

УДК 82-92(084.14)

ВІДЕОНАРИС ЯК ГОЛОВНИЙ ЖАНР ТЕЛЕПУБЛІЦИСТИКИ

Зенон Дмитровський

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна,
e-mail: journft@franko.lviv.ua*

Автор розглядає походження та найхарактерніші особливості телевізійного нарису, вплив документального кінематографа і „живого” телебачення на формування його жанрової специфіки.

Ключові слова: публіцистика, кінонарис, теленарис, образ, монтаж, композиція.

Історія виникнення нарису на телебаченні майже така ж, як і в кіно, де між хронікою, з якої починався кінематограф, і художнім, ігровим кіно певний час була прогалина, яку згодом заповнила екранна публіцистика і прояви якої найбільше зреалізувались у нарисі. Подібною була ситуація і на телебаченні. Правда, спочатку, коли воно вже заявило про себе як ще і не повноцінний (хоча б тому, що не мало власне публіцистичних жанрів, зокрема нарису), але перспективний засіб масової інформації, дослідники намагалися вбачати публіцистику у прямому телерепортажі, який нібито створював публіцистичний образ, а також у не визначених жанрово так званих тематичних передачах, що відбувалися у студійному павільйоні і були одноманітною балаканиною кількох людей з невеликим ілюстративним матеріалом до передачі у вигляді фото- чи кіновставок. З того часу минуло багато років, проте й нині дехто схильний зараховувати до публіцистики розмовні передачі. Тому наголосимо: в них можуть бути публіцистичні риси й прояви, але якщо вони не домінують, не є визначальними для певної передачі, то чому її відносити до публіцистики? Та й хіба може бути розмова під час передачі наскрізь публіцистичною, навіть коли у ній беруть участь публіцисти?

Тим більше „живе” телебачення. І колись, у роки визначення й освоєння його можливостей, і тепер, у час небувалого його розвитку, воно не могло і не може належати до публіцистики, бо для цього потрібне, насамперед, продумане автором і режисером фіксування реальної дійсності на плівці, а потім осмислений монтаж знятого матеріалу для того, щоб, за висловом Вертова, „думати на плівці”, тобто висловлювати свої думки через кадри, проникаючи у внутрішній світ людини і віднаходячи найхарактерніше для створення художньо-публіцистичного образу. „Живому” телебаченню це було не під силу – воно не могло в цій ситуації зрівнятися з документальним кінематографом, бо не мало таких виражальних художніх засобів. Тому телебачення без кіно аж ніяк не освоїло б жанру нарису. Його ми розглядаємо

як продукт взаємодії кіно і телебачення. Якщо так, то те, що властиве кінонарису, передалося його телевізійному аналогові, тим більше, що телебачення, не маючи ще тоді відеозаписувальної апаратури, послуговувалось кінознімальною технікою. Отже, в обох випадках технічним засобом знімання була кінокамера.

Вплив кінематографічного публіцистичного жанру проявився, насамперед, у становленні екранності теленарису, у запозиченні способів і методів створення екранного образу, в освоєнні виробленої документальним кіно цілої естетичної системи, суть якої стисло і виразно схарактеризував кінодокументаліст Дзіга Вертов: „Врізаючись у гаданий хаос життя, „кінооко” прагне в самому житті знайти відповідь на задану тему. Знайти рівнодійну серед мільйонів явищ, пов’язаних з цією темою. Змонтувати, вирвати апаратом найхарактерніше, найдоцільніше, зорганізувати вирвані з життя шматки в зорово-смысловий ритмічний ряд, у зорово-смыслову формулу, в екстрактне бачу” [1, с. 113].

Результатом впливу кінематографа на телебачення стало телевізійне кіно, а в ньому – поява телевізійного кінонарису. Однак тележурналісти, режисери, передусім, кінооператори розуміли, що знімають вони для малого, домашнього екрана, на якому сприйняття глядачем нарису буде дещо іншим, ніж у кіно. Це накладало на творчих працівників додаткові, специфічні для телебачення завдання, зобов’язувало до осмислення телевізійної технології підготовки нарису, закономірностей його побудови. Тобто йшлося про поетику як системну сукупність певних принципів творчості, визначених телевізійною специфікою.

Кіностудії документальних фільмів теж знімали стрічки для телебачення, певним чином враховуючи його специфіку, зокрема розміри екрана, особливості перегляду у домашній обстановці, обмежену кількість глядачів біля телевізора та ін. Одним із таких кінотворів був фільм-нарис С. Параджанова „Золоті руки” про українських народних майстрів. Ось кілька фрагментів з монтажного запису цієї кінострічки, які ми, дещо скоротивши, подаємо без зазначень про знімальні плани, тривалість кадрів, музику тощо.

– ...*Вироби косівських майстрів Параски Волощук і Поліни Цвілик. Справа наліво, панорамою вони пропливають на екрані.*

Диктор (за кадром): „Твори Параски Волощук і Поліни Цвілик... Різноманітність форм і барв яскраво передають тонке відчуття краси рідних Карпат”.

Далі бачимо, як крутяться, немов на каруселі, вироби опішнянських майстрів: куманці, барильця, глечики.

Диктор: „Опішня на Полтавщині. Багатівікова традиція у творчості сучасних майстрів набула нового звучання”.

Шматок дерева, біля нього розкладені різьбярські інструменти... Наїзд до великого. В кадрі з’являється рука зі стамескою і робить перший вріз.

Диктор: „Звичайний шматок дерева... А скільки в ньому приховано прекрасних форм, які бачить натхненне око митця. Підвладний його руці, він перетворюється на досконалий художній твір”.

...В дерев'яному лотку розпечене до білого скляне яйце. Поволі зображення розфокусовується.

Обличчя Павловського. Воно спочатку ніби розмите. А потім набуває чіткості. Павловський уважно дивиться вниз, на майбутній виріб. Потім вносить в кадр трубку, на кінці якої розпечене скло.

Обличчя зникає з кадру. На кінці трубки незрозумілої форми скляна фігурка.

Диктор: „Мечислава Павловського – чудового майстра гутного скла – знають не тільки у Львові”.

Повільно обертається карусель скляних виробів Павловського. Карафи, вазочки, штофи, барильця...

Диктор: „Неначе кришталеві виграють багатьма барвами скляні вироби, в яких знайшли яскравий вияв і удосконалення вікові традиції майстрів гутного скла”.

Зосереджене обличчя Павловського, який працює. Вогненний туман, що перетворюється на заготовку зі скляної маси.

Обличчя Павловського. В кадрі скляна заготовка, на якій з розтопленого скла Павловський виліплює візерунок.

Диктор: „Тільки мить, поки скло розпечено-червоне, воно покірне волі майстра. Спритність рук і точність ока вирішують долю художнього задуму”.

Знову обличчя Павловського. Вогненна маса накручується на скляний виріб.

Диктор: „Здається, що це просто і легко, але скільки років наполегливих шукань, скільки праці, щоб досягти такої майстерності і легкості”.

Отвір сковарної печі, в неї входить трубка зі склом на кінці.

Освітлене червоним вогнем обличчя Павловського. Мить і він виймає трубку з розпеченим склом.

Карусель скляних іграшок Павловського.

Диктор: „Щедра творча фантазія митця знайшла яскравий вияв і в казковому світі скляних іграшок”.

...Краєвид села Богданівки.

Диктор: „Село Богданівка на Київщині. Воно відоме далеко за межами України”.

Обличчя Білокур. Вона малює.

Диктор: „Бо тут живе і працює народна художниця Катерина Білокур”.

На фоні зелені Білокур сидить за мольбертом і малює. Рука з пензлем малює пелюсток квітки.

Диктор: „Оця рука, рука справді народного митця дивними барвами відтворює на полотні яскраві, кольористі квітіння, зворушливий образ живої природи і красу рідного краю”.

Напливами змінюють одна одну картини Білокур.

Диктор: „Поетичністю і пісенністю малюнка, ніби оповитого серпанком мрій, її твори викликають захоплення у Києві і Москві, Брюсселі і Парижі, Нью-Йорку і Токіо...”

Катерина Білокур з мольбертом йде галявиною. Знайшовши красиве місце, вона встановлює мольберт і береться за пензель...

...Напливами виникають у кадрі українські вишивки.

Диктор: „Яскрава і ніжна українська вишивка. Вона завжди відзначалася тонким виконанням, досконалою композицією, багатством кольорів, тонів і відтінків. Її добре знають і в нас, і в далеких світах”.

Вишивка на жіночій блузці. З неї камера панорамує вбік, відкриваючи цех у Решетилівці. Сидять дівчата, вишиваючи чарівні узор.

Диктор: „Решетилівські вишивальниці... Руки їх золоті та умілі, мабуть, і голка тому чарівна. Схоже зиму – і на полотні сніги вже білі, а весну красну – то ї сонце засвітить...”

Дівчина вишиває. Піднімає очі і всміхається до нас...

Як бачимо з цих фрагментів літературного запису фільму-нарису, кінострічка охоплювала низку об'єднаних спільною ідеєю зарисовок, з яких постає узагальнений образ людини-творця, своєрідний колективний портрет народного майстра.

Чи під силу була телевізійним режисерам, операторам підготовка подібних кінонарисів? Звичайно. І процес освоєння цих можливостей став невідворотним. Прогалину, що була на телебаченні, як і раніше в кінематографі, між хронікальним та ігровим кіно, почали заповнювати кінонарисами, які, відповідно, стали уже телевізійними, бо були частиною телебачення з урахуванням його специфічних вимог. Наприклад, зважаючи на таку характерну рису телебачення, як персоналізація, часто у теленарисах був видимий автор, чого ніколи не допускалось у кіно. Отже, це були кінонариса, тобто нариси, зроблені засобами кіно, але за вимогами, за технологією, за поетикою телебачення.

Узагальнюючи спостереження багатьох дослідників, проф. Ю. Г. Шаповал, дає таке визначення теленарису: „це – художньо-публіцистичний твір, у якому телепубліцист, спираючись на документально точні факти, вдаючись до методів типізації й індивідуалізації, застосовуючи образні, художні засоби, творить портрети сучасників, аналізує важливі життєві проблеми – сучасні й ретроспективні, як „світові”, так і національні, українські” [3, с. 142]. Його мета, як і в цілому публіцистики, – виявлення зв'язків між подіями, фактами, явищами, проникнення в їхню суть, у процеси розвитку суспільства.

Попередники і сучасні аналоги теленарису – у пресі, на радіо, а найбільше – у документальному кінематографі. Саме у нього телепубліцистика запозичила екранну мову, дещо адаптувавши її до своїх особливостей. У всіх засобах масової інформації нарис притаманний високий рівень типізації (виявляючи закономірності у зв'язках між подіями, фактами, явищами дійсності, нарисовець повинен уміти відділити випадкове від типового, щоб залишити для осмислення і відображення лише типове, характерне); велика сила документальності (матеріалом нарису завжди є конкретні факти, події, явища життя); образне відтворення дійсності (шляхом визначення і розкриття зв'язків між фактами, через їхнє зіставлення автор створює публіцистичний

образ, апелюючи до розуму і людських емоцій). Щодо останнього, то тут теленарис має безсумнівні переваги завдяки можливості відобразити життя у формах самого життя, подати на екрані його зріз. Як і в передаванні подієвої телеінформації, досягається це завдяки зображенню, що забезпечує головну перевагу телевізійного нарису над його аналогами в газеті, журналі, на радіо.

Зображення на телеекрані по-іншому подає навколишній світ, ніж це робить друковане слово або мова радіо. Основною властивістю телебачення є наочність, тобто конкретність, безпосередність, автентичність того, що в конкретний момент сприймає з телеекрана людське око. Завдяки наочності і створюється оптична картина дійсності. Якщо слово, надруковане чи вимовлене, звернуте, насамперед, до мислення реципієнта, то зображення – до його зорового сприйняття, яке, відповідно, перебуває у постійному „контакті” з абстрактним мисленням, діє на нього. Емоційна сила зображення викликає логічне мислення.

Збагачення слова зримим образом – це специфічна особливість теленарису. Зоровий образ подій, людей, життєвих ситуацій є часто самостійним у теленарисі, таким, що не потребує словесного доповнення. Тому дуже важливо зуміти віднайти і зафіксувати той кадр, який сам пояснює вибір певної частки навколишньої дійсності, по-публіцистичному образно передає її. Це завдання належить не тільки до сфери операторської роботи, про його виконання мусить, насамперед, дбати автор-нарисовець, який під час написання сценарію теленарису повинен „мислити кадром”, бачити його в уяві, оперувати у відображенні дійсності словесно-зоровими образами – завдяки їм стають зрозумілими зв'язки між фактами, явищами, причини, що їх породжують.

Зафіксувати на плівку поверховий бік якоїсь події, ситуації для теленарису не становить особливих труднощів. А ось за допомогою знімальної камери проникнути у внутрішній світ людини – справа непроста. Вона потребує зусиль усієї творчої групи, яка забезпечує підготовку теленарису. Людина розкривається в певні моменти. Вловити і зафіксувати їх – триєдине завдання автора нарису, режисера та оператора. Якщо з режисером та оператором зрозуміло, то як тележурналіст може безпосередньо вплинути на знімальний процес, тобто уже під час знімання? Різними способами: підказкою режисеру й оператору, зверненням їхньої уваги на якусь важливу деталь, а найбільше – своєю появою в кадрі, яка допоможе людям розкритися. У теленарисі журналіст став видимим, що відрізняє його від нарисовців не лише у пресі, на радіо, а й у документальному кіно, де їхня творчість абстрагована від особи автора; і єднає з ведучим телепередачі зі студії. Цю особливість, цей прийом уведення в кадр журналіста з метою посилення авторського начала широко використовують у структурі теленарису.

Для створення у теленарисі публіцистичного образу важливе значення має художня деталь зорового зображення. Це дрібна частинка об'єкта знімання, надвеликий знімальний план (наприклад, руки, очі людини). Професор В. Й. Здоровега, відзначаючи роль художньої деталі у системі образних засобів публіцистики в цілому, резонно зауважив, що за допомогою яскравого штриха, художньої подробиці автор відтворює певну картину, подію, образ людини

[2, с. 30]. Під час знімання теленарису це обов'язково треба враховувати. Тим паче, що художню деталь використовують і як перебивку між кадрами, коли монтують відзнятий матеріал.

Людські прояви, з яких у теленарисі постає публіцистичний образ, виявляються в різноманітних життєвих ситуаціях, які треба „підглянути” оком об'єктива, а також під час подій, які оператор відображає через людину, її сприйняття дійсності, її емоції. Тобто йдеться про фактичну інформацію, яку згодом уже в образній формі буде введено в структуру теленарису. Для її одержання використовують репортажний метод знімання.

Журналіст лише у загальних рисах може передбачити в сценарії теленарису перебіг події чи якийсь потрібний для нарису її фрагмент, але всіх подробиць, тим більше випадковостей передбачити неможливо. Тому тут, по суті, вся відповідальність за знімання лягає на оператора. Визначальною є його моментальна реакція на нестандартність людини, її поведінку, співпереживання. Згадаймо слова відомого режисера документального кіно Д. Вертова: „Під час знімання ставлю діагноз і фіксую одночасно... Особливо це стосується поведінки людей... У документальному кіно не може бути й мови про попереднє „точне” погодження. Якщо „погоджувати” вистріл – промах буде завжди”. Справді, під час знімання події оператор уже не має змоги узгодити з режисером вибір кадру чи плану, ракурс, тобто з'ясувати, для себе, як саме знімати. Упущена на це хвилинка може знецінити всю роботу на об'єкті події. Інша річ, що загальна концепція знімання, його мета, характер мусять бути завчасно визначені сценаристом, режисером та оператором, вироблене спільне ставлення до події. Коли є така визначеність, операторові залишається реалізувати спільний творчий задум без додаткових вказівок, підказок і погоджень.

Сучасна відеотехніка дає змогу знімати без спеціального освітлення, що сприяє створенню комфортності для того, кого знімають (записують), а в результаті – повнішому розкриттю людини в кадрі, особливо, коли йдеться про портретний теленарис. Ще порівняно недавно під час кінознімання, яким послуговувалось телебачення, коли воно ще не мало відеознімальної техніки, потужне світло засліплювало людей, створювало дискомфорт. А скільки часу йшло на проявлення відзнятої стрічки, виявлення в ній операторського і технічного браку, через який нерідко назавжди пропадали часом унікальні кадри і цілі епізоди телевізійних нарисів. Відеокамерою можна знімати тривалий час, не боячись, що закінчиться плівка (як у кіно), робити багато дублів, проводити знімання монтажно, тут же переглядати відзнятий матеріал, у разі потреби перезнімати окремі епізоди. Відеокамера працює безшумно, вона портативна, отже, транспортабельна. Це прекрасний технічний засіб для знімання теленарису, звичайно ж, як і для підготовки телепередач інших жанрів.

У зображальній частині теленарисів, особливо портретних, іноді неприємно вражає інсценування (здебільшого це практикують на регіональних телестудіях). На екрані, який ще й побільшує цю ваду, видно, що людина, про яку йдеться у нарисі, намагається зобразити перед камерою те, що її попросив

зробити режисер, поставивши їй завдання як акторові. Але ж ця людина не актор, тому її „гра”, як кажуть, шита білими нитками й викликає у глядача хіба що іронічну посмішку. І вина тут не лише одного режисера, а й журналіста, який у сценарії поряд із розповіддю про людину розписує зоровий ряд з подібними, кажучи по-театральному, мізансценами (людина йде кудись, підходить до когось/чогось, розмовляє з кимось тощо) та діями, особливо, якщо це на виробництві (бере щось, розглядає, переносить, піднімає, крутить тощо).

Потрібно пам'ятати, що будь-яка форма інсценування дійсності у теленарисі просто неприпустима. Адже йдеться не лише про порушення етичних норм публіцистики, а й про відступ від документальності, яка особливо характерна для телебачення з його наочністю, про нехтування визначальним для журналістики в цілому принципом правдивості та об'єктивності будь-якої інформації, у тім числі й візуальної. Треба знаходити спосіб показати людину у її природному середовищі та з її природними діями, поведінкою. З цією метою доцільно використовувати метод спостереження (відеотехніка дає змогу спостерігати через об'єктив за людиною тривалий час, не беручи до уваги, як у кіно, кількість витраченої на знімання стрічки). Ефективним є спосіб знімання „прихованою камерою” – тоді людина не знає, що її знімають, і виглядає природною, а в розмові більше розкриває свій внутрішній світ та постає перед глядачем у всій складності характеру, почуттів і думок.

Отже, зображення у теленарисі, без якого він, власне і немислимий, потребує до себе посиленої уваги, зокрема, з боку тележурналіста, який закладає у сценарій своє бачення на екрані відеоряду, а відтак, бере участь у подальшій підготовці нарису.

Якими б документально точними і художньо досконалыми не були відеокадри, зняті для майбутнього теленарису, у них завжди відображено одиничне, конкретне. Звідси, як писав один із дослідників телебачення, – обмеження пізнавальних можливостей документального кадру. Однак його успішно долають за допомогою монтажу і слова, що дають змогу „узагальнити конкретне, виявити спільне, тобто звільнити документальний кадр від властивої йому природно скованості одиничністю, конкретністю зображення. Оперуючи монтажем кадрів і словом, публіцист створює документальний екранний образ реальної дійсності” [4, с. 189].

Хоча монтаж теленарису забезпечує режисер з відеоінженерами, до цієї роботи, як свідчить практика, долучається й автор-сценарист. Тому тележурналіст зобов'язаний знати основи монтажу. Від цього значно залежить результативність його співпраці й взаєморозуміння з режисером, це є однією з важливих передумов успішної роботи над теленарисом. Особливості екранної публіцистики потребують від тележурналіста вміння користуватися цим специфічним для телебачення засобом, пам'ятаючи про такі різновиди монтажу, як конструктивний, художній, паралельний, перехресний, асоціативний*.

* Суть цих різновидів стисло пояснено у кн.: Дмитровський З. Є. Термінологія зображальних засобів масової комунікації. – Львів, 2004.

Монтаж дає змогу не тільки вибрати з відзнятого матеріалу найбільш вдалі кадри, спресувати все внаслідок скорочень та вилучених зайвого, а й художньо вибудувати цей матеріал, щоб образними засобами виявити своє ставлення до відображуваної у теленарисі дійсності. Фіксація її окремих шматків допомагає під час монтажу творчо осмислити все те, що є вже на стрічці, знайти для його подачі образну форму. В результаті осмислення знятих кадрів, яке, без сумніву, визначене світоглядом творців теленарису, їхньою позицією і, звичайно, професійністю, вимальовується монтажна побудова нарису, знаходять своє місце зміни темпоритму, визначається динаміка розвитку дії – все це не передбачиш у сценарії. Так само, до речі, як і окремі ситуативні епізоди, знімання яких не планували, але вони виявилися потрібними для нарису, – їх необхідно залишити.

Отже, художньо організувати фактичний матеріал у теленарисі можна лише через монтаж („живому” телебаченню це не під силу, бо його монтажні можливості надто обмежені, спорадичні). Монтаж – це вираження певної концепції, це визначене ставлення автора і всієї творчої групи до подій, фактів, явищ. Значення монтажу в теленарисі надзвичайно важливе. Говорячи про цей дуже важливий засіб вираження авторської позиції, маємо на увазі також монтажне поєднання зображення і слова.

Уже в написанні сценарію теленарису, обговоренні його з режисером, виборі об'єктів знімання не обійтися без слова, за допомогою якого закладають основу будь-якої телепередачі. Ми поділяємо думку тих дослідників, які вважають домінантною роль слова (супровідного до зображення чи мовленого у кадрі) у самій структурі теленарису. Це дуже важлива складова частина публіцистичного образу, звичайно, якщо слово не є простим поясненням зображення, а тим більше, якщо воно не дублює зображення. Щодо цього необхідно нагадати, що характерна для газети і радіо описова функція, яка нерідко виявляється чомусь саме у тексті теленарису, перейшла на телебаченні зі словесної частини будь-якого телевізійного твору у візуальну. Отже, таку рису публіцистичності, як картинність, описовість розповіді, має у теленарисі зображення, її в жодному разі не можна дублювати словом.

Оскільки теленарисові властива образна форма відображення дійсності, то таким же – образним і емоційним – передусім, мусить бути слово. Воно доповнює і поглиблює зображення, будить глядацьку уяву, викликає роздуми. Мають рацію дослідники, коли вважають, що літературно-художні якості слова часто є вирішальними в теленарисі і визначають його достоїнства в цілому. Від слова значно залежить сила образного впливу нарису, тому воно повинно бути „доступним і гранично ясним, музикальним і милозвучним, простим, та не спрощеним, лаконічним, але емоційно наповненим” [5, с. 283]. Можна говорити про дві форми використання слова у теленарисі: 1) коли воно написане журналістом і звучить за кадром у дикторському чи авторському читанні; 2) коли слово ми чуємо з уст людини, „живе” мовлення якої зафіксовано на відеострічці під час знімання.

Закадровий текст автор певною мірою закладає вже у сценарій нарису, але його остаточний варіант він пише після того, як відеоматеріал повністю

змонтовано. Під час написання, крім спільних вимог до тексту цього публіцистичного жанру взагалі, треба враховувати специфічно телевізійні. Наприклад, камерні, домашні умови перегляду позначаються на характері, манері викладу матеріалу, а відтак – на інтонаційному забарвленні, вони потребують довірливого звертання до глядача, підтекстового натяку на його уявну співучасть в телепередачі, якою серед інших у програмі є й теленарис.

По-публіцистичному образним та емоційним повинно бути слово нарисовця і в кадрі. Хтось недарма зазначив, що добре думати може багато людей, а ось цікаво висловити свої думки перед телекамерою дано не всім, що яскраво підтверджує телевізійна практика. Це треба враховувати в разі вибору співрозмовника, домагатися, щоб його слово вписувалось у публіцистичну канву теленарису. Синхронно записане (а цю можливість мають усі сучасні відеокамери), воно збагачує публіцистичний телеобраз, є головною формою відтворення подій чи ситуацій, що відбулися раніше, до моменту знімання. „Живе” імпровізоване слово дає змогу прилучити телеаудиторію до процесу формування думки, її руху, що вельми привабливо для глядача.

Отже, слово у поєднанні із зображенням є головним засобом розкриття на телеекрані внутрішнього світу людини, осмислення подій та життєвих ситуацій, дослідження актуальних проблем сучасності. Завдяки аудіовізуальності теленарису розширилася можливість поглибленого пізнання реальної дійсності, яка постає перед телеглядачем в екранних публіцистичних образах.

На підставі осмислення взаємовідносин кіно і телебачення та спираючись на практику підготовки телевізійного нарису, неважко дійти висновку, зробленого у теоретичних працях ще значно раніше: від „живого” телебачення нарис запозичив репортажність, відкритість журналіста, довірливість авторського звертання до глядачів, їхню психологічну співучасть у тому, що відбувається; від кіно – екранний характер, відчуття композиції, художню організацію фактичного матеріалу, культуру монтажної побудови. Поєднання цих двох творчо-організаційних засад і визначає специфіку телевізійного нарису.

-
1. *Вертов Дзига*. Статті, днівники, замисли. – Москва, 1966.
 2. Теорія і практика радянської журналістики / За ред. проф. В. Й. Здорогеги. – Львів, 1989.
 3. *Шаповал Ю. Г.* Телевізійна публіцистика. – Львів, 2002.
 4. *Юровський А. Я.* Телевидение – поиски и решения. – Москва, 1975.
 5. *Юровський А. Я., Борецкий Р. А.* Основы телевизионной журналистики. – Москва, 1966.

**THE VIDEOSKETCH AS A MAJOR FACTOR IN TELEVISION
PUBLICISM**

Zenon Dmytrovs'kyi

*Ivan Franko National University of L'viv,
Universytetska Str.1, 79000, Lviv, Ukraine
Tel. office: (032) 296-41-67
e-mail: journft@franko.lviv.ua*

The author examines the oragans and most characteristic features of the television sketch, influence of the documentary film-making and 'live' television on the shaping of its genre specificity.

Key words: publicism, film sketch television sketch, image, montage, composition.

*Стаття надійшла до редколегії 19.06.2006
Прийнята до друку 22.06.2006*