажу чи редакторами випуску.

Головним типом телевізійного монтажу є конструктивний – процес поєднання кадрів, між якими виникає змістовий зв'язок. Основна мета цього монтажу – правильно відобразити на екрані рух у кадрі.

Конструктивний монтаж має відповідати лише двом вимогам:

- по-перше, кадри повинні чергуватися в логічному та зручному порядку;
- по-друге, кожний кадр повинен бути такої довжини, щоб глядач зрозумів його зміст, його думку [29, с. 113].

Варто зауважити, що у різних дослідників цей тип монтажу може мати інші назви: С. Ейзенштейн схарактеризував його, як «ортодоксальний», В. Пудовкін використав термін «формально-описовий» [10, с. 166], а Н. Утілова описала цей вид як «оповідний» монтаж [70, с. 29].

Зарубіжні дослідники називають такий монтаж наративним. Він сполучує один з одним кадри та блоки послідовності, і при цьому окремі монтажні способи залишаються непомітними. Попри втручання режисерів монтажу у просторову і часову безперервність, глядачеві здається, що хід дій відбувається без перерв і стрибків [43, с. 145].

Науковець Г. Десятник пропонує виокремлювати підвид описового монтажу – послідовний, або інформаційний. На телеекрані події розгортаються перед глядачем у їхній реальній послідовності з дотриманням єдності місця, дійових осіб чи об'єктів [10, с. 167].

Інші типи монтажу не є пріоритетними для використання в теленовинах, оскільки відносяться до типів художнього монтажу. Однак телебачення може послуговуватися окремими засобами художніх типів монтажу для досягнення певних ефектів на глядачів. До цього переліку відноситься паралельний монтаж – показ на екрані кадрів, що зображають одночасні дії. З його допомогою можна виражати на екрані складні поняття, ідеї, поглиблювати й посилювати емоції, надавати динамізму і напруги розвиткові сюжету [29, с. 115]. У телевізійній практиці часто паралельний монтаж застосовується при роботі багатокамерним методом зйомки, «підкреслюючи повторюваність одночасних дій, що відбуваються в різних просторах, наприклад, змагання зі спортивної гімнастики, прями включення, народні свята і т.д.» [70, с. 32]. Один із проявів такого монтажу – використання поліекрану.

Також режисери монтажу можуть використовувати елементи асоціативно-образного монтажу. В основну дію вставляють додаткові кадри, які

набувають значення порівнянь, символів або метафор [70, с. 33]. Цей спосіб надає сценам емоційного забарвлення. Щоб викликати в аудиторію потрібну асоціацію, застосовують певні символи. Наприклад, показ крупним планом годинника, що цокає, означає очікування. Ляльки та іграшки символізують дитинство, важкі хмари, що рухаються, викликають тривогу, а красиві пейзажі створюють відчуття спокою [71].

На думку дослідниці Е. Бурдіної, в українських теленовинах є елементи аналітичного монтажу – використання сукупності подібних за крупністю, але різноманітних за змістом кадрів (без пояснення в закадровому тексті). Цей вид монтажу через показ лише елементів дійсності створює в глядача враження, що він бачив загальну картину, залишаючи певну інтригу [5, с. 105].

Обов'язковим для оператора подієвих зйомок є дотримання принципів так званого «комфортного» монтажу, тобто проведення зйомки «монтажно» [10, с. 47]. Це означає дотримання десяти принципів комфортного монтажу. Вперше їх описав відомий радянський режисер Л. Кулешов у книзі «Перші кінозйомки» [1, с. 53].

Отже, до цих принципів належать: монтаж за крупністю планів; монтаж за орієнтацією у просторі; монтаж за напрямком руху; монтаж за напрямком руху головної площини, або об'єму; монтаж зі зміною композиції; монтаж зі зміною знімальної осі; монтаж за темпом руху; монтаж за фазою руху; монтаж за світлом; монтаж за кольором [10, с. 50].

Монтаж за орієнтацією у просторі дотримання правила так званої «вісімки» – фіксація двох об'єктів, які взаємодіють, має здійснюватися лише з одного боку осі їхнього спілкування. Як зауважує В. Горпенко, оператори часто недотримуються цього принципу і через це повністю руйнується композиційна будова простору [12, с. 35].

Ми вважаємо, що на телебаченні найголовнішим із них є монтаж за рухом. Він передбачає монтажну склейку (перехід з кадру на кадр) саме у процесі руху, коли сусідні кадри показують окремі елементи переміщення об'єкта. Саме завдяки вдалому монтажному поєднанню кадрів створюється

враження неперервного руху завдяки дотриманню напрямку та фази руху (наприклад, переміщення персонажа сходами, вхід у кімнату тощо) [36, с. 103].

Кожен кадр на телеекрані має свій композиційний центр, куди автор спрямовує увагу глядачів. При монтажі необхідно із обережністю зміщувати центр, аби аудиторія змогла із легкістю віднайти його на наступних кадрах. Оптимальним перескоком центру уваги глядачів є переміщення на 1/3 горизонталі кадру [12, с. 75].

Освітлення об'єктів одного простору має зберігатися у кадрі при монтажі. Якщо ж зміни неминучі, то вони можуть займати тільки 1/3 екрану. Аналогічне правило стосується кольористики кадрів. І. Куляс зазначає: «якщо в попередньому кадрі домінували кольори «червоного» спектру (червоний, помаранчевий, жовтий), то в наступному не можуть домінувати кольори «синього» спектру (голубий, синій, фіолетовий)» [36]. Також проблеми у «склеїці» кадрів можуть виникнути внаслідок зміни освітлення на локації між зйомкою, наприклад, загального плану і середнього (сонце сховалося за хмару, поки оператор перекадровував). У цих випадках слід заново збалансувати телевізійну камеру та освітлення [36].

Монтаж інформаційних матеріалів будується за певними правилами. Дослідники та практики телебачення надають такий перелік вимог у своїх працях. Однак С. Петренко одним із перших систематизував такий список та запропонував використовувати поняття «шаблонний монтаж інформаційних матеріалів». На нашу думку, ці правила поширюються для інформаційних сюжетів, які створюються за «класичними» правилами і високими стандартами журналістики:

– інформаційні матеріали на телебаченні не повинні містити явних для глядачів ознак монтажу. Сам по собі момент зміни кадру (склейка) є відволіканням. Тому будь-які спецефекти, що іноді використовують у склейках (шторки, «спалахи» та ін.), відіграють негативну роль;

– під час відеомонтажу використовуються найкращі кадри з вихідного матеріалу. Зміна кадрів повинна відповідати ритму змісту тексту;

– загальні, середні й великі плани необхідно постійно чергуватися між собою за класичними вимогами до монтажного принципу за крупністю;

– кожен змонтований кадр повинен в ідеалі мати початок, середину і кінець. Принаймні – середину і кінець. Будь-яка дія, яка триває в кадрі, повинна остаточно завершитися. Наприклад, перейти до монтажу наступного кадру можна тільки після того як людина вийшла з кадру, а не в процесі, двері закрилися, а не закриваються тощо;

– якщо в кадрі фігурує яка-небудь вивіска, табличка чи плакат з текстом, то глядач повинен мати можливість встигнути прочитати написане. Якщо відзнятий кадр закороткий для розуміння, то можна використати монтажні спецефекти для «протягування» кадру;

– заморожувати, уповільнювати або прискорювати зображення при монтажі дозволяється тільки у виняткових випадках (інформаційно-розважальний сюжет у стилі «інфотейнмент» або це єдиний можливий вихід із ситуації);

– якщо два різних фрагмента інтерв'ю з однаковою крупністю змонтовані один за одним, то монтажна склейка повинна бути перекрита «перебивкою». Предмет, використовуваний для перебивки, обов'язково повинен знаходитися в тому ж приміщенні або місці, де відбувається інтерв'ю [51, с. 24–28].

Питання шаблонності монтажу телевізійних сюжетів також порушує дослідник В. Головецький, який визначає цілий ряд штамів у тележурналістиці. Щодо телевізійного монтажу, то науковець наводить приклади кліше у відеоряді інформаційних сюжетів. У репортажах із Верховної Ради України часто використовують кадри з атрибутикою народних депутатів у вигляді дорогих портфелів, розкішного взуття, золотих годинників. На думку В. Головецького, такий відеоряд, має підкреслити достаток народних обранців, з неприховано негативним підтекстом, «але за частого використання подібних деталей задуманий ефект від них зводиться, здебільшого, нанівець» [9, с. 210].



Щодо інших кліше, то кадри для асоціативно-образного образного монтажу зазвичай є занадто передбачуваними і дещо набридли глядачам. Наприклад, у сюжетах про сільське господарство є крупні плани рук селян, які мають символізувати тяжку працю у полі для глядачів [9, с. 211]. На нашу думку, до таких штампів можна віднести кадри з місць ДТП з розбитим автомобільним склом, крупні плани дитячих іграшок чи книг з шкільних чи садочків. Ми вважаємо, що замість такого стандартизованого відеоряду важко відзняти ексклюзивні кадри, оскільки події не можуть бути достатньо насиченими, а оператор не може встигнути використати виражальні засоби за короткий проміжок часу на локації.

Нестандартний підхід до монтажу телесюжетів описав М. Стівенс на основі досвіду американських телеканалів. Наприклад, в ефірі з'являються матеріали, створені без участі журналіста. Дослідник пропонує називати такий жанр відеоесе – «ідея полягає в тому, щоб за допомогою камери надати стільки значення, наскільки це можливо» [63, с. 280]. Відеоряд події складається із різних кадрів, відзнятих оператором, але чільне місце у такому матеріалі посідають синхрони та інтершуми. Вони у таких відеоесе повністю замінюють журналістський закадровий текст.

В інформаційних жанрах журналісти послуговуються можливостями створення відеографіки при монтажі сюжетів. Серед таких поширених прийомів – графіка та анімація, які виконують функції візуалізації інформації та фактів. Це можуть бути: числа та кількість; структури, зв'язки та процеси; географічна орієнтація; часовий перебіг; пояснення та тлумачення [43, с. 157].

Для створення ефекту реальності на телебаченні, як і у кінематографі, використовують технічні можливості візуальних ефектів. Зауважимо, що такі технології є складними для відтворення, вимагають високого рівня майстерності режисера монтажу та потребують великої кількості часу для якісного створення. Тому ці засоби у новинах використовуються нечасто і є характерними для інфотейнменту:

– хромакей та люмакей (англ. keying, chroma key, luma keying) – методика заміни фонового зображення у кадрі. В інформаційних матеріалах може використовуватися, якщо журналіст не може бути присутнім на події, про яку говорить. На телебаченні ця технологія реалізується за допомогою рір-екрану – зелений фон для декорацій у студії, перед яким відбувається дія передачі або розташовані її учасники. За допомогою комп’ютерної графіки цей фон стає прозорим і замість нього можна ввести будь-яке рухоме або нерухоме зображення (рір-проекцію) [38, с. 55];

– захоплення руху (англ. motion capture) — технологія анімації персонажів і об’єктів;

– дїпфейк (англ. deepfake) – методика синтезу зображення, заснована на штучному інтелекті. Зазвичай така технологія використовується задля створення фейків у новинах [19, с. 25–27].

Категорія жанрових засобів та ефектів монтажу у новинах обумовлена використанням інфотейнтенту, на чому ми наголошували у попередньому розділі. Для цього жанру характерними є особливі типи монтажу, використання технічних прийомів монтажних програм, відеопереходів та спецефектів.

Кліповий монтаж став невід’ємною рисою новин у жанрі інфотейнменту. Такий монтаж характеризується ритмічною побудовою твору короткими контрастними кадрами із миттєвими змінами як у часі, так і в просторі, часто із парадоксальними монтажними поєднаннями кадрів [69, с. 132].

Дослідниця К. Чорна, аналізуючи інфотейнмент в українському телебаченні, надає такий перелік головних монтажних засобів:

- кліпова нарізка кадрів,
- застосування монтажного ефекту «спалах фотоапарату»,
- монтування синхронів у єдиній стилістиці та розміщення їх у графіці;
- візуальні та звукові ефекти, які полегшують вербальне сприйняття матеріалу (заставки, ілюстрації, банери-анонси, таблиці, графіки та ін.);
- чергування крупних, середніх і загальних планів, уникнення статичних планів на користь динамічних (рух у кадрі або рух камерою);

– веселі мелодії в комплексі з різноманітними монтажними ефектами – прискоренням, спалахами, кольоровою корекцією.

Також варто зауважити, що інфотейнмент як жанр вимагає використання таких специфічних методів монтажу:

– створюючого: чергування кадрів, що наштовхує глядача на думку про причинно-наслідкові стосунки між подіями, навіть такими, що незалежні одна від одної;

– психологічного (мета цього методу завуальована – глядач осмислює закладений автором сенс на рівні підсвідомості, завдяки унікальній грі яскравості, контрасту, звуку та спецефектів монтажу) – в інформаційно-аналітичних програмах, що зумовлено наявністю часу на ретельне доопрацювання матеріалу [74, с. 142–150].

Також при монтажі відчутно проявляється один із художніх засобів інфотейнменту – деталізація. Ведучий часто починає розповідь з якоїсь малозначущої деталі, закінчуючи нею ж. Проте, вже наприкінці програми, деталь, яка не грала першочергово ніякої ролі, стає істотною. Подібна побудова програми викликає інтерес у глядача і пропонує йому, «співставивши події, знайти причинно-наслідкові зв'язки між подією та маленькою деталлю, яку розкриває режисер у фільмі» [74, с. 147].

Ще один тип монтажу, яким послуговуються режисери монтажу при роботі із елементами інфотейнменту, – контрастний монтаж. У такому сюжеті поруч розташовуються різні, а часом і протилежні, за емоціями кадри. Контрастний монтаж стає доречним прийомом, якщо автор хоче показати неправдивість чужих слів [5, с. 82].

Переходи між кадрами є важливою складовою будь-якого монтажу на телеекрані. Як зауважує Н. Утілова, такі переходи мають бути плавними. На думку авторки, вони створюють «стійкий, відкритий світ, де затишно почувашся, розумієш, що відбувається, стежиш за логікою подій – і тому народжується почуття впевненості» [70, с. 127]. Натомість різкі монтажні

переходи додають контрастності і призводять до загострення глядацького сприйняття телевізійного видовища.

Плавні монтажні переходи – перехід від одного плану до іншого, від одного епізоду чи сюжету до іншого – можуть здійснюватися різними способами: прямими склейками, мікшерними переходами, напливами, витісненням, включенням титрів, фотографій або мультимедійних заставок [70, с. 125]. Однак інформаційні програми, зважаючи на свою специфіку, користуються лише їх обмеженим переліком. На нашу думку, необхідно описати найпоширеніші із них:

- «спалах» (білий та кольорові), затемнення. Кожен перехід несе в собі певні змісти, які глядач розпізнає вже автоматично;

- перетворення відео на чорно-біле, сепію, кольорова корекція, затемнення кадру по краях. Усі ці ефекти переносять глядача в минуле чи фантазійну реальність автора;

- багатфункціональним є накладення фільтру «видошукача». Так ілюструється те, що кожен може опинитися під прицілом чи відеоспостереженням»;

- полікадр, або поліекран, складений із використанням відеоефекту множинний кадр із декількох окремо знятих фрагментів. Завдяки цьому прийому новий зміст (або додаткова інформація), яка не укладається в жодному окремо взятому кадрі. Цей художньо-виразний засіб дозволяє на одній площині екрану відтворити кілька різних зображень, об'єднаних між собою тематично. У такий спосіб можна протиставляти сусідні кадри. За допомогою полікадру досягаються інформаційне ущільнення змісту кадру й посилення емоційного впливу на глядача. Так, полікадр використовується, щоб показати одночасність дії [5, с. 81–84]. Ще один варіант застосування цього прийому – прямі включення одразу кількох кореспондентів на екрані.

Зарубіжні дослідники Д. Мой та М. Ордольф у підручнику із тележурналістики також наводять перелік ефектів, якими послуговуються на

стиків кадрів. Однак необхідно зазначити, що такі прийоми непритаманні в українських теленовинах:

- монтажні переходи і «перекидання» камери, які створюють «м'які» переходи;

- кадрові рамки, які, наприклад, пересувають наступний кадр згори донизу;

- переходи тонів, як, наприклад, затемнення [43, с. 157].

Важливим є ефекти, які змінюють певні властивості кадру. За допомогою таких прийомів режисери монтажу виправляють помилки, які допустив оператор на зйомках:

- коригування кадрування зображення шляхом збільшення, обертання та переміщення зображення;

- налаштування кольорів зображення за допомогою коригування кольору;

- зміна швидкості зображення (прискорення, уповільнене або швидкісне знімання);

- тональність або «комутація спецефектів», наприклад, шляхом видалення певних компонентів кольору в кадрі [43, с. 159].

Монтаж звуку – ще один важливий етап постпродакшну на телебаченні. Якісне та гармонійне поєднання звуку й картини на екрані, із дотриманням правил і творчого задуму автора, також є мистецтвом. Але важливим аспектом на цьому етапі є правильне поєднання закадрового тексту, звуків, шумів із зображенням. Необхідно пам'ятати, що у новинних телевізійних сюжетах у переважній більшості випадків зображення первинне, а текст посідає друге місце. Ми погоджуємося з тезами А. Соколова, які він висуває у своїй книзі про теорію монтажу на телебаченні: «не зображення підбирається під текст, а текст пишеться на канві зображення. Монтаж зображення набагато важче піддається трансформації під текст, ніж підігнати, переставити фрази і слова тексту для потрапляння на потрібне місце у кадрі» [60, с. 147].

Окрім цього, працюючи із зображенням, закадровим текстом, звуками, шумами, музикою, необхідно пам'ятати:

- якщо спікер почав рухатися, рух привертатиме більше уваги, ніж слово;
- якщо після руху один із героїв заговорив, концентрація уваги буде на слові;
- якщо персонажі рухаються на тлі моря, вулиці, в машині, необхідно давати інтершуми для створення ефекту присутності;
- якщо використовуються дві паралельні дії в одному тривалому кадрі, діалог персонажів, які знаходяться в центрі, необхідно винести на перший план, а все інше має відігравати роль інтершуму;
- якщо музичний супровід чи шуми починаються раніше картинки (у попередньому кадрі), вони об'єднуються у сприйнятті глядача як продовження одного з них [70, с. 142].

Один із неординарних прийомів монтажу синхронів та інтершуму описав дослідник М. Стівенс. Цю технологію першим застосував британський телеканал «BBC». При монтажі сюжету журналіст вирішив залишити декілька записаних синхронів очевидців подій «у стик», що створило ефект «vox pop» («людські голоси») [63, с. 286]. Такий прийом справляє необхідний ефект достовірності та правдивості, адже глядачам важливо побачити справжніх учасників або свідків подій, а особливо – їхні емоції.

Отже, телебачення в інформаційних випусках новин використовує різні типи, технічні й жанрові прийоми монтажу. На нашу думку, в телесюжетах найчастіше використовують конструктивний монтаж – за логікою викладу матеріалу. Серед інших типів, які можна побачити на телеекрані у новинних сюжетах, – паралельний, асоціативно-образний, аналітичний, контрастний. Відеоряд монтується за певними технічними правилами: монтаж за крупністю планів; за орієнтацією у просторі; за напрямком руху; за напрямком руху головної площини, або об'єму; зі зміною композиції; зі зміною знімальної осі; за темпом руху; за фазою руху; за світлом; за кольором.

За допомогою різних монтажних переходів досягається «плавність» відеоряду. Також є важливим дотримання головних шаблонів монтажу інформаційних матеріалів, що можна вважати основними стандартами і вимогами до монтажу телевізійних новинних сюжетів. Жанрові особливості монтажу обумовленні використанням елементів інфотейнменту у теленовинах. До таких засобів дослідники відносять: кліповий монтаж, нетрадиційне чергування крупних, середніх і загальних планів, уникнення статичних планів на користь динамічних, використання звукового супроводу, штучних шумів, графіки та візуальних ефектів.

## РОЗДІЛ 3

### ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД МОНТАЖНИХ РІШЕНЬ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ДІЙСНОСТІ В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКИХ ТЕЛЕКАНАЛІВ

#### 3.1 Моніторинг засобів монтажу в ефірі вечірніх новин телеканалів «1+1», «СТБ» та «ICTV»

В інформаційних випусках монтаж є одним із головних засобів створення екранного образу дійсності. Для моніторингу технічних та жанрових прийомів монтажу ми обрали інформаційні випуски новин українських телеканалів «1+1», «СТБ» і «ICTV». За даними досліджень Індустріального телевізійного комітету, програми «ТСН», «Вікна-Новини» та «Факти» є лідерами аудиторії віком від 18 років по всій території України у категорії «Топ вечірніх новин» [20]. Саме тому випуски цих передач стали об'єктом нашого дослідження. Предмет аналізу – конкретні технічні прийоми телевізійного монтажу, які ми детально описали у 2 розділі нашого магістерського дослідження.

Варто зазначити, що для аналізу ми обрали випуски з 1 по 14 вересня цього року, які виходили в ефір по будням увечері. Випуски програм складаються з 7-12 різножанрових сюжетів. Усього переглянуто 84 матеріали. Під час дослідження ми звертали увагу на види, принципи, технічні та художні зображально-виражальні засоби монтажу інформаційних телематеріалів.

За результатами дослідження, у програмі «ТСН» використано найбільшу кількість різних видів, принципів та зображально-виражальних засобів телевізійного монтажу. Інформаційна програма «ТСН» виходить щодня в ефірі телеканалу «1+1» о 19:30. Середній хронометраж випусків – 55 хвилин.

Серед загальних рис монтажу варто зазначити:

- основний вид монтажу – конструктивний. Кадри послідовно пов'язані логікою викладу та взаємодією на екрані;
- головний принцип – монтаж за рухом. У випусках часто порушується метод монтажу за масштабністю, крупністю кадрів;



– пришвидшений темпоритм сюжетів. Середня тривалість кадрів – 2 секунди;

– тип монтажу і його засоби залежать від жанру й теми матеріалу. Сюжети на політичні або економічні теми майже не використовують художньо-виражальні способи монтажу. Репортажі з місць аварій чи ДТП містять елементи асоціативно-образного монтажу;

– у сюжетах у жанрі інфотейнменту є всі типові елементи монтажу для цього жанру: кліповий монтаж, музичний супровід новин, використання шумів та графіки.

На конкретних прикладах із випусків «ТСН» пропонуємо розглянути застосовані засоби монтажу детальніше. У випуску від 01.09 ми виявили використання декількох різних видів монтажу: конструктивного (як основного), кліпового, паралельного та асоціативно-образного (їх елементів).

Головна мета асоціативно-образного монтажу – створення потрібних асоціацій чи образів в уяві глядача за допомогою показу певних елементів об'єкта. Такий тип монтажу у «ТСН» ми виявили у репортажах із місць надзвичайних або трагічних подій: аварій, пожеж, стихійних лих чи похоронів. У відеоряді цих сюжетів особливу увагу приділяють крупним планам і нестандартному поєднанню масштабності кадрів при монтажі. Наприклад, у проаналізованих сюжетах із місць ДТП, крупні плани із розбитими машинами, зламаними стовпами чи світлофорами повторюються декілька разів. За допомогою цього прийому створюється необхідний образ дійсності події, у глядача виникають певні асоціації із аварією, дорожнім рухом. Також журналіст досягає і емоційно-психологічного впливу на аудиторію, адже такі кадри в уяві глядачів асоціюються із смертю.

У репортажі «За лаштунками скандалу» телевізійники поєднали ці види монтажу та їх компоненти у цілісний матеріал. Елементами кліпового монтажу є: швидка зміна кадрів (тривалістю 1-2 секунди), порушення принципів монтажного поєднання кадрів за рухом, масштабністю та кольором. Основний засіб паралельного монтажу, який є також в інших сюжетах, – поліекран. А

завдяки асоціативно-образному монтажу автори сюжету створювали «ефект присутності» глядачів на подіях, описаних у матеріалах.

На наш погляд, необхідно зазначити надмірну кількість використання поліекрану в сюжетах «ТСН». Цей спосіб паралельного монтажу виконує декілька функцій:

– продемонструвати одночасність подій: наприклад, під час включень кореспонденток з різних локацій (рис. 3.1.1). Зазвичай при такому способі поліекрану телевізійні кадри розподілені на екрані кольоровими смугами-розмежувачами. У сюжеті «ТСН» ми не зафіксували таких розмежувальних смуг на екрані;



Рис. 3.1.1. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням поліекрану.

– підкреслити протистояння героїв чи контрастність подій.

Саме таку функцію медійники використали у репортажі про візит президента В. Зеленського до США. На екрані (рис. 3.1.2) глядачі могли побачити українського президента поміж двох його американських колег. Завдяки цьому прийому журналістка підкреслила конфронтацію між президентами США Дж. Байденом і Д. Трампом та роль В. Зеленського у цьому конфлікті.



Рис. 3.1.2. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням поліекрану.

– Показати масштабність події чи підкреслити надмірну кількість предметів.



Рис. 3.1.3. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням поліекрану.

У сюжеті, присвяченому українсько-американському скандалу, автори акцентували увагу глядачів на великій кількості появ адвоката Рудольфа Джуліані завдяки поліекрану. Перед глядачами з'явилося одразу декілька кадрів із виступами героя на американському телебаченні, до того ж, кадри швидко змінювалися під специфічні звукові ефекти (рис. 3.1.3).

– Для показу одного об'єкта за допомогою різних планів або ж акцентування уваги на певній деталі (рис. 3.1.4).

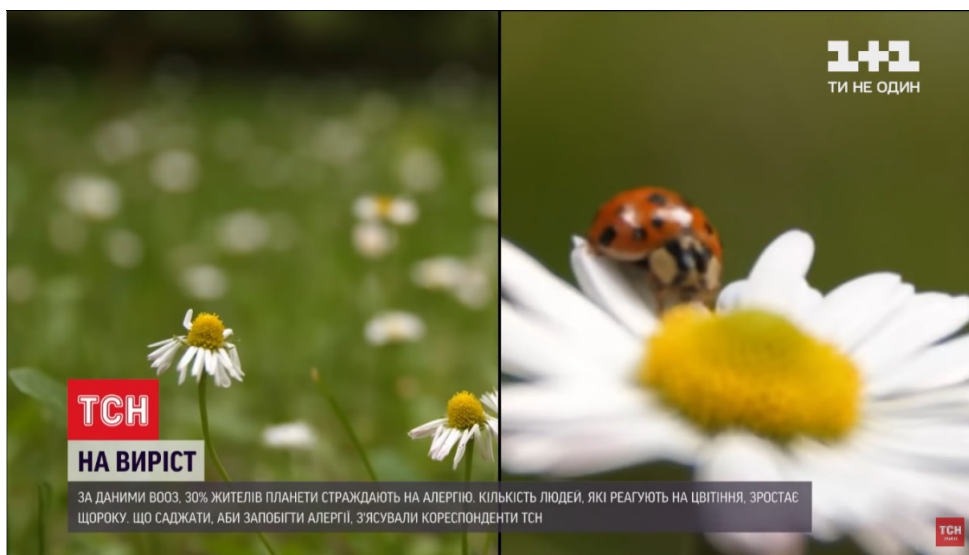


Рис. 3.1.4. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням поліекрану.

– Для перебивки під час синхронів. Зазвичай, для перебивок використовують кадри з іншими планами спікера. Але такий спосіб є доречним для короткого коментаря. Якщо ж синхрон задовгий чи журналіст має проілюструвати слова експерта, режисер монтажу використовує інший відеоряд (рис. 3.1.5).

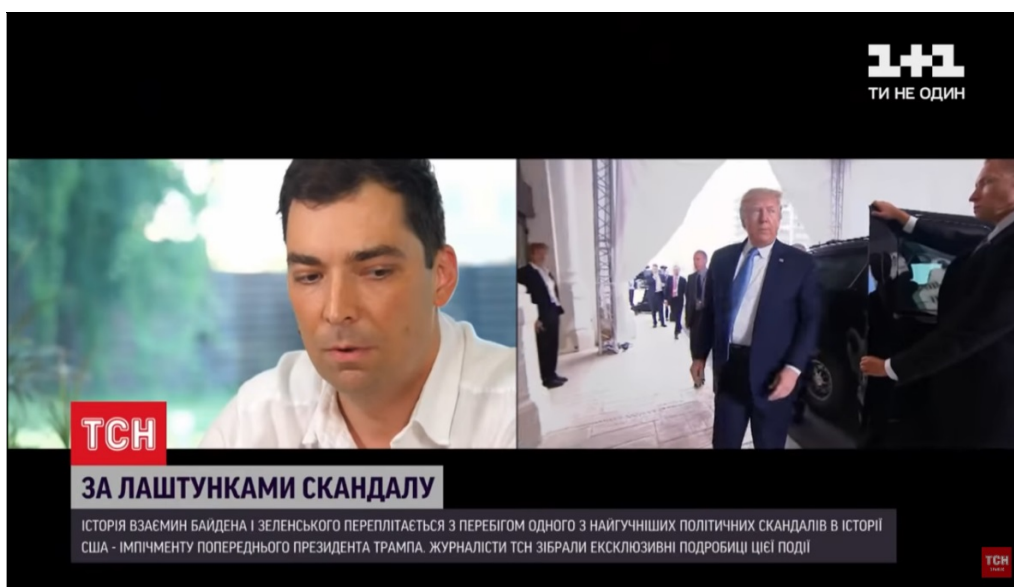


Рис. 3.1.5. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням поліекрану.

У більшості сюжетів випусків «ТСН» є інфографіка чи використання певних графічних елементів для наочності. Один із найскладніших прийомів візуалізації у програмі – «додавання» осіб на екран поруч із журналісткою без

використання рір-проекції та кінематографічних візуальних ефектів. Задля цього попередньо журналіст з оператором у кадрі залишили простір для «вставки» інших героїв. Варто зауважити, що на монтажі графічні фігури відповідали кореспондентці за зростом, не відрізнялися від загальної колористики кадру (рис. 3.1.6).



Рис. 3.1.6. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням графіки.

Серед інших прийомів використання графіки на екрані «1+1» – анімовані елементи. Перш за все, такі способи використовуються, якщо оператор не може відзняти необхідний процес. Також завдяки анімації автори можуть пояснити потрібні явища або ж урізноманітнити відеоряд. Наприклад, оператор технічно не може відзняти або показати автомобільний шлях. Для цього є стандартний прийом – показ анімованого маршруту на карті як на рис. 3.1.7.

Загалом «фото, відео, звук, анімація у подачі новин дозволяють аудиторії отримувати інформацію з більшим комфортом та значно більше привертають увагу, ніж суцільний текст» [30, с. 88]. Але цей засіб інфотейментизації є дорожчим у фінансовому плані і має використовуватися із певними застереженнями.



Рис. 3.1.7. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням графіки.

У випусках «ТСН» деякі сюжети створені за допомогою елементів інфотейнменту. Наприклад, цикл спеціальних репортажів «На виріст» про сезонну алергію. Серед використаних жанрових засобів монтажу ми виявили: кліповий монтаж, пришвидшений темпоритм сюжету, використання музичного супроводу, штучних звуків і шумів, інфографіки, анімації та художніх монтажних переходів кадрів. Наприклад, за допомогою графіки автор доповнює образ реальності необхідними деталями. На рис. 3.1.8 у сюжеті «Мозковий штурм» журналіст за допомогою монтажу показує думки героя матеріалу. На екрані за допомогою світлових ефектів з'являються картинки певних відомих осіб під спеціальні звукові ефекти.



Рис. 3.1.8. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням графіки.

На рис. 3.1.9 – монтажний перехід «наплив кадрів», що є плавною зміною кадрів на екрані. Також на ілюстрації є приклад застосування графічних елементів з анімацією, що також характерно для інфотейнменту.



Рис. 3.1.9. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням графіки.

Ще один приклад використання графіки у випусках «ТСН» – розміщення необхідної інфографіки у кадрі з ведучою програми (рис. 3.1.10). Такий спосіб реалізує функцію наочності, аби глядачі бачили, про що саме говорить ведуча. На наш погляд, у випуску «ТСН» від 07.09 таке використання графіки є невдалим. По-перше, намальовані кавуни виглядають нереалістично. По-друге, таке зображення не містить жодної додаткової інформації для аудиторії.



Рис. 3.1.10. Скріншот з випуску «ТСН» із використанням графіки.

Важливі елементи монтажу – переходи кадрів. Традиційно у новинних випусках не використовують спеціальні відео переходи між кадрами, оскільки вони навантажують відеоряд для глядачів і відволікають від інформації. Виняток – перехід через біле у синхронах. Такий спосіб виправданий, якщо оператор не відзняв необхідні «перебивки».

Монтажний перехід «наплив кадрів» ми зафіксували лише 8 разів за проаналізований період. Так само нечасто режисери монтажу використовували монтажний перехід через світлові спалахи – лише 3 рази у сюжетах із елементами інфотейнменту. Витіснення кадру наступним у монтажі застосовувався також із іншими компонентами інфотейнменту у «ТСН».

Отже, режисери монтажу «ТСН» використовують поєднання різних видів монтажу для передачі певних емоцій, задуму авторів чи при дотриманні жанрових вимог матеріалу. Серед застосованих засобів монтажу найчастіше на екранах глядачів з'являється графіка у можливих її проявах. Також майже у кожному випуску є поліекран, який у сюжетах «1+1» виконує декілька різних функцій. На нашу думку, комплекс монтажних принципів, видів і способів сюжетів «ТСН» є різноманітним. Однак деякі із вказаних засобів перенасичують відеоряд, наприклад, в одному сюжеті використання поліекрану декілька разів поспіль.

Вечірній випуск новин «Факти» з'являється в ефірі телеканалу «ICTV» по буднях о 18:45. Середня тривалість програми – 35 хвилин. Формат новин на цьому телеканалі є наближеним до класичних стандартів інформаційного телемовлення:

- стандартизований монтаж за логікою викладу, майже повна відсутність інших видів монтажу;
- серед виражальних засобів монтажу – інфографіка;
- відсутність музичного супроводу чи шумових ефектів;
- відсутність монтажних переходів кадрів. Виняток – традиційний перехід через біле у разі необхідності під час синхрону;
- дотримання класичного поєднання крупності планів під час монтажу.



Найчастіше програма використовувала інфографіку задля показу цитат із офіційних соціальних мереж. На екрані з'являється так званий «анімований скріншот»: завдяки анімації текст повідомлення ніби друкується прямо на екрані (рис. 3.1.11).

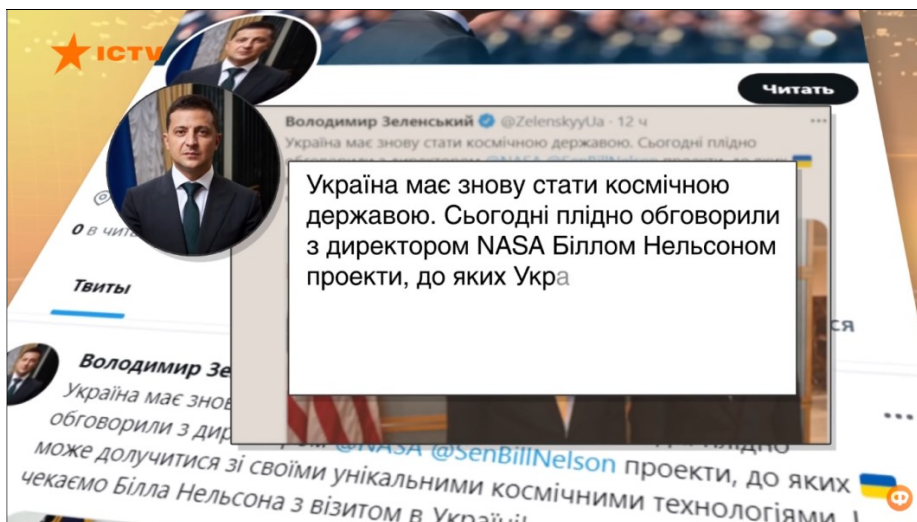


Рис. 3.1.11. Скріншот з випуску «Факти» із використанням графіки.

Також телеканал використовує поєднання інфографіки із реальним зображенням (рис. 3.1.12). Для цього оператор знімає відеоряд, заздалегідь обговоривши результат із режисером монтажу. Він же під час монтажу сюжету доповнює потрібний кадр графікою. На нашу думку, такий спосіб виглядає на екрані краще, аніж повністю намальований у графічному редакторі кадр.



Рис. 3.1.12. Скріншот з випуску «Факти» із використанням графіки

Ще один приклад використання інфографіки у випусках «Фактів» ми зафіксували на рис. 3.1.13. Такий прийом описала дослідниця Е. Бурдіна як один із елементів інфотейнменту у новинних сюжетах: «за допомогою інфографіки відбувається урізноманітнення композиційних елементів сюжету: стенд-апів і підводок ведучих» [5, с. 87].

Схематично кадр можна розділити порівну: справа на графічній дошці змінюються текстові елементи та зображення, а журналістка зліва вказує на необхідні компоненти під час стенд-апу.

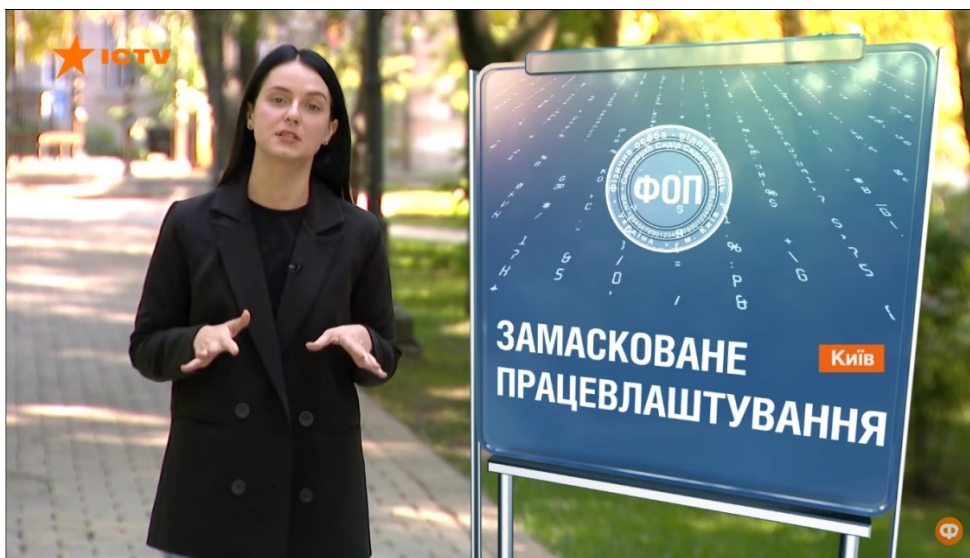


Рис. 3.1.13. Скріншот з випуску «Факти» із використанням графіки.

Синхрон по телефону є розповсюджений прийомом отримання інформації. Однак на телебаченні є проблемою показати відповідний відеоряд на цей коментар. На нашу думку, найкращий спосіб вирішення цього питання показали режисери монтажу інформаційних випусків «Фактів» (рис. 3.1.14). Кадр складається із трьох зображень: тексту коментаря зліва, фото спікера по центру і ілюстративний відеоряд справа. Завдяки цьому глядач може побачити спікера, ілюстративний відеоряд та прочитати текст синхрону.



Рис. 3.1.14. Скріншот з випуску «Факти» із використанням графіки.

Замість традиційного використання поліекрану під час прямих включень у студії «Фактів» є спеціальний екран для виведення іншого кадру. На нашу думку, такий хід є доречним і сучасним (рис. 3.1.15).



Рис. 3.1.15. Скріншот з випуску «Факти».

У сюжетах «Фактів» основний принцип монтажу – за крупністю. Для комфортного перегляду режисери монтажу майже не порушують правила поєднання планів: загальний + середній + крупний + загальний + середній. Також беззаперечною перевагою є наявність «перебивок» для синхронів (приклади наведені у Додатку Б). Завдяки цьому режисери монтажу уникають

використання монтажного переходу кадрів через біле, що може роздратовувати людське око.

Програма «Вікна-Новини» на телеканалі «СТБ», на нашу думку, є взірцем класичної телевізійної програми новин. Автори матеріалів зберігають серйозність викладу інформації, оператори намагаються урізноманітнити відеоряд завдяки різним планам, режисери монтажу не доповнюють дійсність на екрані жодними засобами. У цих випусках за аналізований період немає журналістських матеріалів із застосуванням виражально-зображальних способів монтажу. Інформаційні випуски телеканалу «СТБ» використовують лише стандартні засоби монтажу сюжетів. На наш погляд, програма «Вікна-Новини» за всіма критеріями відповідає класичним вимогам до монтажу новин. Верстка новин будується за прийомами американської моделі: «hard news» на початку та «soft news» наприкінці випуску.

Варто зауважити, що у випусках «Вікна-Новини» за проаналізований період ми не виявили помилок у монтажі матеріалів. Серед специфічних засобів монтажу можна виокремити поодинокі використання інфографіки.

Інфографіка у «Вікнах-Новини» лаконічна та оформлена у загальній колористиці випуску. Наприклад, на рис. 3.1.16 – приклад графічної візуалізації кількості хворих на коронавірусну інфекцію у випуску новин.



Рис. 3.1.16. Скріншот з випуску «Вікна-Новини» із використанням графіки.

Серед інших засобів монтажу ми зафіксували використання інтершуму із поєднанням закадрового тексту у сюжетах. Завдяки цьому створюється «ефект присутності» для аудиторії.

Отже, всі дані моніторингу інформаційних програм загальнонаціональних телеканалів «1+1», «ICTV» та «СТБ» узагальнимо та систематизуємо у вигляді такої таблиці.

Табл. 3.1.1.

Кількість використаних засобів монтажу у сюжетах програм «ТСН», «Вікна-Новини» і «Факти»

| <b>Засоби монтажу</b>                        | <b>«ТСН»</b> | <b>«Вікна-Новини»</b> | <b>«Факти»</b> |
|--|--------------|-----------------------|----------------|
| Кліповий монтаж                              | 24           | 0                     | 4              |
| Асоціативно-образний монтаж                  | 37           | 0                     | 11             |
| Інтершум (у поєднанні із закадровим текстом) | 32           | 23                    | 29             |
| Анімація                                     | 24           | 8                     | 14             |
| Поліекран                                    | 17           | 0                     | 6              |
| Музичний супровід                            | 7            | 0                     | 1              |
| Використання штучних шумів і звуків          | 14           | 0                     | 3              |
| Інфографіка                                  | 37           | 24                    | 32             |
| Монтажні переходи між кадрами:               |              |                       |                |
| Адаптивний наплив («м'яка» зміна кадрів)     | 12           | 0                     | 4              |
| Перехід через біле                           | 58           | 29                    | 36             |
| Витіснення кадру наступним                   | 7            | 0                     | 0              |

Найбільше зображально-виражальних засобів монтажу використано у програмі «ТСН» на «1+1». На нашу думку, більшість із них виконані якісно та відповідають авторським задумкам. Однак деякі сюжети є перевантаженими різними засобами монтажу. Наприклад, в одному сюжеті є невиправданим використання одразу чотирьох поліекранів із різними функціями. Також пришвидшений темпоритм подачі новин у «ТСН» може заважати глядачам засвоїти інформацію.

Новинні випуски «Факти» та «Вікна-Новини» відповідають класичним вимогам до телевізійного монтажу інформаційних матеріалів. Головний засіб

монтажу у цих програмах – візуалізація інформації за допомогою інфографіки. Вона у цих проєктах є простою, зрозумілою глядачам і витримана у загальній стилістиці та колористиці випусків.

### **3.2 Використання засобів монтажу для створення образу дійсності у програмах новин запорізьких телеканалів**

На регіональних телеканалах монтаж, зазвичай, є технічним прийомом для поєднання кадрів у необхідній послідовності. Обмеженість фінансування, брак часу, кваліфікованих кадрів чи необхідної апаратури унеможливорює використання різноманітних засобів монтажу. Також регіональні телевізійні редакції мають невеликий перелік тем для матеріалів, що може стримувати творчі прояви журналістів.

Для моніторингу ми обрали два запорізьких телеканали «TV5» та «Z». Усього переглянуто 56 сюжетів. Варто зауважити, що телеканал «Z» є комунальним, спонсорується міською владою. Випуски новин «На часі. Підсумки» виходять в ефір по будням о 21:00. Середній хронометраж – 26 хвилин. Особливістю програми є поєднання двох змістових блоків: різноматематичних міських новин та подій зі світу спорту. Обидві частини випусків мають різних ведучих.

У програмі «На часі. Підсумки» використано конструктивний монтаж. Основний принцип поєднання кадрів – за масштабністю. На наш погляд, варто зауважити, що на регіональному телебаченні темпоритм подачі новин є повільніше, аніж на всеукраїнських. По-перше, тривалість кадрів є більшою. По-друге, швидкість, темп начитки мають суттєві відмінності. У всеукраїнських новинах закадровий текст швидший, містить короткі речення, що також впливає на загальний темпоритм інформаційної програми.

У сюжетах телеканалу «Z» ми виявили порушення стандартів монтажу інформаційних матеріалів:

– монтаж двох і більше синхронів «у стик», які не є бліц-опитуванням. Такі помилки є у більшості сюжетів. У матеріалі синхрони поєднуються

монтажним переходом через біле. Медіатренер І. Куляс вважає таку помилку одну із найгрубіших при монтажі телесюжетів. На його думку, «монтаж синхрону без перебивок, із «флешкою» (кілька кадрів білого поля), є технічним браком» [36]. Окрім цього, дослідник наголошує, що кожна очевидна склейка зменшує довіру глядача до сюжету;

– ще одним недоліком є те, що коментарі відзняті на одному й тому самому фоні, немає різноманіття відеоряду для глядачів (рис. 3.2.1);



Рис. 3.2.1. Скріншот з випуску «На часі. Підсумки» із синхронами «у стик».

– оскільки телеканал є комунальною власністю, то обов'язковими є сюжети про діяльність міської ради Запоріжжя. Так звані «паркетні» сюжети показують засідання, тож мають обмежений і ненасичений відеоряд. Також ми зафіксували певні повтори схожих кадрів у таких сюжетах. Ці недоліки пов'язані із особливістю самої події: спікери та учасники заходів не рухаються, оператор немає достатньо простору для руху у приміщенні, щоб змінити ракурси та плани;

– схожу проблему ми зафіксували у репортажах телеканалу. Наприклад, інфоприводами для сюжетів стає ремонт невеликої частини дороги. Відеоряд цього заходу є вкрай обмеженим, також оператор не застосовуватиме виражальні прийоми зйомки у виробничих умовах. Але глядачів важко зацікавити та втримати на телеканалі таким відеорядом. Ми погоджуємося з тезами І. Куляса, що «нинішній глядач озброєний дистанційним пультом, тож для того щоб піти з вашого каналу на інший, йому не треба багато часу – лічені

секунди. Щойно йому стає нецікаво - він перемкне на інший канал. З цієї точки зору неприпустимим є повторення однакових або схожих планів у межах одного сюжету» [36].

– У сюжетах автори часто вставляють цитування із її подальшою ілюстрацією на екрані. На наш погляд, виглядає це недоречно без доповненого відеоряду, якщо текст додатково озвучений журналістом. Покращити цей кадр на рис. 3.2.2 варто завдяки поліекрану, розділивши кадр на три: зліва сама цитата, у центрі – фотографія спікера, а справа доповнити кадр ілюстративним відеорядом.

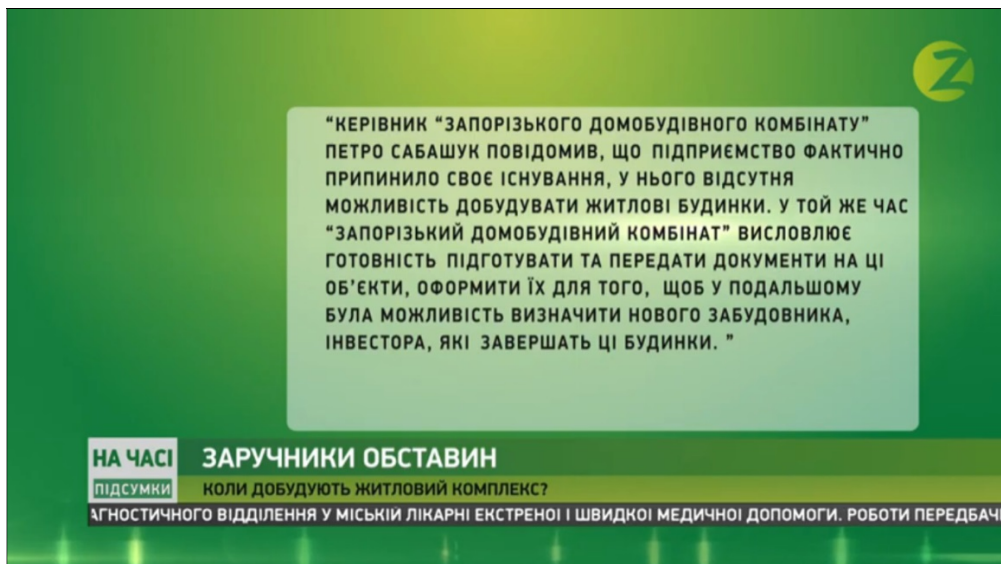


Рис. 3.2.2. Скріншот з випуску «На часі. Підсумки» із використанням графіки.

– у спортивних сюжетах замість відеоряду із самої події автори користуються фотографіями (рис. 3.2.3). На монтажі зображення поєднуються за допомогою м'якого монтажного переходу (адаптивного напливу кадрів), тож матеріал є слайд-шоу із картинками. Окрім цього, ми зафіксували, що певні зображення були низької якості, що помітно під час перегляду. На нашу думку, такі сюжети не привертають увагу глядачів, не створюючи екранний образ самого спортивного заходу та ефекту присутності у глядачів.



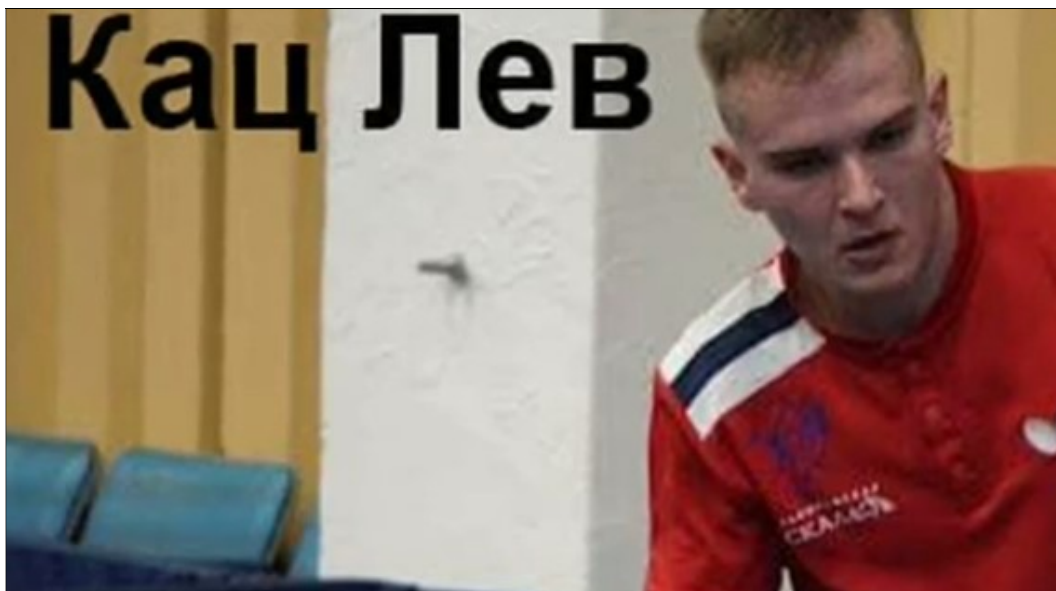


Рис. 3.2.3. Скріншот з випуску «На часі. Підсумки» зі спортивного блоку новин.

Інфографіка у новинних випусках телеканалу «Z» проста і лаконічна, з мінімальним застосуванням анімації. Ілюстративні таблиці чи діаграми відповідають загальній концепції програми, кольоровій і стилістичній єдності (рис. 3.2.4).



Рис. 3.2.4. Скріншот з випуску «На часі. Підсумки» із використанням графіки.

Також варто зауважити, що у подієвих репортажах використовують невелику кількість перебивок під час синхронів. Замість цього режисери монтажу послуговуються монтажним переходом через біле. На наш погляд,

операторам телеканалу необхідно знімати більше кадрів із події, аби на монтажі урізноманітнити відеоряд замість використання монтажних переходів.

У тематичних чи аналітичних репортажах цього недоліку ми не зафіксували. Наприклад, у таких сюжетах навпаки є детальна розкадровка дій об'єктів у кадрі, наявність перебивок у синхронах, що ми можемо побачити на рисунках у Додатку Б.

На запорізькому приватному телеканалі «TV5» інформаційна програма «День. Підсумки» виходить о 19:00. Середній хронометраж випусків – 35 хвилин. Як і на телеканалі «Z», у програмі «День. Підсумки» наприкінці є блок спортивних новин регіону.

Серед головних характеристик монтажу інформаційних матеріалів телеканалу «TV5» ми виокремили:

– у всіх сюжетах кадри поєднуються за допомогою конструктивного монтажу. Лише у деяких сюжетах ми зафіксували застосування асоціативно-образного виду. Головний технічний принцип монтажу – за рухом;

– якісний рівень інфографіки на екрані. На відміну від сюжетів телеканалу «Z», цитати у випусках «TV5» оформлені за допомогою анімованих скріншотів (рис. 3.2.5). На нашу думку, цей прийом є кращим для сприйняття аудиторією інформації;

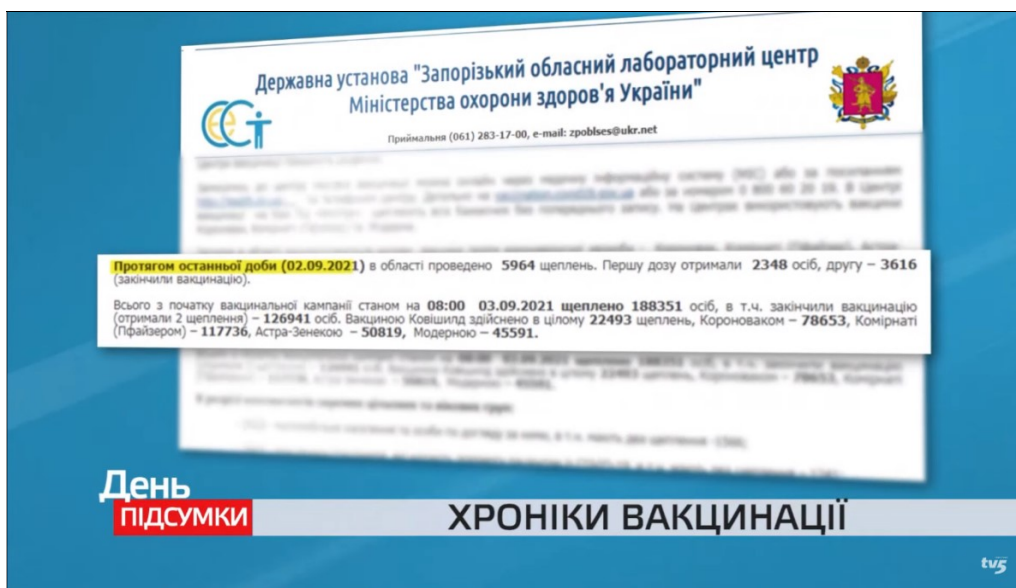


Рис. 3.2.5. Скріншот з випуску «День. Підсумки» із використанням графіки.

За допомогою графіки, режисери монтажу та дизайнери на екрані наочно демонструють складні процеси, які неможливо передати закадровим текстом. Такий приклад ми зафіксували у сюжеті про створення ФОП. Завдяки графіці на екрані глядача став зрозумілим складний процес оформлення документів (рис. 3.2.6). Також за допомогою такого способу показують етапи створення якого-небудь явища, складові елементи багатокomпонентних феноменів.

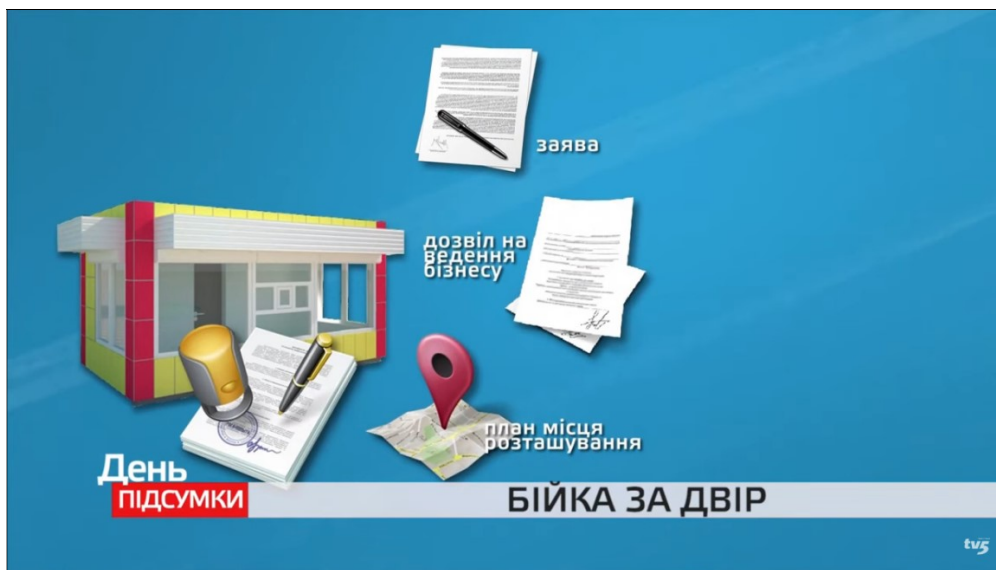


Рис. 3.2.6. Скріншот з випуску «День. Підсумки» із використанням графіки.

– ще однією особливістю монтажу є наявність великої кількості перебивок для синхронів. На нашу думку, перевагою є крупні плани спікерів (рис. 3.2.7). Такий операторський хід урізноманітнює відеоряд, а також надає додаткову інформацію про об'єкт. Водночас кожна крупність плану, виконує специфічні функції, і лише разом із іншими планами, кадри надають глядачеві змогу скласти повноцінне уявлення про будь-який об'єкт розповіді. Водночас крупні плани для перебивок у синхронах варто використовувати з обережністю. На думку І. Куляса, показувати крупно руки або очі спікері можна лише тоді, коли синхрон є виразно емоційним і ці емоції пов'язані напряду із основною темою сюжету [36];



Рис. 3.2.7 Скріншот з випуску «День. Підсумки» із крупним планом спікера.

– для інформаційного насичення відеоряду журналісти із режисерами монтажу доповнюють ілюстративними матеріалами деякі сюжети. Наприклад, репортаж з лекції про український авангард має обмежений відеоряд: невелике приміщення із гостями та лекторкою, відсутність рухів у кадрі. Але завдяки використанню ілюстративних зображень при монтажі репортаж став інформаційно насиченим (рис. 3.2.8).



Рис. 3.2.8. Скріншот з випуску «День. Підсумки» із використанням графіки.

В одному із матеріалів ми зафіксували використання художніх можливостей монтажу для реалізації задуму автора У репортажі про кінофестиваль журналістка використала ефект різкої зміни локації та образу

завдяки звичайному поєднанню кадрів «у стик» (рис. 3.2.9). Цей спосіб легко реалізувати при монтажі, якщо виконані такі вимоги до зйомок кадрів, які необхідно поєднати:

- обидва кадри мають максимально бути схожими між собою за планом, світлом, кольористикою та положенням журналіста у кадрі;
- початок дії у першому кадрі та її завершеність у наступному. Для цього оператор фіксує повну дію на обох локація, а режисер монтажу самостійно обирає потрібні фрагменти;
- кадри мають бути якісними за іншими технічними характеристиками.



Рис. 3.2.9. Скріншот з випуску «День. Підсумки» із стенд-апом.

Серед недоліків телевізійного монтажу у випусках «День. Підсумки» варто зауважити поодинокі випадки помилок режисерів монтажу: зайві кадри

або монтажні переходи через біле, занадто тихий або гучний звук із синхрону, відсутність корекції кольору чи світла у «засвічених» кадрах.

Отже, на наш погляд, монтаж інформаційних матеріалів на телеканалі «TV5» є якіснішим за рівнем його виконання, з меншою кількістю помилок, аніж у новинних сюжетах в ефірі телеканалу «Z». Ми вважаємо, що зазначені помилки і недоліки необхідно усунути, адже вони негативно впливають на засвоєння інформації аудиторією. Також телеканал «Z» може втратити глядацькі симпатії через помилки при монтажі, обмеженість відеоряду, повторення планів та кадрів. На противагу цьому, варто зауважити, що ми не зафіксували ознак використання засобів монтажу із метою викривлення чи створення неправдивого образу дійсності на екрані у проаналізованих сюжетах запорізьких телеканалів.

## ВИСНОВКИ

У сучасному телепросторі монтаж є невід'ємною і головною складовою кожного новинного сюжету. Для створення образу дійсності на телевізійному екрані медійники послуговуються комплексом різних видів монтажу, його технічними й зображально-виражальними засобами.

Опрацювавши наукові праці теоретиків і практиків телебачення, ми описали основні підходи до побудови відеоряду для інформаційних телевізійних матеріалів. Серед головних особливостей відеоряду новинних телесюжетів науковці виокремлюють: прискорений темпоритм подачі зображального ряду, дотримання побудови стійкої композиційної конструкції кадру, надання переваги середнім планам під час зйомки, мінімальне застосування зображально-виражальних засобів зйомки і монтажу.

Ми виокремили та описали жанрові особливості зображального ряду телевізійних новин. Журналістикознавці наголошують, що елементи інфотейнменту сьогодні є у більшості інформаційних випусках на телеекранах: переважання крупних планів, деталей, перевага надається руху у кадрі, наявність постановочних кадрів, значна увага приділяється «лайфам» та репераунду, гармонійне поєднання начитки з набором кадрів, наповнених дією, класичні основи поєднання кадрів (чергування крупних, середніх, загальних планів) не порушуються.

На основі праць теоретиків і практиків телебачення ми систематизували головні вимоги для операторів щодо зйомок інформаційних сюжетів: не використовувати трансфокатор камери без крайньої потреби (особливо без різких «наїздів»), панорами мають розпочинатися і завершуватися статичними кадрами, дотримуватися технічних принципів зйомки за рухом, за кольором та світлом, синхроні необхідно знімати середнім планом, а також оператор має обирати вдалі ракурси об'єктів чи спікерів.

Дослідивши праці науковців, ми окреслили сучасні комунікаційні технології та зображально-виражальні засоби створення образу дійсності на

телеекрані. Ми схарактеризували два основних наукові погляди на питання визначення екранного образу дійсності: філософсько-комунікаційний та виражально-технічний. Перший ґрунтується на теорії симулякрів французького науковця Ж. Бодрійяра. Представники цього підходу розкривають образ дійсності як симулятивну форму відображення світу на телебаченні, яка створюється за допомогою комунікаційних технологій і технік маніпуляції. Серед таких прийомів, які застосують телевізійники найчастіше при створенні неправдивого образу дійсності, варто зазначити: «навішування ярликів», методи «заговорювання», «промивання мізків», «констатація факту», «псевдо соціологічні опитування», «очевидці подій», «напівправа», «сенсаційність» (або «терміновість»), використання «магії чисел та авторитетів».

Виражально-технічний аспект розкриває ті засоби телебачення, без яких неможливе існування ефекту як такого на екрані: зображення, звук, телетекст і синтетичні прийоми. Найважливішими характеристиками «картинки» є: кадр, композиція, план, ракурс, світло, колористика, монтаж. Завдяки шумам, людській мові, музиці створюється звуковий образ подій на телеекрані. Ці засоби також здійснюють необхідний емоційний вплив на телеглядачів, наприклад, підсилюють напруження, використавши відповідну фонову музику. Телетекст поєднує сам текст, аудіо та відео у цілісній аудіовізуальній твір. До таких засобів журналістикознавці відносять: текст ведучого програми (у студії: підводки і відводки), текст інтерв'ю, синхрон, закадровий текст, текст у кадрі (стенд-ап), графічний текст. Прикладом синтетичних виражальних засобів є: різноманітні поєднання зображення, мови, шуму, тексту та музики. Наприклад, «лайв», інфографіка, мізансцена.

За допомогою історичного, порівняльного й описового методів ми визначили поняття «монтаж», «телевізійний монтаж» у науковому дискурсі, дослідили історію та функції монтажу на телебаченні. Монтаж, який є способом поєднання кадрів у визначеній послідовності, прийшов на телебачення із кінематографу. Першими монтаж використали засновники кіно брати Люм'єр. Серед головних фундаторів і новаторів того часу у сфері



монтажу необхідно зазначити режисерів Ж. Мельєса, Дж. Уїльямсона, Л. Кулєшова, В. Пудовкіна, Л. Оболенського, С. Комарова, В. Фогеля, С. Ейзенштейна, Д. Вертова та ін.

На основі періодизації вченої Н. Утілової, ми виокремили головні чотири етапи становлення телевізійного монтажу. Сьогодні монтаж на телебаченні вступив у епоху експериментів, кліпового монтажу та застосування відеоефектів та графіки із кінематографу. Трансформувалися й технічні можливості монтажу. Замість спеціальних монтажних столів, на яких відбувалася «склейка» кадрів на плівці у визначеній послідовності, сьогодні процес проходить за допомогою потужних комп'ютерів у спеціалізованих програмах нелінійного монтажу. В якості програмного забезпечення на телеканалах використовують пакет Adobe Premiere, програми Edius, Final Cut.

У нашому магістерському дослідженні, ґрунтуючись на працях вчених Н. Утілової, В. Горпенка, В. Позніна, К. Рейсца, ми визначили 12 функцій монтажу. Умовно їх можна розділити на дві категорії: технічні та художні. Також дослідники пропонують ділити функції за монтажними теоріями режисерів (В. Горпенко), за типами впливу на аудиторії (К. Рейсц) та із точки зору використаних виражальних та художніх засобів (В. Познін).

Вивчивши детальні класифікації українських та закордонних дослідників, ми описали сучасні види, прийоми і засоби монтажу телесюжетів. На наш погляд, інструментарій монтажу можна умовно поділити на дві великі категорії: технічний (що обумовлений використанням обраним типом монтажу чи вимогами до нього) та жанровий (який використовується в залежності від жанру інформаційного матеріалу).

Основний тип телевізійного монтажу є конструктивний – процес поєднання кадрів, між якими виникає змістовий зв'язок. Інші типи монтажу не є пріоритетними для використання в теленовинах, оскільки відносяться до типів художнього монтажу. Однак телебачення може послуговуватися окремими засобами художніх типів монтажу для досягнення певних ефектів на глядачів. Режисери мають дотримуватися десяти правил (принципів)

«комфортного» монтажу, які вперше описав радянський режисер Л. Кулешов: До цих принципів належать: монтаж за крупністю планів; монтаж за орієнтацією у просторі; монтаж за напрямком руху; монтаж за напрямком руху головної площини, або об'єму; монтаж зі зміною композиції; монтаж зі зміною знімальної осі; монтаж за темпом руху; монтаж за фазою руху; монтаж за світлом; монтаж за кольором.

Категорія жанрових засобів та ефектів монтажу у новинах обумовлена використанням інфотейнменту. Для цього жанру характерними особливостями монтажу є: кліповий монтаж, візуальні та звукові ефекти, веселі мелодії в комплексі з різноманітними монтажними ефектами – прискоренням, спалахами, кольоровою корекцією, використання деталізації та нестандартного поєднання крупності кадрів. У телевізійних інформаційних сюжетах можуть використовуватися певні монтажні переходи між кадрами. Серед головних прийомів практики зазначають такі: перехід через біле (у разі необхідності приховати «стик» кадрів), «наплив» або ж «м'який» перехід кадрів (зазвичай використовується з елементами інфотейнменту), полікадр, або поліекран, складений із використанням відеоефекту множинний кадр із декількох окремо знятих фрагментів.

За допомогою методу моніторингу, ми виокремили й проаналізували види, прийоми і засоби монтажу в сюжетах інформаційних програм телеканалів «1+1», «ICTV» та «СТБ» у період з 1 по 14 вересня по будням. Усього було проаналізовано 84 телевізійних матеріали інформаційних жанрів.

Серед загальних рис монтажу інформаційної програми «ТСН» варто зазначити пришвидшений темпоритм сюжетів. Середня тривалість кадрів – 2 секунди. Тип монтажу і його засоби залежать від жанру й теми матеріалу. Сюжети на політичні або економічні теми майже не використовують художньо-виражальні способи монтажу. У сюжетах у жанрі інфотейнменту є всі типові елементи монтажу для цього жанру: кліповий монтаж, музичний супровід новин, використання шумів та графіки. Основний засіб паралельного монтажу, який є також в інших сюжетах, – поліекран. А завдяки асоціативно-образному

монтажу автори сюжету створювали «ефект присутності» глядачів на подіях, описаних у матеріалах. Головна мета асоціативно-образного монтажу – створення потрібних асоціацій чи образів в уяві глядача за допомогою показу певних елементів об'єкта. У більшості сюжетів випусків «ТСН» є інфографіка чи використання певних графічних елементів для наочності. Серед інших прийомів використання графіки на екрані «1+1» – анімовані елементи. Монтажний перехід «наплив кадрів» ми зафіксували лише 8 разів за проаналізований період. Так само нечасто режисери монтажу використовували монтажний перехід через світлові спалахи – лише 3 рази у сюжетах із елементами інфотейнменту. Витіснення кадру наступним у монтажі застосовувався також із іншими компонентами інфотейнменту у «ТСН».

В інформаційній програмі «Факти» на телеканалі «ICTV» ми зафіксували меншу кількість використання зображально-виражальних засобів монтажу. Серед головних рис телевізійного монтажу сюжетів варто зазначити: стандартизований монтаж за логікою викладу, майже повна відсутність інших видів монтажу; відсутність музичного супроводу чи шумових ефектів, монтажних переходів кадрів (виняток – традиційний перехід через біле у разі необхідності під час синхрону); дотримання класичного поєднання крупності планів під час монтажу. Найчастіше програма використовувала інфографіку задля показу цитат із офіційних соціальних мереж. На екрані з'являється так званий «анімований скріншот»: завдяки анімації текст повідомлення ніби друкується прямо на екрані. Серед інших засобів інфографіки у сюжетах – поєднання графічних елементів із реальними об'єктами, доповнення підводки ведучої чи стенд-апу журналістів ілюстративними матеріалами.

Програма «Вікна-Новини» на телеканалі «СТБ», на нашу думку, є взірцем класичної телевізійної програми новин. Автори матеріалів зберігають серйозність викладу інформації, оператори намагаються урізноманітнити відеоряд завдяки різним планам, режисери монтажу не доповнюють дійсність на екрані жодними засобами. У цих випусках за аналізований період немає журналістських матеріалів із застосуванням виражально-зображальних

способів монтажу. Серед специфічних засобів монтажу можна виокремити поодинокі використання інфографіки, яка є лаконічною і відповідає загальній колористиці програми.

На основі аналізу видів і засобів монтажу сюжетів у програмах «День. Підсумки» («TV5») та «На часі. Підсумки» («Z»), ми описали специфіку монтажних рішень у регіональних новинах. Ми зафіксували, що на регіональному телебаченні темпоритм подачі новин є повільнішим, аніж на всеукраїнських каналах. По-перше, тривалість кадрів є більшою. По-друге, швидкість, темп начитки мають суттєві відмінності. У всеукраїнських новинах закадровий текст швидший, містить короткі речення, що також впливає на загальний темпоритм інформаційної програми.

У сюжетах телеканалу «Z» ми виявили порушення стандартів монтажу інформаційних матеріалів: монтаж двох і більше синхронів «у стик», які не є блиц-опитуванням; коментарі відзняті на одному й тому самому фоні, немає різноманіття відеоряду для глядачів; використання цитування у вигляді звичайного тексту на екрані без ілюстрації; у спортивних сюжетах замість відеоряду із самої події автори користуються фотографіями, тож на монтажі зображення поєднуються за допомогою м'якого монтажного переходу, у результаті чого матеріал є слайд-шоу із картинками.

Серед головних характеристик монтажу інформаційних матеріалів телеканалу «TV5» ми виокремили якісний рівень інфографіки на екрані. На відміну від телеканалу «Z», цитати у випусках «TV5» оформлені за допомогою анімованих скріншотів. На нашу думку, цей прийом є кращим для сприйняття аудиторією інформації. Також за допомогою графіки, режисери монтажу та дизайнери на екрані наочно демонструють складні процеси, які неможливо передати закадровим текстом. Ще однією особливістю монтажу є наявність великої кількості перебивок для синхронів. На нашу думку, перевагою є крупні плани спікерів. Такий операторський хід урізноманітнює відеоряд, а також надає додаткову інформацію про об'єкт. Загалом ми зафіксували лише поодинокі випадки помилок при монтажі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аліфанов О., Десятник Г. Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти : тексти лекцій. К. : КНУ, 2016. 126 с.
2. Баликін І., Волошенюк О., Чорний О., Федченко О. Абетка візуальної грамотності. URL: [https://www.aup.com.ua/uploads/Abetka\\_vizualnoy\\_gramotnosti\\_2019.pdf](https://www.aup.com.ua/uploads/Abetka_vizualnoy_gramotnosti_2019.pdf) (дата звернення: 25.10.2021).
3. Безручко О., Мануляк А.-Н. Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. № 2. С. 208–215.
4. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
5. Бурдіна Е. Інфотейнмент як соціокомунікативне явище в сучасних українських інформаційно-публіцистичних телепроектах : дис. ... к. н. соц. ком. : 27.00.04. / Львівський національний університет ім. Івана Франка. Львів, 2017. 257 с.
6. Василець О. 8 типових помилок новина рів-початківців URL: <https://medialab.online/news/tvbebinners/> (дата звернення: 12.09.2021).
7. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
8. Гаврилов К. Как делать сюжет новостей и стать медиатором. М. : Амфора, 2007. 304 с.
9. Головецький В. Штампи в тележурналістиці. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2007. № 31. С. 210–212.
10. Горевалов С., Десятник Г. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво : навч. посібник. К. : КНУ, 2014. 132 с.
11. Горпенко В. Виразальні можливості монтажу. К. : ДІТМ, 1999. 61 с.
12. Горпенко В. Монтаж: Кіно. Телебачення. К.: ІНЕМ, 2011. 272 с.

13. Горюнова Н. Художественно-выразительные средства экрана в 2 ч. Ч. 1.: Пластическая выразительность кадра. URL: <http://www.ds4607.narod.ru/book/hudozh.rar> (дата обращения: 29.08.2021).
14. Гоян В. Екранність телевізійної мови як приклад пропорційної взаємодії візуально-вербальних образів телекомунікації. *Стиль і текст*. 2007. Вип. 7. С. 24–32.
15. Грубич К. Комунікаційні телевізійні технології шоу-програм. *Наукові записки Української академії друкарства*. Сер.: Соціальні комунікації. 2015. № 2. С. 40–48.
16. Гук А. Поэтика видеомонтажа: формирование нового типа экранного изображения. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2009. № 7. С. 153–155.
17. Десятник Г. Від задуму до екрана : тексти лекцій. К. : КНУ, 2015. 226 с.
18. Дзюба Д. Жанровий аспект сучасного телевізійного контенту. Постановка проблеми. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2012. Вип. 12. С. 167–173.
19. Довженко Б., Тимофіїва Я. Цифрові технології як засіб творення нової екранної реальності. *World science*. 2020. № 4. С. 21–27.
20. Ефанов А. Информационные телепрограммы в формате breaking news: композиция, технология и особенности медиавосприятия. *Информационное общество*. 2018. № 3. С. 41–46.
21. Ефанов А. Инфофриллинг как технология репрезентации телевизионных новостей. *Журналист. Социальные коммуникации*. 2018. № 1. С. 127–134.
22. Ефимова Н. Звук в эфире. М. : Академия медиаиндустрии, 2015. 145 с.
23. Желєзняк С. Еволюція виразних засобів кіно. Частина 2: художні можливості звуку в кіно; монтаж, простір та час. URL: [https://ephd.cz/wp-content/uploads/2018/ephd\\_2018\\_4\\_2/16.pdf](https://ephd.cz/wp-content/uploads/2018/ephd_2018_4_2/16.pdf) (дата звернення: 01.09.2021).

24. Індустріальний телевізійний комітет. ТВ Панель. Рейтинги «Топ-Вечірні новини». URL: <http://tampanel.com.ua/uk/rubrics/top-evening-news/> (дата звернення: 17.10.2020).

25. Калашник О. Монтаж як один з технологічних аспектів створення документального кіно. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка : Педагогічні науки*. 2017. № 2. Ч. 2. С. 93–97.

26. Кияшко Ю. Комунікаційні аспекти організації відеоряду в сучасному інформаційному телемовленні : дис. ... к. н. соц. ком. : 27.00.04. / Класичний приватний університет. Запоріжжя, 2012. 307 с.

27. Князев А. Основы тележурналистики и телерепортажа. URL: <http://www.eartist.narod.ru/text1/09.htm> (дата обращения: 19.09.2021).

28. Ковалевська Я. Сатирико-саркастичний дискурс у медіапросторі США. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2015. № 18. Т. 2. С.59–61.

29. Коневега П. Різновиди телевізійного монтажу. *Вісник Львівського університету*. Серія: Журналістика. 2007. Вип. 7. С. 130–137.

30. Короваєв О., Чарських І. Методика дослідження онлайн інфотейнменту в репрезентації міжнародних новин. *Політична культура та ідеологія*. 2016. № 3. С. 84–90.

31. Костенко А. Новинний образ світу: теоретичний аспект. URL: <http://repository.hneu.edu.ua/handle/123456789/25754> (дата звернення: 19.09.2021).

32. Коханевич О. Особливості візуального сприйняття сучасного телевізійного образу. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2018. № 5. С. 125–128.

33. Коханевич О. Симулятивна природа телевізійного простору. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. Філософські науки. 2014. № 16. С. 28–32.

34. Кукуруза Н. Майстерність ведучого : навч. посібник. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. 176 с.

35. Куляс І., Макаренко О. Ефективне виробництво теленовін: стандарти інформаційного мовлення; професійна етика журналіста-інформаційника. К. : МГО Інтерньюз Україна, 2006. 120 с.

36. Куляс І. Професійна якість українських теленовін. Моніторинг, частина 3. URL: <https://detector.media/withoutsection/article/46293/2009-06-19-profesiyna-yakist-ukrainskykh-telenovyn-monitoryng-chastyna-3/> (дата звернення: 07.09.2021).

37. Лісневська А., Коженівська Т. Інфотейнмент та гра як складові технології створення телевізійних новин. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/100> (дата звернення: 21.09.2021).

38. Лісневська А., Коженівська Т. Мистецтво телевізійного репортажу. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 190 с.

39. Максим'як О. Класифікація репортажних медіа-ефектів. *Теле- та радіожурналістика*. 2010. Вип. 9. Ч. 1. С. 215–222.

40. Марченко В., Помазков Ю. Класифікація типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. № 25. 2019. С. 101–108.

41. Медынский С. Компонуем кинокадр. URL: [http://media-shoot.ru/books/Medynskij\\_-\\_komponuem\\_kinokadr.pdf](http://media-shoot.ru/books/Medynskij_-_komponuem_kinokadr.pdf) (дата обращения: 09.09.2021).

42. Минюшева И. Новостной сюжет как продукт телевизионного производства. Актуальные проблемы социально-гуманитарного и научно-технического знания. 2014. № 2. С. 74–77.

43. Мой Д., Ордольфф М. Телевізійна журналістика: Практична журналістика. К. : Академія української преси, Центр вільної преси, 2019. 234 с.

44. Мордюк А. Апгрейд теленовін, або нова подача інформаційної програми в Україні. URL: [https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/mordiuk\\_a.\\_the\\_tv\\_news\\_upgrade\\_or\\_the\\_brand\\_new\\_way\\_of\\_presenting\\_the\\_informational\\_program\\_in\\_ukraine.pdf](https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/mordiuk_a._the_tv_news_upgrade_or_the_brand_new_way_of_presenting_the_informational_program_in_ukraine.pdf) (дата звернення: 17.10.2020).



45. Нагорна Ю. Візуалізація фактів у телевізійних випусках новин. *Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Вип. 34. 2020. С. 33–36.
46. Оганесова Ю. Выразительные средства телевизионных программ культурно-просветительской тематики : дисс. ... к. филол. н. : 10.01.10. / Воронежский государственный университет. Воронеж, 2014. 170 с.
47. Островська Н. Прикладні соціально-комунікаційні технології : навч. посіб. Запоріжжя: ЗНТУ, 2017. 109 с.
48. Оханян Т. Цифровой нелинейный монтаж. М. : Мир, 2001. 428 с.
49. Пенчук І. Телевізійна журналістика : метод. матер. до вивч. дисц. Запоріжжя, 2004. 163 с.
50. Первишева І. Режисура монтажу в сучасному аудіовізуальному мистецтві в межах постнекласичної парадигми. URL: <http://95.164.172.68:8080/khkdkak-xmlui/handle/123456789/1373> (дата звернення: 21.09.2021).
51. Петренко С. Шаблонний відеомонтаж як ознака інформаційної телепрограми. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. Вип. 38. С. 21–31.
52. Пименов В. Видеомонтаж. Практикум : учеб. пособ. М. : Юрайт, 2017. 141 с.
53. Побєдоносцева І. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму: автореф. дис ... к. мист. : 17.00.04. / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. Київ, 2005. 21 с.
54. Познин В. Основы монтажа изображения. СПб : СПбГУ, 2010. 57 с.
55. Рейсц К. Техника киномонтажа. М. : Искусство, 1960. С. 56.
56. Селиванова Д. История развития монтажа как кинематографического средства выразительности. *Вопросы науки и образования*. 2019. № 20. С. 47–51.
57. Симоніна Н. Новітні жанри української тележурналістики: розвиток інфотейнменту. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2101> (дата звернення: 05.10.2021).

58. Словник журналіста: терміни, мас-медіа, постаті / авт.-уклад.: Ю. Бідзіля. Ужгород : Закарпаття, 2007. 220 с.
59. Соколан О. Зображення як інструмент маніпулятивного впливу телебачення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2016. Вип. 18. С. 104–107.
60. Соколов А. Монтаж : телевидение, кино, видео : учебник. М. : Издательство «625», 2001. 207 с.
61. Стандарти інформаційного мовлення Публічного акціонерного товариства «Національна суспільна телерадіокомпанія України». URL: [https://tv.suspilne.media/uploads/assets/files/PBC/standarty\\_iformmovlennia.pdf](https://tv.suspilne.media/uploads/assets/files/PBC/standarty_iformmovlennia.pdf) (дата звернення: 05.11.2021).
62. Стецків М. Особливості інфотейнменту на закарпатському регіональному телебаченні. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2011. Вип. 26. С. 241–244.
63. Стівенс М. Виробництво новин: телебачення, радіо, Інтернет. Києво-Могилянська академія, Київ, 2008. 407 с.
64. Тернова А., Захарс Т. Телевиробництво : навч. посіб. Запоріжжя : ЗНУ, 2015. 150 с.
65. Тернова А. Текстові компоненти телевізійного матеріалу. *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского*. Филологические науки. 2011. №4-1. С. 194–197.
66. Тернова А. Технологічні прийоми операторської майстерності при підготовці якісного аудіовізуального матеріалу. *Молодий вчений*. 2014. № 1. С. 245–249.
67. Ткаченко А. Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні. *Наука і освіта*. 2016. № 12. С. 63–68.
68. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. М. : ГИТР, 2005. 196 с.
69. Утилова Н. Клиповый монтаж и иллюзорный мир. *Вестник ВГИК*. 2012. Т. 4. №2–3. С. 131–146.

70. Утилова Н. Монтаж : учеб. пособие для студентов вузов. М. : Аспект Пресс, 2004. 171 с.

71. Хасанова Г. Монтаж как средство художественной выразительности на телевидении. URL: <https://goo.su/yRo> (дата обращения: 17.10.2021).

72. Холодинська С. Кінематограф і телебачення – «Поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2012. № 4. С. 96–102.

73. Чміль Г., Пшенична К. Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2018. № 2. С. 98–106.

74. Чорна К. Інфотейнмент у телемистецтві України початку ХХІ століття : дис. ... к. мист. : 26.00.01. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 222 с.

75. Шеремет П. Новостной репортаж на ТВ: слагаемые успеха. *Журналист*. 2007. № 6. С. 47–48.

76. Шкуркин А. Линейный и нелинейный монтаж: их краткая характеристика и главные отличия. URL: <https://kinesko.com/blog/s-emka-i-postobrabotka-videorolikov-effekty-i-vfx/lineyniy-i-nelineyniy-montaj:-ih-kratkaya-harakteristika-i-glavnie-otlicia> (дата обращения: 03.10.2021).

77. Яковець А. Телевізійна журналістики : теорія і практика. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 262 с.

## ДОДАТОК А

### ВЛАСНІ НАУКОВІ ПУБЛІКАЦІЇ

*Третяк А. Види і прийоми сучасного монтажу телесюжетів. Актуальні проблеми соціальних комунікацій : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 12–13 лист. 2021 р.).*

Стратегія розвитку соціальних комунікацій, концепції трансформації комунікаційних систем, комунікаційні канали

### ВИДИ І ПРИЙОМИ СУЧАСНОГО МОНТАЖУ ТЕЛЕСЮЖЕТІВ

**Третяк А. О.**

*магістр факультету журналістики  
Запорізького національного університету  
м. Запоріжжя, Україна*

У кінематографі існує більше 20 різних типів монтажу, якими послуговується і телебачення. Але не всі із цих видів монтажу та їхні прийоми використовуються в інформаційному телевізійному мовленні. Тож необхідно описати найпопулярніші методи й засоби монтажу в інформаційних сюжетах українських телеканалів. На нашу думку, ці прийоми можна умовно поділити на дві великі категорії: технічні (що обумовлені використанням обраним типом монтажу чи вимогами до нього) та жанрові (які використовуються в залежності від жанру інформаційного матеріалу).

Головним типом телевізійного монтажу є конструктивний – процес поєднання кадрів, між якими виникає змістовий зв'язок. Основна мета цього монтажу – правильно відобразити на екрані рух у кадрі.

Конструктивний монтаж має відповідати лише двом вимогам:

- по-перше, кадри повинні чергуватися в логічному та зручному порядку;
- по-друге, кожний кадр повинен бути такої довжини, щоб глядач зрозумів його зміст, його думку [3, с. 133].

Варто зауважити, що у різних дослідників цей тип монтажу може мати інші назви: С. Ейзенштейн схарактеризував його, як «ортодоксальний», В. Пудовкін використав термін «формально-описовий» [2, с. 166], а Н. Утілова описала цей вид як «оповідний» монтаж [5, с. 56].

Інші типи монтажу не є пріоритетними для використання в теленовинах, оскільки відносяться до типів художнього монтажу. Однак телебачення може послуговуватися окремими засобами художніх типів монтажу для досягнення певних ефектів на глядачів. До цього переліку відноситься паралельний монтаж – показ на екрані кадрів, що зображають одночасні дії. З його допомогою можна виражати на екрані складні поняття, ідеї, поглиблювати й посилювати емоції, надавати динамізму і напруги розвиткові сюжету [3, с. 135].

Також режисери монтажу можуть використовувати елементи асоціативно-образного монтажу. В основну дію вставляють додаткові кадри, які набувають значення порівнянь, символів або метафор [5, с. 71]. Цей спосіб надає сценам емоційного забарвлення. Щоб викликати в аудиторію потрібну асоціацію, застосовують певні символи.

Монтаж за орієнтацією у просторі дотримання правила так званої «вісімки» – фіксація двох об'єктів, які взаємодіють, має здійснюватися лише з одного боку осі їхнього спілкування. Як зауважує В. Горпенко, оператори часто недотримуються цього принципу і через це повністю руйнується композиційна будова простору [1, с. 34].

Ми вважаємо, що на телебаченні найголовнішим із них є монтаж за рухом. Він передбачає монтажну склейку (перехід з кадру на кадр) саме у процесі руху, коли сусідні кадри показують окремі елементи переміщення об'єкта.

Монтаж інформаційних матеріалів будується за певними правилами. Дослідники та практики телебачення надають такий перелік вимог у своїх працях. Однак С. Петренко одним із перших систематизував такий список та запропонував використовувати поняття «шаблонний монтаж інформаційних матеріалів». На нашу думку, ці правила поширюються для інформаційних сюжетів, які створюються за «класичними» правилами і високими стандартами журналістики:

1) інформаційні матеріали на телебаченні не повинні містити явних для глядачів ознак монтажу. Сам по собі момент зміни кадру (склейка) є відволіканням. Тому будь-які спецефекти, що іноді використовують у склейках (шторки, «спалахи» та ін.), відіграють негативну роль;

2) під час відеомонтажу використовуються найкращі кадри з вихідного матеріалу. Зміна кадрів повинна відповідати ритму змісту тексту;

3) загальні, середні й великі плани необхідно постійно чергуватися між собою за класичними вимогами до монтажного принципу за крупністю;

4) кожен змонтований кадр повинен в ідеалі мати початок, середину і кінець. Принаймні – середину і кінець. Будь-яка дія, яка триває в кадрі, повинна остаточно завершитися. Наприклад, перейти до монтажу наступного кадру можна тільки після того як людина вийшла з кадру, а не в процесі, двері закрилися, а не закриваються тощо;

5) якщо в кадрі фігурує яка-небудь вівіска, табличка чи плакат з текстом, то глядач повинен мати можливість встигнути прочитати написане. Якщо відзнятий кадр закороткий для розуміння, то можна використати монтажні спецефекти для «протягування» кадру;

6) заморожувати, уповільнювати або прискорювати зображення при монтажі дозволяється тільки у виняткових випадках (інформаційно-розважальний сюжет у стилі «інфотеймент» або це єдиний можливий вихід із ситуації);

7) якщо два різних фрагмента інтерв'ю з однаковою крупністю змонтовані один за одним, то монтажна склейка повинна бути перекрита «перебивкою». Предмет, використовуваний для перебивки, обов'язково повинен знаходитися в тому ж приміщенні або місці, де відбувається інтерв'ю [4, с. 18].

Отже, телебачення в інформаційних випусках новин використовує різні типи, технічні й жанрові прийоми монтажу. На нашу думку, в телесюжетах найчастіше використовують конструктивний монтаж – за логікою викладу матеріалу. Серед інших типів, які можна побачити на телеекрані у новинних сюжетах, – паралельний, асоціативно-образний, аналітичний, контрастний.

#### Література:

1. Горпенко В. Сюжетотворчі можливості монтажу: навч. посібн. Київ: ДІТМ, 1999. 62 с.
2. Десятник Г. Основи режисури телебачення і телевізійного кіно: навч. посібн. Київ : Вид-во КиМУ, 2011. 298 с.
3. Коневега П. Різновиди телевізійного монтажу. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. 2007. Вип.7. С. 130–137.
4. Петренко С. Шаблонний відеомонтаж як ознака інформаційної телепрограми. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія. Мистецтвознавство. 2018. №38. С. 21–31.
5. Утілова Н. Монтаж: учебн. пособ. Москва : Аспект Пресс, 2004. 171 с.

## ДОДАТОК Б

### СКРІНШОТИ З ВИПУСКІВ ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОГРАМ

Розкадровка у сюжеті «Вікна-Новини»



Рис. Б. 1. Скріншот кадру із загальним планом сюжету з програми «Вікна-Новини».



Рис. Б. 2. Скріншот кадру з середнім планом сюжету з програми «Вікна-Новини».



Рис. Б. 3. Скріншот кадру з крупним планом сюжету з програми «Вікна-Новини».

Застосування інфографіки як доповнення реальності у сюжеті «ТСН»

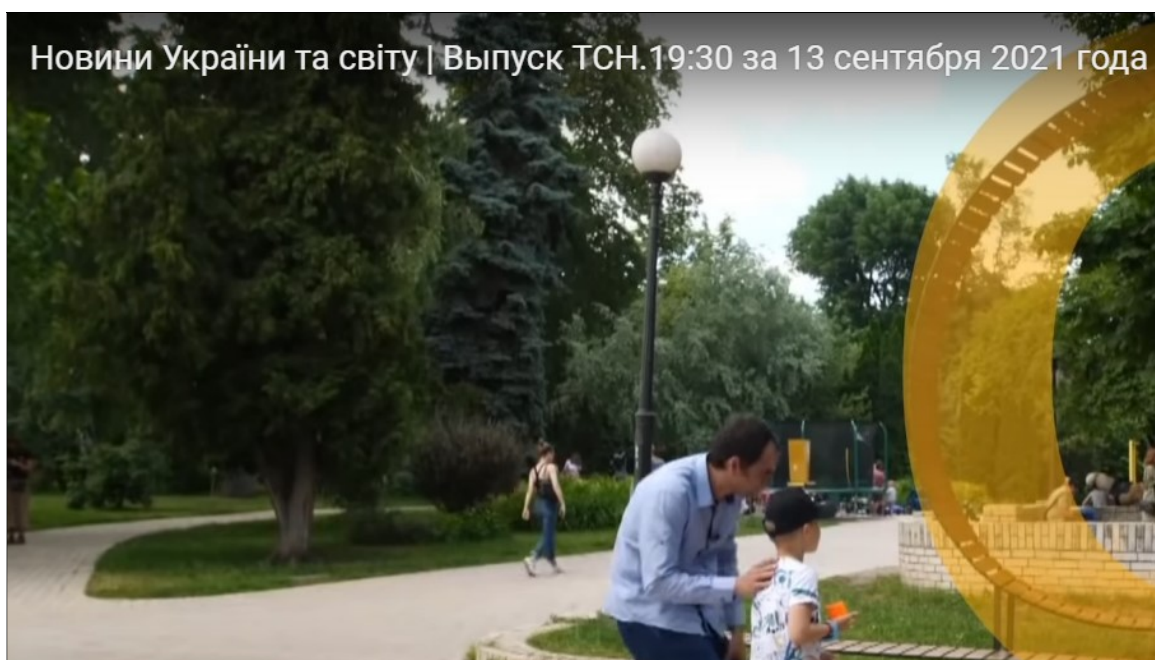


Рис. Б. 4. Скріншот кадру як приклад застосування графіки у сюжеті з програми «ТСН».

## Синхрони та перебивки у випусках «Факти»



*Рис. Б. 5.* Скріншот кадру з середнім планом у сюжеті з програми «Факти».



*Рис. Б. 6.* Скріншот кадру з крупним планом у сюжеті з програми «Факти».



## SUMMARY

Tretiak A. O. Creating an Image of Reality in a Television by Means of Editing. Zaporizhzhia, 2021. 97 p.

The diploma paper discusses the creating an image of reality on TV by means of the editing. Actuality of the research paper is connected with the using the means of editing on television to create a false image of reality on the screen. Also the topic of the expediency of using artistic techniques of the editing in news on television is important to study.

The paper's goal is to analyze modern means and methods of video editing, which form the image of reality in news on all-Ukrainian and regional television. The aims are to identify and characterize the features of the construction of the video for information television materials; to outline modern communication technologies and pictorial and expressive means of creating the image of reality on the TV screen; to define the concept of "editing", "television editing", researched its history and functions; to describe modern types, techniques and means of editing TV news; to analyze the means of editing the creation of the image of reality in news of TV channels "1+1", "STB" and "ICTV"; to characterize and compare practical editing solutions in news on Zaporizhzhia regional TV channels "TV5" and "Z".

Used methods of research are comparative, descriptive, synthesis, classification, generalization. Also, a research method such as the monitoring was used.

The result of the research paper is identified the role of the editing means in creating an image of reality on TV. The study demonstrated the difference in the in the editing of national and regional television news programs.

**Key words:** image of reality, screen image, editing, television editing, television editing techniques, types of editing, pictorial and expressive means of editing, news editing.