



Телевизионная речь: поликодовый характер вербальных включений

И.Н. Кемарская

кандидат филологических наук

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK58896>

Вербально-аудиальный ряд не является самостоятельным элементом телепроизведения, воспринимаясь зрителем в обязательном сочетании с видеорядом. Аудиальная речь поддерживает нарративную составляющую телезрелища как единого многоуровневого текста, присутствуя на экране в виде закадрового комментария (закадра) или прямого высказывания участника съемки, записанного синхронно с изображением говорящего (синхрона). Оба вида телевизионной медиаречи имеют поликодовую природу, выражающуюся в высечении семантически новых «третьих смыслов» при сопряжении словесной конструкции с динамичным видеорядом.

медиаречь,
телевизионная
речь,
телевизионное
произведение,
поликодовость,
нарратив,
аттракцион

¹ Коньков В.И. Медиаречь: содержание понятия и принципы анализа // Мир русского слова, 2016, № 3. С. 58.

Телевизионная речь — явление неоднородное. В понимании ряда теоретиков это разновидность медиаречи, то есть речи, функционирующей в коммуникативной среде СМИ: «Можно говорить о трех разновидностях медиаречи, функциональные возможности которых обусловлены техническими средствами их порождения: печатная, радионная и телевизионная речь»¹.

Прародителем телевизионной речи была радиоречь. Следы радионного происхождения телевидения можно проследить на примере долго бытовавших определений, в частности, использования в дидактической литературе обобщенного единого термина для вербальной составляющей радио- и телеэфира — «телерадиоречь», который трактовался как род ораторского искусства.

Идея главенства вербальности над визуальностью, слова над «картинкой», определяла суть творческих процессов раннего телевидения: «Дикторы, работающие на радио, кропотливо обучали телевизионных ведущих самым тонким оттенкам речи, заучивая ударения. Фразы выстраивались определенным образом. Только так и никак иначе. Речь диктора всегда была однообразна, грамотна, точна и официальна: ничего лишнего,

² Маринина К.Б. Телевидение — любовь моя / К.Б. Маринина. М.: 2012. С. 53.

никаких импровизаций»². И хотя выход телевидения за границы радионных канонов давно состоялся, исходный приоритет логоцентричности (слова как основного носителя смыслов) до сих пор напоминает о себе, и мы привычно называем ТВ *вербально-визуальным* медиа.

«Закадр» как подвид аудионной медиаречи

Понятие «аудионный» («аудионность») представляет собой кальку с английского audio — «звуковой» и применительно к языку (audio language) толкуется как комплекс средств и приемов аудиовыразительности и коммуникации. Синонимичным ему выступает понятие «аудиальный», обозначающее акустическое звучание произносимых слов в сочетаниях типа «аудиальный компонент» означает голосовые характеристики и звуковое сопровождение телевизионного текста³. Более глубокое смысловое разграничение терминов видится излишним, поскольку речь в обоих случаях идет о словах, звучащих с экрана, о вербальной лексике аудиовизуального произведения.

Технически вербальная составляющая целостного телевизионного текста легко вычленяется; можно сказать, что она существует параллельно видеоряду. Если исключить письменную речь на телеэкране (титры, комментирующие пометки), а также музыкальную и шумовую составляющие (включая песни), то звучащая область ТВ-речи окажется представленной в виде двух типов устных высказываний: *закадровых*, то есть слов, произносимых человеком, невидимым для зрителя; и *синхронных*, то есть слов, произносимых видимыми в кадре персонажами синхронно с динамикой изображения. Позволим для краткости далее обозначать их в тексте профессиональными рабочими терминами «закадр» и «синхрон». Закадр и синхрон можно рассматривать как подвиды *аудиальной экранной речи*, различающиеся по происхождению и функциональности.

В силу многих причин, в первую очередь исторических, закадр в профессиональной среде считается важнее синхрона. Именно он имеет радионные корни и представляет собой авторское креативное произведение, выстроенное с целью максимально эффективной коммуникации со зрителем. Классический закадр семантически выверен, логически упорядочен и содержит сильную интенционную компоненту, рассчитанную на привлечение и удержание внимания телезрителя как слушателя.

Важным качеством закадрового текста следует считать многоуровневый характер его создания. Звучащий с экрана закадр всегда создается трижды: изначально, как любой вариант

³ См. профессиональное толкование терминов, напр.: Федоров А.В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. М.: МОО «Информация для всех», 2014. С. 52; Современный медиатекст: учебное пособие / отв. ред. Н.А. Кузьмина. — Омск, 2011. С. 14).

зарождения текста, выстраивается в уме; фиксируется автором в форме вторичной (письменной) речи; возникает в виде голо-совой записи при произнесении вслух.

Говоря о закадре, не стоит забывать о креативных техноло-гиях его создания. На практике их существует, как минимум, две: написание закадра *до* появления видеоряда телепроизведе-ния и написание закадра *после* завершения работы над визуаль-ной составляющей.

Первый способ характерен для написания новостного тек-ста событийного характера. Такой закадр пишется в качестве сюжетной канвы, а видеоряд его впоследствии «перекрывает», поддерживая, иллюстрируя, визуализируя вербальную основу повествования.

Технология создания закадра, заимствованная телевидени-ем из неигрового кинематографа, предполагает другое напи-сание текста: *на основе уже готового* видеоряда (в английской терминологии «закадр» так и называется: «voice-over» — «голос поверх изображения»). Пик его применения пришелся на эпоху единичных телевизионных фильмов или относительно неболь-ших циклов телепрограмм, то есть произведений, технология создания которых еще не определялась высокоскоростным ин-дустриальным конвейером и оставалась близка к кинотехноло-гиям.

Написание подобного текста регламентировалось соблюде-нием жестких ограничений хронометража отдельных эпизодов и монтажных фраз, включая в себя целый свод правил и навы-ков, без овладения которыми написать качественный закадров-ый текст оказывалось невозможным. Грамматически закадр второго типа допускал неполные предложения, отсутствие при-лагательных (роль определений делегировалась видеоряду), вы-раженные авторские интонации.

Многоуровневая функциональность закадрового аудиного ряда, внешне вспомогательного, на деле обладает арсеналом ши-роких возможностей, что неоднократно отмечалось практика-ми. В частности, в британском учебном пособии для тележурна-листов компании «Би-Би-Си» (уникальном профессиональном издании, посвященном творческо-технологическим тонкостям написания закадрового текста) задача закадра сформулирова-на однозначно: «Закадровый текст может стать важной частью драматических, документальных и новостных сюжетов. В каж-дом из этих, очень разных направлений он играет одну и ту же роль, дополняя записанный на месте или в студии материал не-обходимой информацией»⁴. (Перевод наш — И.К.)

⁴ Mansfield John. Sound for Television. Narration and Editing. BBC Television Training Manuals. London, 1992. P. 7. (Narration can be a vital part of dramas, documentaries and news stories. In each of this very different crafts it has a similar role, supplementing the material recorded on location or in the studio with extra, essential information — англ.)

Применительно к телепроизведению *необходимой* можно считать информацию, которую трудно или невозможно пере-дать «картинкой». Звучащий текст берет на себя поддержку смонтированных визуальных образов, добавляя информатив-ные сведения (например, цифры, оценочные суждения, разного рода обобщения и т. д.). Но качественный закадр не просто до-водит до сведения зрителя необходимые факты, а особым об-разом акцентирует смыслы транслируемого видеоматериала, выступая катализатором многомерности телепроизведения как единого поликодового экранного текста.

Для наглядности можно привести гипотетический пример намеренно упрощенного закадра в его привязке к видеоряду. Предположим, необходимо акцентировать текстом момент вос-хода солнца. То есть видеоряд представляет собой длящийся план рассвета — от светлеющего неба до полноценного утра. Фразой закадра будут слова: «И взошло солнце». (Пафосная стилистика текста выбрана ради примера, его информатив-ность в данном случае не принципиальна.) Важнее положение звучащих слов относительно визуальных динамичных объек-тов.

Вариант первый: текст положен так, что слово «солнце» приходится на момент появления светила из-за горизонта, то есть слова и «картинка» взаимно иллюстрируют друг друга. За-дача текста — подчеркнуть факт того, что перед глазами зрите-ля восход, пиковый момент действия, происходящего «здесь и сейчас».

Вариант второй: текст опережает «картинку». Слово «солн-це» положено на темную, предрассветную часть плана, то есть текст намеренно «забегает» вперед. Это уже не констатация со-бытия, а его предвосхищение. Задача текста — вызвать знако-мые ментальные образы в воображении зрителя. Восход солнца сам по себе аттракционен, его можно классифицировать как «аттракцион-красота» — «резкое нарушение привычной нормы в сторону прекрасного»⁵. Благодаря рассинхронизации текста и изображения указанный аттракцион показывается зрителю дважды, сначала в воображении, хранящем память о подобном ярком эффекте, а второй раз — на экране, во всем многообра-зии конкретных деталей.

Вариант третий: текст «запаздывает». Слово «солнце» положено на момент, когда чудо восхода уже свершилось, За-дача закадра — подтвердить значимость действия, вербаль-но усилить факт происшедшей трансформации. В некотором роде такой ход рассчитан на сбой процесса коммуникации,

⁵ Линков А.И. Проблемы художе-ственного воздействия: принцип аттракциона - М., Наука, 1990. С. 42.

нарушение парадигмы повествования. Вербальное повторение визуального ряда является нарушением неписанных конвенционных правил телесмотра, что заставляет зрителя заподозрить, что он неверно толкует события, и, возможно, восход в данном случае — не самоценный элемент экранного повествования, а преамбула чего-то начинающегося или финал чего-то завершившегося. Автоматизм восприятия сбивается, прокоммуникативная стратегия общения авторов и аудитории обретает черты контркоммуникативной, заставляя человека у экрана усиливать внимание и перцептивную активность.

Значимые моменты сопряжения вербального и визуального ряда в среде профессиональных сценаристов-текстовиков носят рабочее название «реперных точек». Этим термином обозначаются места обязательного скрепления текста и «картинки» для сохранения связности повествования. Но, как показал приводимый выше пример, на поликодовый характер финального результата влияют даже мельчайшие сдвиги аудиального и визуального рядов относительно друг друга. («Реперными точками» в приведенном примере могут оказаться и сопряжения глагола «взошло» с динамикой видео, и даже положение союза «и» относительно видеоряда).

Множественное воздействие аудиально-визуальных кодов воспринимается зрителями одномоментно и холистически, как единое целое. «Знаковый порядок передает информацию в обход экрана, не кричит рупором во всеуслышание, а просачивается, вытекает незаметно, обретает свой мир внутри адресата сообщения, который в какой-то момент осознает информацию как собственное сущностное качество. Экран подает знаки, а зрители их «считывают» и адаптируют к реальности»⁶. С семиотических позиций телевизионное произведение представляет собой поликодовый (полимодальный, креолизованный) единый текст, сочетание вербальной и иконической составляющих которого предполагает «взаимодействие, интертекстуальность, гипертекстовость, имплицитность»⁷.

Имплицитивные (от *imprlico* — тесно связанные, *лат.*) свойства закадрового текста применительно к его сочетанию с видеорядом никогда не исчерпываются прямым значением используемых слов. Словесные и зрительно-образные коды, образуя прокоммуникативные альянсы или контркоммуникативные сшибки, демонстрируют новые семантические значения, зачастую не предусмотренные авторами (так называемые «третьи смыслы»).

«Синхрон» как подвид аудиальной медиаречи

Прямая речь персонажа в кадре, синхронизированная с изображением, представляет собой второй тип аудиальной ТВ-речи. Синхроном называют фрагмент видеозаписи, создающий у зрителя впечатление максимальной достоверности и подчеркнутой документальности сказанного в кадре. Синхрон как фрагмент речи экранного персонажа, воспринимается зрителем как прямая речь, но таковой не является. Скорее, она представляет собой *квази-прямую речь*, аналог «несобственно-прямой речи» в лингвистическом понимании термина. Филологи определяют «несобственно-прямую речь» как понятие «для обозначения явления, переходного между прямой речью и косвенной, то есть такого явления, которое можно определенными операциями превратить (с той или иной степенью точности) как в прямую речь, так и в косвенную»⁸. Такое речевое включение представляет собой лексический прием, с помощью которого автор использует высказывание рассказчика без обязанности передать его в точности, как в случае с подлинно прямой речью, но и не переводя чужое высказывание в косвенное, сохраняя внешнюю буквальность цитирования, например, «Иванов говорит, что ему, мол, нечего сказать».

Разворачивающееся в реальном времени высказывание человека перед камерой не желательно расценивать как подлинно прямую речь хотя бы потому, что ТВ-речь уже представляет собой «вторую реальность», отчужденную в виде записи: «Монтируя синхрон, всегда приходится не только менять местами куски, но и, добываясь внятности смысла, переставлять отдельные предложения и даже слова, вычищать весь текстовой «мусор», который мы спокойно воспринимаем в прямом диалоге с человеком»⁹. Любой синхрон на телеэкране вырезан из контекста, сложен из отдельных фрагментов и обработан в соответствии с требованиями формата в области темпоритма, стиля, драматургической нагрузки.

Выступающий перед камерой герой на телеэкране рассматривался как выразитель определенного знания, ретранслятор информации, «пропущенной» через личность говорящего. Недаром какое-то время синхроны у практиков имели синоним «говорящая голова», подразумевающий протяженное выступление персонажа, зачастую сопровождающееся минимальным иллюстративным видеорядом.

Слушая героя, зритель улавливал не только смыслы сказанного, но и типажные характеристики говорящего, подспудно примеряя к ним свои ожидания. Так, человек в форме пожарного на

⁸ Успенский Б.А. Семиотика в искусстве. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 54.

⁹ Каминский А.С. Вектор замысла: От идеи к монтажному решению: Учеб. пособие по режиссуре и тележурналистике. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. С. 224.

⁶ Постникова Т.В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю.М. Лотмана: фило-софско-антропологический анализ // Вест. Моск. Ун-та, серия 7. Философия. 2006. № 3. С. 11.

⁷ Сурикова Т.И. Демотиватор в медиадискурсе: границы и свойства жанра. Медиалингвистика, 2020. 7 (1). С. 31.

экране, да еще и с признаками недавнего участия в борьбе с огнем, мог изъясняться косноязычно или вообще махнуть рукой, бросив несколько слов, — для зрительского понимания сказанного этого было достаточно. Недаром наиболее ценными синхронами у практиков считались фрагменты речи, передававшие пиковые смены настроения и переживаний героя, спонтанные формулировки, неожиданные для самого говорящего (а вместе с ним — и для аудитории).

По мере развития ТВ прямая речь человека на телеэкране все больше обрела аттракционность, превращаясь в открытый, динамичный, впечатляющий эпизод, развивающийся в сторону непредсказуемого финала. Приглашенные в эфир персонажи рассматривались как носители не только экспертных знаний, но и «изобразительного потенциала». Вне всяких негативных коннотаций в таком подходе проявлялась зрелость телевидения как медиа, принимавшего в расчет настрой зрителя на получение эмоционального удовольствия помимо информации.

Полимодальность как принцип интеграции телевизионной медийной речи

С нарастанием коммуникационного дискурса в понимании ТВ само членение аудиальной медиаречи на *закадр* и *синхрон* в зависимости от «видимости» говорящего для зрителя начало попадать под сомнение. Закадр ведущего, например, мог легко перемежаться с его же синхронном, снятым отдельно в технике стендапа. Информационно насыщенный синхрон героя, «заброшенный за кадр», вполне мог взять на себя функции традиционного авторского текста.

Размеренная логоцентричность вербально-аудиального ряда таит в себе опасность вызвать усталость и перегрузку внимания аудитории. Говоря словами практиков, синхрон «сажает темп» рассказа, требуя сокращений и повышения динамики действия в кадре за счет монтажа. Искусственно внедряясь в реальную речь героя, авторы повышают ее привлекательность для зрителя, интересность для взгляда, превращают в аттракцион. Слова экранного персонажа ценны не только тем, что он говорит, но и тем, как его речь характеризует самого говорящего. Используя терминологию Т. Ганнинга (Tom Gunning — *амер.*) можно сказать, что, обретая черты несобственно-прямой, монтажно обработанной экранной речи, синхрон начинает работать на «эксгибиционистскую» составляющую экранного зрелища, демонстрируя зрителю неожиданные откровения героев¹⁰. (В то время как закадровый текст тяготеет к логоцентричному

нарративу (по-английски, он так и называется: *narration*), то есть обеспечивает ту составляющую зрелища, которую Т. Ганнинг называл «вуайеристической», «подглядывающей» или «повествовательной»).

В этом плане интересным может показаться пример использования синхронных в реалити-шоу «Survivor» (США, канал CBS, 2000), когда в ткань экранного повествования вставлялись подряд нескольких синхронных одного и того же героя, касающихся одной и той же темы, но записанных в разное время. В смонтированном виде цепь фрагментарных высказываний героя представлялась непрерывным потоком размышлений о каком-то поступке или о ситуации. Такой прием «медитативного» потока синхронных, встроенный в экранное действие, развивавшееся в режиме «здесь и сейчас», не воспринимался как результат монтажного вторжения в транслируемую реальность, а имитировал природу человеческих размышлений, сохраняя искренность непосредственных ответов и наглядно демонстрируя смену оценок героем рассматриваемой ситуации.

Сопряжение разновременных синхронных генерировало особую многослойность экранного времени, в свете которой по-иному проявлялись характеры участников реалити, их скрытые взаимоотношения, вся та внутренняя психологическая жизнь персонажей, которая недоступна камере даже при самом пристальном наблюдении. Произносимые слова давали ключ к зрелищу, зрелище (визуальный ряд) перекодировало слова, высекая все те же «третью» смыслы.

Примечательно, что одними из первых о важности поликодовой природы сопряжения аудиальной и визуальной составляющих экранного зрелища заговорили не медиатеоретики, а отечественные исследователи синхронного перевода иностранных фильмов. Они отмечали, что реальные смыслы сообщения проявляются только в синкретизе слова и «картинки», в ходе полимодального анализа «аудиовизуальных дискурсов, каждый из которых обладает собственным неповторимым набором семантических систем»¹¹.

Выводы

Аудиальная ТВ-речь, представляя собой особый тип медиаречи, не может рассматриваться вне синкретического подхода к анализу телепроизведений как поликодовых многоуровневых текстов. Углубленному анализу звучащей ТВ-речи сопутствует сопряжение дискурсивных подходов к пониманию вербальной и визуальной составляющих телезрелища, учитывающих

¹⁰ См.: Gunning Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1990 // The Cinema of Attractions Reloaded / Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 31–40.

¹¹ Козуляев А.В. Основы инновационной методики формирования профессиональных компетенций аудиовизуального переводчика // Инновационные проекты и программы в образовании. 2017. № 6. С. 57.

сквозную интертекстуальность целостного телевизионного текста, интегрирующую роль монтажных решений, композиционную фрагментарность ТВ-текста и его открытость для коллажирования. Двойственность природы вербально-аудийных включений (*закадра* и *синхрона*) проявляется в нарастающем размывании изначально присущих им категориальных характеристик.

При сохраняющемся (в плане воздействия на зрителя) приоритете визуального образного ряда, вербально-аудийный ряд обретает дополнительную многозначность, на достижение которой направлены многоуровневые креативные обработки первичного вербального ТВ-материала, превращающие слова в триггеры образных трансформаций и высечения «третьих смыслов» экранного произведения. Природа изменения семантики поликодовых экранных текстов не полностью поддается интерпретациям, как и природа любых художественных произведений, будучи зависимой от множества факторов, — от авторских интенций до контекстуальной конкретики зрительского восприятия. Но данное направление таит в себе потенциал неожиданных открытий, в частности, применительно к многокомпонентным гипертекстам будущего и настоящего. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Каминский А.С. Вектор замысла: От идеи к монтажному решению: Учеб. пособие по режиссуре и тележурналистике. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. 266 с.
2. Козуляев А.В. Основы инновационной методики формирования профессиональных компетенций аудиовизуального переводчика // Инновационные проекты и программы в образовании. 2017. № 6. С. 55–62.
3. Коньков В.И. Медиаречь: содержание понятия и принципы анализа // Мир русского слова, 2016, № 3. С. 58–63.
4. Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона М.: Наука, 1990. 240 с.
5. Маринина К.Б. Телевидение — любовь моя / К.Б. Маринина. М.: 2012. 128 с.
6. Постникова Т.В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю.М. Лотмана: философско-антропологический анализ // Вест. Моск. Ун-та, серия 7. Философия. 2006. № 3, с. 11–31
7. Сурикова Т.И. Демотиватор в медиадискурсе: границы и свойства жанра. Медиалингвистика, 2020. 7 (1). С. 29–50.
8. Успенский Б.А. Семиотика в искусстве. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

9. Gunning Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1990. // The Cinema of Attractions Reloaded / Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 31–40.
10. Mansfield J. Sound for Television. Narration and Editing. BBC Television Training Manuals. London, 1992. 43 p.

REFERENCES

1. Kaminskij A.S. (2017) Vektor zamysla: Ot idei k montazhnomu resheniyu: Ucheb. posobie po rezhissure i telezhurnalistike. [Concept vector: From idea to editing solution: Textbook. Directing and TV-journalistic Guide] SPb.: Izd-vo RGISI [Publishing house of RGISI], 2017. 266 p. (In Russ.).
2. Kozulyaev A.V. (2017) Osnovy innovacionnoj metodiki formirovaniya professional'nyh kompetencij audiovizual'nogo perevodchika [Foundations of innovative methods of the formation of professional competences of an audiovisual translator] // Innovacionnye proekty i programmy v obrazovanii [Innovative projects and educational programs]. 2017. № 6. P. 55–62. (In Russ.).
3. Kon'kov V.I. (2016) Mediarech': sodержanie ponyatiya i principy analiza [Mediaspeech: principles of analysis] // Mir russkogo slova [World of the Russian word], 2016, № 3. P. 58–63/ (In Russ.).
4. Lipkov A.I. (1990) Problemy hudozhestvennogo vozdejstviya: princip attrakcionna [Problems of Artistic Impact: Principle of Attraction] Moscow, Nauka [Science], 1990. 240 p. (In Russ.).
5. Marinina K.B. (2012) Televidenie – lyubov' moya [Television is my love] / K.B. Marinina. Moscow: 2012. 128 p. (In Russ.).
6. Postnikova T.V. (2006) Kommunikaciya kinematografa v semiotike YU.M.Lotmana: filosofsko-antropologicheskij analiz [Communication of Cinematograph in Semiotic Conception of Yu. M. Lotman: Philosophical-Antropological analysis] // Vest. Mosk. Un-ta [Bulletin of Moscow State University], seriya 7. Filosofiya [series 7. Philosophy]. 2006. № 3. P. 11–31. (In Russ.).
7. Surikova, T.I. (2020) Demotivator v mediadiskurse: granicy i svojstva zhanra [Demotivator in media discourse: Boundaries and properties of the genre] // Medialingvistika, 2020. 7 (1), p. 29–50. (In Russ.).
8. Uspenskij B.A. (1995) Semiotika v iskusstve [Semiotics in art] M.: Shkola «Yazyki russkoj kul'tury» [School "Languages of Russian culture"], 1995. 360 p.
9. Gunning Tom. (2006) The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1990. // The Cinema of Attractions Reloaded / Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 31–40 (In English).
10. Mansfield J. (1992) Sound for Television. Narration and Editing. BBC Television Training Manuals. London, 1992. 43 p. (In English.).

TV Speech: the Polycode Nature of Verbal Inclusions

Irina N. Kemarskaya

PhD in Philology, Leading Researcher, Research Sector, Academy of Media Industry

UDC 654.197

ABSTRACT: The article examines TV speech as a subtype of media speech. The audible verbal component of the TV product includes two types of speech: a) sounding “voice-over” of the invisible narrator; b) “on camera” interviews sounding in sync with the facial movements of the talking person.

The shift from the semantic (substantive) approach to the TV media speech analysis (which has been predominant for many years) to a communication-model discourse provides the tools for studying sounding texts in conjunction with dynamics of the screen image.

The intersection of verbal and visual spheres of the TV product opens up the possibilities for an integrative approach.

Synchronous and off-screen types of media speech perform different functions. The off-screen text is intentionally monologic, its main semantic message is transmitted by verbal statements, structured according to a specific syntax in order to ensure a logical communication with TV viewer.

The synchronous “on camera” speech carries emotional and illustrative features, adding a touch of dynamics and entertainment to the TV show.

The “spontaneity” of the “on camera” speech is illusory, it can be considered as quasi-direct speech, performing the functions of a screen attraction.

On the Internet TV texts lose some of their properties, primarily the synchronicity of online viewing.

The possibility of replaying and pausing the video, of listening carefully to verbal texts influences the structure of the audiovisual product in accordance with new habits and social practices of media consumption.

KEY WORDS: media speech, television speech, television work, polycode, narrative, attraction