

JURNALİSTİKA

TELEVİZIYA MONTAJININ NÖVLƏRİ

N.A.ƏHMƏDLİ

Bakı Dövlət Universiteti

Televiziyanı çox zaman, haqlı olaraq, «danışan və göstərən», yaxud «audiovizual» ensiklopediya adlandırırlar. Bu, elə ensiklopediyadır ki, hər gün yenidən «nəşr» olunur, hər «nəşr» dünən görmədiyimiz yeni bilgilərlə zənginləşir. Bu ensiklopediyanın məzmununu «televiziyanın küll halında götürülmüş proqramlarını və gələcək inkişafını nəzərə almaqla müəyyən etməyə çalışsaq, görərik ki, bu məzmun insanın idrak və yaradıcılıq prosesinin özü qədər tükənməz və intəhasızdır. Lakin televiziya yayımının ömrünü bir günlə, yaxud tamaşaçıların sayının maksimuma çatdığı bir axşamla məhdudlaşdırsa, məlum olar ki, cəmi bir neçə saat ərzində televiziya dünyada və ölkənin daxilində baş verən hadisələr barədə çox mühüm məlumatlar verməli, auditoriyanı əsas informasiya növləri ilə təmin etməlidir. Bu, asan vəzifə deyil, burada efir vaxtının hər saniyəsi, hər televiziya kadri nəzərə alınmalıdır» (2, 161-162). Bunun üçün həm də ekran dilinin fotofenomenə əsaslanan zəngin ifadə vasitələri sistemindən və onun elementlərindən (kadr, plan, rakurs, panoram, montaj və s.) məharətlə istifadə olunmalıdır.

Bu anlayışlar televiziya kinodan gəlmiş, xeyli müddət hər iki sahədə eyni prinsiplərə əsaslanmışdır.

«**Kadr**» termini üç mənada işlənir: 1) Kinokamera ilə çəkilmiş plyonkanın yapışdırılmaq üçün bölünmüş parçaları, yaxud televiziya rejissorun bir kameradan başqasına keçdiyi vaxta qədər çəkilmiş (göstərilmiş) hissə; 2) Ekranın çərçivəsi daxilində görünən təsvir; 3) Kinolentin xətlə bölünmüş ən kiçik hissəsi, ayrıca fotosəkil (kiçik kadr). Ekran ifadə vasitəsi kimi «kadr» sözünün, əsasən, birinci mənasından istifadə olunur.

«**Plan**» anlayışı kinematografin ilk anlarında (o vaxtlar kadrlar, adətən, eyni nöqtədən çəkildirdi) obyektə kamera arasındakı məsafəni bildirirdi. O zaman operator müxtəlif planları çəkmək üçün obyektə yaxınlaşmalı, yaxud ondan uzaqlaşmalı idi. İndi bu ölçü şərti xarakterdədir, çünki müasir kamera həmin məsafəni avtomatik tənzimləyir. «Plan kadrda təsvirin miqyasına deyilir. Başqa sözlə, «plan» anlayışı təsvir olunan fiqurun və ya predmetin tutumluluq kateqoriyasını əks etdirir» (6, 117).

Əslində, plan 6 yerə bölünür: 1) Uzaq plan (çəkilən predmetin, misal üçün, insanın ətrafı ilə birlikdə görünüşü); 2) Ümumi plan (insan

tam, boybaboy görkəmdə); 3) Orta plan (insanın dizdən yuxarı təsviri); 4) Qurşaq planı (insanın qurşaqdan yuxarı hissəsi); 5) İri plan (insanın başı) və 6) Makroplan (hər hansı bir detal, məsələn, göz). Bunlardan üçü (ümumi, orta və iri) daha geniş yayılıb. Televiziyada ən çox orta və iri planlardan istifadə edilir. Kinodan gəlmiş bu planlar televiziyada yeni kommunikativ və estetik keyfiyyətlər qazanmış, ekranı tamaşaçıya «yaxınlaşdırmışdır». Kinoda iri plandan fərdi şəkildə ilk dəfə ABŞ kino-rejissoru Devid Uork Qriffit (1875-1948) istifadə etmişdir.

«**Rakurs**» (fransızca: *qısaltma, kiçiltmə*) ekran dilinin mühüm elementlərindəndir. «Bu termin təsviri incəsənətdən alınmışdır; ilk vaxtlar perspektivdə (*gerçəkliyin obyektivdən görünən hissəsində* – N.Ə.) təsvir edilmiş fiqurların hər cür kiçildilməsini, gödəldilməsini bildirirdi. Bu o vaxt idi ki, boykarlıq müstəvi təsvirdən perspektiv təsvirə keçirdi. Sonralar yalnız fiqur və predmetləri qeyri-adi görünüş nöqtələrindən (yuxarıdan, aşağıdan və s.) təsvir edərkən meydana gələn hədsiz kiçiltmələri *rakurs* adlandırmağa başladılar. Kinonun ilk illərində obyektivin optik oxunun yalnız elə vəziyyətini *rakurs* adlandırırdılar ki, həmin oxla predmetin müstəvisi arasındakı bucaq düz bucaqdan böyük, yaxud kiçik olsun. Belə vəziyyətdə çəkilən obyektin bir hissəsi perspektivdə necə görünürsə, o cür kiçilir, gödəlir. Bu gün «rakurs» termini obyektivin optik oxu ilə predmetin müstəvisi arasındakı hər cür (o cümlədən 90 dərəcəli) bucağı bildirir. İndi yalnız adi və qeyri-adi rakurslardan söhbət gedir. Halbuki 10-15 il (*bugünkü hesabla 50-55 il* – N.Ə.) əvvəl rakurs elə qeyri-adi görünüş nöqtəsini bildirirdi ki, oradan fiqur, yaxud predmet perspektivdə təhrif olunmuş şəkildə görünürdü. «Rakurs» anlayışının bu yeni yozumu onunla izah olunur ki, müasir optika hətta frontal çəkilmiş zamanı da fiqurun, yaxud predmetin həcmi perspektivdə təhrif olunmuş şəkildə görməyə imkan verir» (6, 119). Rakurs müxtəlifliyi müəllif ideyasının açılmasına, montaj üçün əlverişli olan kompozisiya qurulmasına, kadraxili dinamikani gücləndirməyə və s. xidmət edir.

Panoram kameranın «boylanaraq» hadisə yerini daha geniş miqyasda göstərməsidir. Bundan yerli-yerində, yalnız zəruri hallarda bəhrələnməyi bacarmaq lazımdır, çünki panoram əlavə problemlər törədə bilər. Məsələ burasındadır ki, statik (donuq) kadrlarla müqayisədə panoram daha çox vaxt aparır. Bununla belə, bəzən panoramsız ötürmək mümkün olmur.

Kadr da, plan da, rakurs da, panoram da, başqa ifadə vasitələri də gələcək ekran əsərinin ayrı-ayrı elementləridir. Onların hamısı montaj prosesində bir yerə toplanaraq vahid məna kəsb edir.

Montaj (fransızca: *yığma, quraşdırma*) termini də televiziya kino-dan gəlir və televiziya bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə olan üç anlamda işlənir: 1) Obrazlılıq yaradan spesifik ekran ifadə vasitələri sistemi; 2) Bədii obrazın yaradılması prinsipi və qanunauyğunluqları (İncəsənətdə buna «ümumi montaj prinsipi» deyirlər); 3) Ayrılıqda çəkilmiş kadrları ideya-bədii baxımından yetkin vahidə çevirmək üçün istifadə edilən texnoloji və yaradıcı proses. Bunlardan ilk ikisi daha çox kino ilə, üçüncüsü isə, əsasən, televiziya ilə bağlıdır.

Biz kinoya baxanda kadrların fasiləsiz axınını görürük, əslində isə onlar ayrı-ayrılıqda çəkilmiş, sonra bir-birinə yapışdırılmışdır. Bu cür yapışdırmağa kinoşünaslar *texniki montaj* deyirlər. Burada xüsusi ya-

radıcılıq, ağıl işlətmək lazım gəlmir. Bu əməliyyatı adi texniki işçi – montajçı yerinə yetirir. Lakin lent parçaları elə ardıcılıqla yapışdırılmadı ki, onların arasında aydın duyulan müəyyən əlaqə, məna bağlılığı olsun. Bu, **konstruktiv montaj** adlanır. Burada iki əsas cəhət gözlənilməlidir:

1. Kadrlar məntiqi ardıcılıqla, asan anlaşılacaq şəkildə bir-birini izləməlidir;

2. Hər kadr elə uzunluqda olmalıdır ki, tamaşaçı onun mənasını, mahiyyətini qavraya bilsin. Konstruktiv montaj da xüsusi istedad tələb etmir, onu rejissor olmayan, az-çox savadlı adam da yerinə yetirə bilər. Bu, cümlədə hansı sözdən sonra hansı sözün gəlməli olduğu kimi bir şeydir. Rejissor düşüncəsi **bədii montaj**da özünü göstərir. Məşhur kino rejissoru S.M.Eyzenşteynin dediyi kimi, bu, elə montajdır ki, «yanaşı qoyulmuş hər hansı iki lent parçasının birləşməsi yeni təsəvvür yaradır və bu ardıcılıqdan yeni keyfiyyət meydana gəlir» (5, 253). Bədii montaj anlayışını aydın başa düşmək üçün rejissor Y.Protazanovun indi dəbdə olmayan ateistik mövzuda çəkilmiş «Müqəddəs Yorgen bayramı» filmindən iki ardıcıl kadrı diqqət yetirək:

1. Yolda çoban bir sürü qoyun aparır;

2. Həmin yolla bir dəstə zəvvar ibadətə gedir.

«Bu kadrların hər biri ayrılıqda götürüldükdə müəyyən informasiya versə də, heç bir yetkin məna ifadə etmir, lakin onların qovuşmasının müəyyən mənası var: bu iki kadrın toqquşmasından, S.Eyzenşteynin dediyi kimi, fikir qılgılığını doğur. Ardıcıl baxılan iki kadrın əlaqəsi xalis kinematografik məntiq yaradır. Birinci kadr ilə ikinci kadrın birləşməsindən ayrı-ayrılıqda onların heç birində olmayan yeni bir fikir meydana gəlir. İkinci kadrın mənası o deyil ki, yolla bir dəstə zəvvar gedir, həmin kadrın mənası budur ki, bu adamlarla çoban sürüsü arasında heç bir fərq yoxdur... Bu sadə misal S.Eyzenşteynin təklif etdiyi bədii montaj formulunu başa düşməyə kömək edir: bir kadr üstəgəl bir kadr bərabərdir iki kadr demək deyil, nəsə ayrı bir şeydir» (6, 126).

Deməli, bədii montaj müstəqim kadrların köməyi ilə duyğusal tamaşaçıların başa düşə biləcəyi məcazi məna yaratmaqdır.

Biz belə hesab edirik ki, adı çəkilən bu üç montaj növü (texniki, konstruktiv və bədii), əslində vahid bir montaj prosesinin müxtəlif mərhələləridir. Bədii montaj fiziki varlıq kimi ortada olmur, rejissor onu fikrində tutur və bu fikrə münasib olaraq kadrları lazımı ardıcılıqla düzür (konstruktiv montaj), montajçı isə onları yapışdırır (texniki montaj). Nəticə: **bunların üçünə birlikdə bir montaj növü kimi baxmaq lazımdır.**

Müvafiq ədəbiyyatda montaj növlərindən biri də **paralel montajdır**. İri plan kimi onun da müəllifi D.U.Qriffitdir. O, 1909-cu ildə «Tənha malikanə» filmi çəkərkən ilk dəfə paralel montajdan istifadə etmişdir. Filmin lap qısa süjeti belədir: qadın uşaqları ilə quldurların əlinə düşür, filmin sonunda əri onu xilas edir. Adi (xronoloji) montajın köməyi ilə filmi elə həmin ardıcılıqla da montaj etmək olardı, lakin Qriffit tamaşaçıları əldə saxlamaq, süjetin gərginliyini artırmaq naminə başqa yol seçib paralel davam edən iki süjet çəkir:

1. Ana və uşaqlar quldurların düşərgəsində;

1) Əri onun köməyinə tələsir;

2. Yenidən ana, uşaqlar və quldurlar;

2) Əri atı dördnala çapır;

3. Quldurlar, ana, uşaqlar;

3) Kişi atı daha bərk qovur...

Sonra həmin lent parçaları elə bu ardıcılıqla montaj olunur və beliliklə, heç bir əlavə izahat olmadan tamaşaçılar hadisənin finalını səbirsizliklə gözləyirlər.

Bir vaxtlar paralel montaj elə populyar imiş ki, rejissorlar hətta bir-biri ilə əlaqəsi olmayan müxtəlif filmləri montaj etməklə yeni bir film alırmışlar (Bax: 3, 175-178). Paralel montajın köməyi ilə mürəkkəb, mücərrəd anlayış və ideyalar ekranda göstərilir, emosiyalar dərinləşdirilib gücləndirilir, süjetə dinamiklik və gərginlik verilir.

Çarpaz montaj da paralel montaja oxşayır, Burada əsas əlamət tam eyni vaxtda baş verən və bir-biri ilə çarpazlaşan iki və daha çox xəttin finalda qovuşması və nağıllarda olduğu kimi Xeyirin Şərə qalib gəlməsi, münaqişənin ədalətlə həll edilməsidir. Ona görə də kino jarqonunda bu, «son anda xilasetmə» adı ilə məşhurdur və onun da banisi D.U.Griffitdir. Bu üsuldan Hindistan filmlərində daha çox istifadə edilir. Rac Kapurun «Avara» filminin süjetini yada salaq: əslən prokuror oğlu olan Rac uşaqqən valideynlərindən ayrı düşür və sosial mühitin təsiri ilə cinayət törədir. Məhkəmədə onun ittihamçısı tanımadığı doğma atasıdır, vəkili isə atasının övladlığa götürdüyü qız olur. Həmin qız təqsirin Racda yox, ictimai ədalətsizlikdə olduğunu sübuta yetirərək müttəhimini xilas edir.

Göründüyü kimi, paralel montajla çarpaz montaj arasında ciddi bir fərq yoxdur və biz bu cür bölgüyə haqq qazandırmaq istəməzdik. Bu bərdə bir az sonra.

Bu günə qədər müvafiq ədəbiyyatda **assosiativ montaj** ifadəsi də işlənir, lakin onun da ziddiyyətli olduğu dərhal nəzərə çarpır. Onu gah «ideoloji», gah «paralel», gah da bədii montaj adlandırırlar. Aşağıdakı izaha fikir verək: «Tamaşaçıda assosiasiya yaratmaq məqsədilə daxili, subyektiv əlaqələri aşkara çıxarmaq üçün istifadə olunan paralel montaja (? – N.Ə.) assosiativ montaj deyilir. Bədii montajın ali forması olan (? – N.Ə.) assosiativ montajı (ona ideoloji montaj da deyirlər) sovet kinematografçıları işləyib hazırlamışlar» (6, 128-129).

Göründüyü kimi, sadələdiyimiz montaj növlərinin heç birinin vahid bölgü əsası yoxdur. Kino mütəxəssisi olmadığımızıza görə, kinoşünaslarla mübahisəyə girmək fikrindən uzağıq və montajla bağlı mülahizələrimiz yalnız televiziya aiddir.

Əvvəlcə kiçik bir müqayisə aparaq. Linqvistik mətnin (nitqin) ən kiçik hissəsi söz, televiziya nitqinin (burada «nitq» anlayışını geniş tutanda, teleproqramın yetkin parçası, ayrılıqda götürülmüş veriliş anlamında başa düşmək lazımdır) ən kiçik elementi isə kiçik kadrdir («kadr» sözünün üçüncü anlamı). Sözlər birləşib fraza (cümlə əmələ gətirdiyi kimi, kiçik kadrlar da birləşib montaj parçasını («kadr» sözünün birinci anlamı) əmələ gətirir. Cümlələrdən mətn yarandığı kimi, montaj parçalarından da veriliş yaranır. Şərti olaraq bütün bu komponentlərin (kiçik kadr, montaj parçası, veriliş) dolğun halda, yəni televiziya dilinin bütün üsürləri (görüntü, söz, səs effektləri və s.) ilə birlikdə olduğunu qəbul edək. Televiziya birbaşa səsle «doğulduğuna» görə burada təsvirlə səs bərabərhüquqlu, eyni anda baş verən qoşa komponentlərdir. Kinodan

fərqli olaraq birbaşa televiziya montaj strukturu mənimsənilən hadisənin yekunu kimi deyil, gedişi kimi təqdim edilir. Başqa sözlə, müəlliflərlə birlikdə tamaşaçı da yaradıcılıq prosesinin iştirakçısına, azı müşahidəçisinə çevrilir və buna görə də televiziya montajının qarşısında göstərilən hadisə haqqında tamaşaçı təsəvvürünü tamamlamaq, dolğunlaşdırmaq problemi də durur. Bu səbəbdən, bizim fikrimizcə, **televiziya montajının növləri teleproqramın tipologiyasına əsaslanmalıdır.**

Görkəmli dilçi alim, akademik V.V.Vinoqradov sosial hadisə olan dilin üç əsas funksiyanı yerinə yetirdiyini göstərirdi: ünsiyyət, bilgiləndirmə və təsiretmə (Bax: 1, 6). Tanınmış üslubiyyat mütəxəssisi D.E.Rozental dilin üslublara bölünməsinin həmin funksiyalardan irəli gəldiyini bildirirdi. Onun fikrincə, ünsiyyət funksiyasını danışmaq üslubu, bilgiləndirmə funksiyasını elmi üslub, təsiretmə funksiyasını isə publisistik və ədəbi-bədii üslublar gerçəkləşdirir (Bax: 4, 18). Televiziya dilin bu üç ictimai funksiyasından birini (ünsiyyət) qismən, qalanlarını isə (bilgiləndirmə və təsiretmə) tam yerinə yetirir.

Bütövlükdə televiziyanın auditoriyaya təqdim etdiyi verilişlər iki böyük qoldan ibarətdir: 1) Elmi-publisistik verilişlər; 2) Ədəbi-bədii verilişlər. Dildə üslubun gördüyü işi televiziya montaj reallaşdırır. Buna görə də televiziya montajını onun tam yerinə yetirdiyi funksiyalara uyğun olaraq iki növə ayırmaq lazımdır:

1. Elmi-publisistik montaj.

2. Ədəbi-bədii montaj.

Montaj prosesi üç mərhələdən ibarətdir: 1. Əldə olan materiallar konkret proqramı əhatə edə biləcək «tezislərə» - montaj parçalarına bölünür və onların hansı ardıcılıqla düzülməsi götür-qoy edilir; 2. Seçilmiş montaj parçaları qruplaşdırılıb süjetin tələbi ilə öz zaman-məkan mövqeyini tutur; 3. Yekun struktur dəqiqləşdirilir, montaj parçaları yapılandırılaraq veriliş hazır şəkə salınır, yeni efir variantı tərtib olunur. «Canlı» verilişlərdə də eyni proses baş verir, lakin burada sadələdiyimiz əməliyyatların hamısı rejissorun təxəyyülündə həyata keçirilir və buna görə də ondan yüksək peşəkarlıq, iti göz, cəldlik, səriştə tələb olunur. Belə verilişlərdə rejissor bir kameradan başqasına keçərək bir operatorun görünməsi ilə o biri operatorun görünməsi arasında «körpü» salır. Bu «körpünün» davamlılığı «canlı» montaja (buna translyasiya montajı deyirlər) əvvəlcədən necə hazırlıq görülməsi ilə şərtlənir. Hadisələr bizim iradəmizdən asılı olmadan baş versə də, onu təkrarlamaq mümkün olması da, kameraların yerləşdirilməsi, onların optik və rəqəmsal keyfiyyətlərinin, hər kamerada işləyən operatorun peşəkarlığının nəzərə alınması vacib şərtlərdəndir.

Elmi-publisistik montajla ədəbi-bədii montaj arasındakı başlıca fərq kadrlar (montaj parçaları) arasındakı əlaqələrin xarakteri və onların gerçəkləşdirilmə üsulları ilə bağlıdır.

Elmi-publisistik montaj kadrlar arasında konkret, dərhal başa düşülən, məntiqi əlaqələrin olmasını tələb edir. Burada faktlar tam və dəqiq izah olunmalı, kadrlar arasındakı səbəb-nəticə əlaqələri göstərilməli, ekran ifadə vasitələrinin lakonikliyinə nail olunmalı (elmi üslubdan gələn keyfiyyətlər), göstərilən arqumentlərin inandırıcılığına, emosional-ekspressiv təsir gücünə malik olmasına (publisistik üslubdan gələn keyfiyyətlər) çalışılmalıdır. Elmi-publisistik montajda kadrlararası əlaqənin başa düşülməsini tamaşaçının öhdəsinə buraxmaq olmaz, bunu

hökmən kommunikator özü açmalıdır.

Ədəbi-bədii montajda isə kadrlararası əlaqə xüsusi estetik-kommunikativ səviyyədə həll olunur. S.Eyzenşteynin «Bir kadr üstə gəl bir kadr bərabərdir iki kadr demək deyil» formulu məhz bədii ekran əsərinin montajını nəzərdə tutur. Ədəbi-bədii montajda, elmi-publisistik montajdan fərqli olaraq, kadrların müəyyən ardıcılıqla düzülməsi bədii obraz yaratmağa xidmət etməlidir. S.Eyzenşteyn bunu belə bir misalla izah edirdi: «Hamar səthi olan və çevrə boyu altmış bərabər hissəyə bölünmüş çox da böyük olmayan ağ bir dairə götürək. Hər beş bölgüdən birinə 1-dən 12-dək olan rəqəmlər yazılıb. Dairənin mərkəzinə sərbəst fırlana bilən şışuclu iki dəmir zolaq bərkidilib: biri dairənin radiusu boyda, o biri isə ondan bir az qısadır. Tutaq ki, uzun zolaq 12-nin, qısa zolaq isə ardıcıl olaraq 1, 2, 3, ... 12-nin üzərində dayanır. Bu, adi həndəsi təsvirlər seriyasıdır – iki metal zolaq tədricən öz aralarında 30, 60, 90, ... 360 dərəcəli bucaqlar əmələ gətirir. Lakin bu dairə metal zolaqları bərabər sürətlə fırladan mexanizmlə təchiz edilsə, onda dairədəki həndəsi fiqur yeni məna kəsb edər: bu, artıq sadəcə **təsvir** deyil, vaxt **obrazıdır**» (5, 256). Bu misal ədəbi-bədii montajın xüsusiyyətini çox gözəl əks etdirir. Bu o deməkdir ki, adi lent parçaları ədəbi-bədii montaj nəticəsində obraza çevrilir.

Bədii ədəbiyyatda olduğu kimi, ədəbi-bədii montajda da kommunikator ekran dilinə uyğunlaşdırılmış bədii təsvir vasitələrindən (epitet, bənzətmə, istiarə və s.), eləcə də bədii ifadə vasitələrindən (anafora-epifora, paralelizm, bədii təzad, inversiya və s.) geniş istifadə edə bilər. Məsələn, yuxarıda verdiyimiz «qoyun sürüsü və zəvvarlar» ardıcılığı montaj təşbehinə (bənzətməsinə) yaxşı misal ola bilər. Buradan bəlli olur ki, bir çox qaynaqlarda adı çəkilən montaj boyları və növləri (texniki montaj, konstruktiv montaj, bədii montaj, paralel montaj, çarpaz montaj) elmi-publisistik montajda və ədəbi-bədii montajda istifadə olunan yaradıcılıq priyomlarından başqa bir şey deyil.

Elmi-publisistik montajla ədəbi-bədii montajı bir-birindən tam təcrid etmək olmaz, Bədii ədəbiyyatda publisistikanın, publisistikada isə bədii ədəbiyyatın elementləri olduğu kimi, bu iki montaj növünün də müştərək tərəfləri və müştərək tətbiq sahələri var.

ƏDƏBİYYAT

1. Виноградов В.В. Стилистика. Теория политической речи. Поэтика. М.: изд-во АН СССР, 1963, 256 с.
2. Ефимов Э. Емкость кадра // В кн.: Большие проблемы малого экрана. М.: Искусство, 1981, с.159-175
3. Польская Л.И. Кто делает кино? М.: Дет. лит., 1987, 208 с.
4. Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. М.: Высш. шк., 1977, 416 с.
5. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Избранные статьи. М.: Иск-во, 1956, с.252-285
6. Юровский А.Я., Борецкий Р.А. Основы телевизионной журналистики. М.: изд-во Моск. Ун-та, 1966, 338 с.

ВИДЫ ТЕЛЕВИЗИОННОГО МОНТАЖА

Н.А.АХМЕДЛИ

РЕЗЮМЕ

Автор, проанализировав имеющиеся в спецлитературе виды телевизионного монтажа (технический, конструктивный, художественный, параллельный, перекрестный и т.д.), находит в них серьезные противоречия и предлагает свой вариант о том, что телевизионный монтаж должен делиться всего на два вида:

1. Научно-публицистический монтаж;
2. Литературно-художественный монтаж.

При этом он исходит из типологии телевизионных программ и стилей языка и считает, что перечисленные в литературе «виды» монтажа являются лишь творческими приемами, которыми оперируют режиссеры при научно-публицистическом и литературно-художественном монтажах.

THE KINDS OF TV EDITING

N.A.AHMADLI

SUMMARY

Having analysed the kinds of TV editing in special literature (technical, constructive, fictional, paralel, cross etc.) the author finds serious contradictions about this classification and offers his version TV editing should be divided only into two parts:

1. Scientific-publicistic editing.
2. Fictional editing.

He comes to this result from the typology of TV programmes and the language styles and considers that the number of editing “styles” in literature are only artistic crafts of the directors in scientific-publicistic and fictional editings.