

Галина Шумицька,
доцент;
Василь Путрашик,
ст. викладач

УДК 801.8:621.397.13:7.094

**Науково-популярний кінотекст:
етапи й логіка творення
(на матеріалі документального фільму
про професора Йосипа Дзензелівського)**

У статті розглядається логіка побудови текстового складника документального науково-популярного фільму антропологічного змісту у зв'язку з невербальними компонентами образотворення. Найбільшу увагу зосереджено на визначальному характері лінгвістичних елементів у структурі кінотексту.

Ключові слова: документальний фільм, кінотекст, дикторський текст, синхрон, відеоряд, звукоряд, звукослово, монтаж.

Спроба аналізу етапів і засобів творення документального образу дійсності актуальною насамперед у зв'язку з пошуками шляхів розвитку документалістики, яка в нашій державі фактично перебуває в занепаді, хоч цей жанр художньої культури має в Україні добрі традиції. Адже ще у 1931 р. в Харкові було створено студію «Союзкіно-хроніка», яку 1938 р. перейменовано в «Українську студію хронікально-документальних фільмів». У 40-х рр., коли весь світ був наелектризований очікуванням прийдешніх змін, радянська влада, очевидно, далекоглядно розуміла, що кінематограф, а надто документальний, може знадобитися для пропаганди політики партії. Студія «Укркінохроніка» в ті часи була однією з найкращих документальних студій Союзу РСР. Школа української документалістики високо цінувалася в Європі. Виробничу потужність студії було розраховано на шістьсот частин на рік. Самих лише кіножурналів випускали в рік понад вісім десятків. Документальних фільмів, на держзамовлення – понад чотириста частин.

На жаль, сьогодні в Україні документалістика приречена на жалюгідне існування, ба навіть на виживання, й тримається на плаву хіба що завдяки зусиллям ентузіастів. Ось якого документа створено, приріком, на 20-му році незалежності нашої держави: «З метою виконання доручення Прем'єр-міністра України М. Азарова від 09. 08. 2011 р. № 38301/1/1-11 і листа Фонду держмайна України від 11. 08. 2011 р. № 19-1-50 регіональним відділенням обробляється перелік об'єктів державної власності, які можуть бути запропоновані на продаж у



2013–2014 роках. У зв'язку із цим просимо в найкоротший строк надати регіональному відділенню ФДМУ у м. Києві інформацію про підприємство, кількість працюючих осіб і залишкову балансову вартість основних засобів виробництва (тис. грн)...» [1]. Ідеться, зрозуміло, про Українську студію хронікально-документальних фільмів у Києві.

Тимчасом значущість серйозного кіно для духовно-культурного зростання людини важко переоцінити. А надто в наш час, коли актуалізується спонука озирнутися в новітній реальності, побачити її не лише на побутовому рівні, а й на щаблі формування високих внутрішніх потреб. Сучасне ТБ виробило у своєї аудиторії звичку бачити моральні авторитети, успішних людей насамперед у кримінально-владному чи шоу-бізнесовому середовищі. Натомість життя сподвижників духу, зокрема науковців, відсунуто на маргінеси суспільного інтересу, в ліпшому разі їх уважають диваками, які не розуміють кон'юнктури буття. Усвідомлення недосконалості згаданої ідеології, неспроможної задовольнити духовні запити громадянина, бо ж ніколи не зникатиме потреба в серйозному й глибокому контакті з тими, хто має міцну духовну опору, вищий за скороминущі спокуси, – звернуло наші погляди до постаті Йосипа Дзендзелівського. Перший професор філологічного факультету Ужгородського університету, засновник наукової діалектологічної школи на Закарпатті, учений, знаний далеко за межами України, людина складної долі – він один із тих, про кого загал мав би знати більше, хто міг би бути прикладом для молоді. Так з'явилася ідея науково-популярного фільму про цю особистість.

Предмет нашого дослідження – структура й логіка творення текстового складника кінострічки – впливає з розуміння того, що слово на телебаченні є головним джерелом інформації. Як зауважує телеісторик і автор документальних проєктів М. Гресь, «... телевізор перестав бути фетишем... Ми його не дивимося, а слухаємо. Головним інструментом сучасного документаліста <...> є слово» [2]. Саме через слово встановлюються чи не всі причинно-наслідкові зв'язки і передається більшість просторово-часових характеристик. З одного боку, побутує думка, що «відеоряд доповнює текст і допомагає викласти повідомлення <...>, текст розповідає про головні події моменти, а відеоряд ілюструє його й доповнює деталями» [3], з іншого – використання дикторського тексту (їдеться, щоправда, про «безтілесний» авторитетний текст зразка радянського кінематографа) вийшло з моди, і не без причин [4, 163–175]. Вважається, що написання дикторського тексту має відбуватися після монтажу

[4, 172]. Ми пішли, однак, трохи іншим шляхом. Відомо, що під час зйомок нарративного фільму використовується сценарій, у творенні якого вихідним матеріалом є певний текст. Сценарій і текст можна розуміти у платонівському сенсі, тобто вони можуть бути не записані й узагалі не мати ніякого матеріального втілення – існувати як ідея [5]. У нашому ж випадку сценарну ідею фактично одразу було втілено в дикторському тексті. І останній у фільмотворчому процесі зазнав мінімальних змін, слугуючи сценарним каркасом у пошуку, підготовці, добиранні матеріалів для стрічки. Такий підхід видався нам доречним ще й тому, що йдеться про фільм антропологічного змісту, де авторський голос потрібен для надання стрічці загальної зв'язності та пояснення того, що залишається за кадром. Та й деяку нестачу відеоматеріалів для змістового наповнення, надто в експозиційній частині, теж довелося компенсувати насамперед авторським текстом.

Визначаючись із об'єктом дослідження, ми передусім брали до уваги трактування дослідників поняття кінотексту. Його нині розуміють насамперед як різновид т. зв. креалізованих тестів, «фактура яких складається з двох негомогенних частин (вербальної мовної (мовленневої) та невербальної (належить до інших знакових систем, ніж природна мова))» [6, 180–181].

Твір кіномистецтва, зазначають дослідники, є особливою знаковою системою і може загалом розглядатися як певний тип тексту [7; 8; 9].

Найближчим для нас виявилось розуміння кінотексту російською дослідницею М. Єфремовою. На її думку, кінотекст творять лінгвістична та нелінгвістична семіотичні системи, які оперують різнорідними знаками. Перша представлена двома складниками: письмовою (титри й написи) та усною (мова акторів, закадровий текст, пісні тощо). Нелінгвістична система кінотексту має звукову частину (природні й технічні шуми, музика), відеоряд (образи персонажів, їхні рухи, пейзаж, інтер'єр, спецефекти тощо). Усі вказані елементи особливою організовані й перебувають у нерозривній єдності [9, 17–18].

Виходячи з такого розуміння, у статті розглядаємо передусім лінгвістичний складник кінотексту, проте у зв'язку з нелінгвістичним. Лінгвістичний кінотекстовий складник нашого фільму становлять *дикторський текст, синхрони, зразки діалектного мовлення, титри*.

Як було зазначено, автори від самого початку вирішували питання: слід іти від тексту до зображення чи навпаки? Мало не правилом вважається, що на стадії монтажу з'являються лише елементи майбут-



нього тексту, остаточно ж його створення відбувається вже під час перегляду змонтованого матеріалу, а те, що написано окремо від екрана, майже ніколи не можна використати.

Поширеним є також певне упередження щодо слова за кадром. Чи мало режисерів переконані, що репліками та позакадровими поясненнями можна все швидко розповісти слухачам, і тоді режисерська вигадка, мистецтво монтажу стає зайвим і непотрібним. Р. Ширман, пояснюючи своєрідну відразу документалістів до дикторського тексту, порівнює його з милицями, якими можна підтримати будь-який твір, навіть бездарний [4, 165]. Однак, на нашу думку, дикторський, чи авторський, текст як спосіб співвідношення зображення та звуку на екрані, може стати добрим режисерським засобом впливу на глядача. Важить, чий голос звучить за кадром. І головне тут не бездоганна вимова та гарний мікрофонний тембр, а своя, особлива інтонація, нехай, може, неоднозначні, але власні думки. У нашому фільмі – це голос професорового учня, котрий намагається привернути увагу насамперед до наукових здобутків ученого, лише в загальних рисах окреслюючи інші риси постаті.

Виникає інша небезпека: авторові тексту здається важливим абсолютно все – тоді виникає переобтяження зайвими деталями, подробицями, уточненнями. Глядач мусить побути наодинці зі своїми думками, враженнями від побаченого. Ліричні тиради, які лише дублюють зображення, хай це будуть навіть гарні поетичні образи, можуть затьмарювати суть того, про що йдеться. Але ж глядач повинен думати. Отже, у центрі першого абзацу дикторського тексту – ліричний образ Карпаторуської землі-матері, яка має багато дітей: рідних і нерідних, таких, хто пам'ятає про неї і часом забуває, таких, котрі сердяться, якщо нерідна, образно кажучи, дитина виявляється талановитішою та уважнішою чи й успішнішою, ніж рідна. Усе – як у житті. Безперечно, відбір дванадцяти з-поміж них є доволі стереотипним і суб'єктивним, однак це впізнавані постаті: тутешні – Іван Орлай (академік Санкт-Петербурзької медико-хірургічної академії, учитель Миколи Гоголя), Михайло Лучкай (автор першої на Закарпатті української граматики), Михайло Балудянський (перший ректор Петербурзького університету), поети-будителі Олександр Духнович та Олександр Павлович, історик Юрій Гуца-Венелін, письменник і етнограф Олександр Митрак, президент Карпатської України Августин Волошин, літератори Іван Чендей та Петро Скунець; приїжджі – мовознавці Олаф Брех, Іван Панькевич, Іван Верхратський, Георгій Геровський, Степан Бевзенко. Серед них і Йосип Дзєнзелівський, славіст, засновник закарпатської діалектологічної школи.



Таким чином, він у контексті. Головною залишається материнська мова, що є законом. Як життя. Тому з материнських та батьківських уст звучить п'ятихвилинна розповідь про життєвий шлях людини від народження до смерті й знову народження. Це – фрагменти діалектного мовлення з різних куточків Закарпаття, власне те, що все життя досліджував герой фільму. Уривки, що засвідчують деякі відмінності на фонетичному, граматичному, лексичному рівнях як у межах самі говірки, так і всієї літературної мови, уважне вухо мало б сприйняти як цілісний мовленнєвий потік, що не виходить із берегів українського річища. Вони ж стають плацдармом думки, яка буде вербалізована устами професора Дзєнзелівського трохи пізніше: це діалект української мови, бо ніхто не довів протилежного. Так бачили сценаристи. Як сприйме глядач – покаже час. На наш погляд, зображення тут не втрачає внутрішньої логіки, воно перегукується з тезами дикторського тексту, хоч прямо не підтверджує їх. Глядач має змогу думати, погоджуватися, заперечувати, сперечатися.

Цей епізод із розрізнених фрагментів формує єдиний образ буттєвого циклу закарпатця, а об'єднавчим, зв'язним чинником є діалектне мовлення. Можна говорити навіть про своєрідний контрапункт звуку і зримого змісту.

Безумовно, сценарій фільму як видовищної форми має вибудовуватися за загальними законами драматургії. Конфлікт можна показати, однак його можна й описати за допомогою дикторського тексту. У документалістиці останнє вважається не найкращим прикладом [10]. Тож нам довелося ризикувати, як досить часто й самому героєві. Бо ж він – ще молодий і гарячий студент, який і гадки не мав про закарпатський період свого життя, він ішов фронтovими дорогами. Для візуалізації цього біографічного відтинку не виявилось нічого, крім фотознімків, а сам Йосип Олексійович не любив згадувати ті часи. Вирішальною в таких випадках може стати якість коментованого слова. Була одна лаконічна професорова фраза й унікальний синхрон його земляка, нині знаного лінгвіста Павла Гриценка. «Це важка праця і постійний ризик. Сапер помиляється лише один раз», – фраза-постріл, життєве кредо, головний принцип подальшої наукової діяльності. Трохи згодом у коментарі дружини ужгородського професора це ще раз прозвучить: довго обдумував кожне слово, а писав одразу начисто, своїх праць ніколи не переписував. Павло Гриченко у коментарі розповідає, як та за яких обставин молодий одесит виборює своє право воювати. Ми лише натякнули на додаткові ускладнювальні обставини цього етапу життя героя. Це до-



помогло трансформувати банальний за змістом фрагмент сценарію на зв'язку: спокійне зацікавлення молодого романтика ще не раз викликає гнівний шепіт і конкретну реакцію «небайдужого» кола осіб. Такі коментарі не лише пояснюють, аргументують, інформують. Вони створюють «третій вимір», підсилюють художній вплив на глядача [4, 173].

Подібну роль відіграє фрагмент писемного мовлення, озвученого у фільмі. Чи не кульмінаційна точка. Ідеться про листування Йосипа Дзендзелівського з Юрієм Шевельовим. Вивчаючи лексику закарпатських говірок, ужгородський мовознавець довів їх українськість. Цю думку підтвердив і славіст зі світовим ім'ям.

«Але закарпатські говори українські, тобто загальний напрям розвитку (мовного) тут був такий, як і в укр[аїнських] говорах на північ і півн[ічний] схід від Карпатського хребта. На цьому у своїй доповіді я зупинився, бо далі про те, що думав, не смів і заїкатися. А думав тоді я, власне, так: якщо закарпатські говори українські і якщо вони так довго і природною перепорою, і політично були ізольовані від основного укр[аїнського] материка, то це мало б означати, що «гени» укр[аїнських] явищ на Закарпаття принесені ще до 10-го ст[оліття]. Отже, укр[аїнська] мова почала формуватися не з 13 чи 14-го ст[оліття], як офіційно проголошувалося згори, а задовго до цього; отже, «спільна коліска» – то політична фікція. Можна сказати, що я боягуз, що я не відважився сказати про все, що думав. Але в той час я не наважився, бо це могло б спричинити мандрівку «не в столь отдаленные места», – писав Й. Дзендзелівський [3, 681].

Шевельов відповів:

«А боягузтва я Вам аж ніяк закинути не можу. Не кажучи вже про загрозу для Вас особисто, Вас би затюкали, тезу Вашу поховали б у зливні лайки... Щоб говорити повну правду на «родіне», – змоги ані найменшої не було. Дай Боже тільки, щоб такі часи не повернулися». І далі: «... закарпатські говірки доводять недвозначно, що формування української мови сталося в передісторичні часи, це для мене річ недискусійна. Я показав це на фонетичних змінах, а Ви на лексичному складі. Уже одного ряду таких доказів досить для того, щоб довести цей факт. А вже коли збігаються дві такі аналізи, роблені абсолютно незалежно одна від одної, то й найскептичніший Хома Невірний не може сумніватися. Бог ніби спеціально створив закарпатські говірки, щоб довести цю тезу» [11, 682].

Три надзвичайно місткі абзаци наукового тексту, якими не можна було не скористатися. З них строго й недвозначно постає трагедійна велич постаті вченого: знав, розумів, усвідомлював, боявся. Нічого зайвого. Усе дуже по-людськи. Як це подати? Вирішили озвучити. Знайшли голоси, тембрально відповідні, з нашого погляду.

У цьому випадку дикторський, чи точніше авторський, текст сприяє не тільки змістовому вирішенню фільму, а й звуковому,

оскільки останній начитується. Музичний супровід теж неабияк відповідає текстовому наповненню. Навіть можна стверджувати, що текст, органічно поєднуючись із музикою, протиставляється зображенню. Слово тут – не тлумач чи інтерпретатор зображення, воно інформує, воно – носій думки, емоцій, почуттів.

Фактично йдеться про вибудовування сюжету не зображенням, а словом. Тут постає проблема самостійного значення останнього як особливого художньо-виражального засобу телебачення. Ми не торкатимемо її докладно, оскільки це складне й багатовимірне питання, однак дозволимо собі висловити припущення, що документальний фільм може будуватися й за принципом від тексту до зображення. І такий шлях є цілком прийнятним, коли йдеться про створення фільму-портрета.

Яка змістова домінанта фільму? Засадничим, стрижневим є те, що професор і створена ним діалектологічна школа долучилися до вивчення говірки тієї самої території, де виявлено найдавнішу стоянку первісних людей в Центральній і Східній Європі, де написано перше в Україні та Європі кириличне Євангеліє, з якого починається перелік двадцяти найвартісніших в Україні рукописів на папері. І робив він це у той час, коли діалектологія свідомо зводилася нанівець. Зацитуємо фрагменти авторського тексту до фільму:

«Було ліквідовано відділ діалектології Інституту мовознавства ім. О. Потебні АН УРСР. Діалектологічні дослідження сяк-так провадилися у вищих навчальних закладах. Однак їх рівень не міг бути належним на загальному тлі безликості, сірості мовознавчої науки: "Слід відверто й однозначно констатувати, що вузівська філологічна наука в Україні уже давно дуже й дуже занедбана, – напише у 1990 р. професор Йосип Дзендзелівський. – До такого стану її довели тривалі часи застою та суслівсько-брежнєвські загальні теоретичні «установки» на злиття національних культур і мов... На Україні серед мовознавців (причому високого рангу) з'явилися горе-теоретики, які силувалися науково обґрунтувати природність й історичну неминучість злиття мов і навіть подавали історичну хронологічну перспективу цього процесу"» [12, 251].

«Причина свідомого занедбання української діалектології була для професора цілком очевидною: якщо має щезнути, "злившись", національна мова, то який сенс в існуванні (а відповідно й у дослідженні) її діалектів? Їх треба якомога скоріше нівелювати... Адже в діалектах є чимало специфічних, питомих українських рис і явищ, які заважатимуть підганяти літературну мову під інтернаціональний шаблон. А крім того, діалекти є некерованими, нерегульованими варіантами мови, до яких, з огляду на це, не може бути довіри.

Тритомний «Лінгвістичний атлас українських народних говірок Закарпатської області УРСР» Й. Дзендзелівського ввійшов до числа перших ре-



гіональних атласів України й належить до золотого фонду як української, так і слов'янської лінгвогеографії.

«Исследование И. А. Дзензелевского является исключительным и по широте охвата лексики определенной группы говоров, и по глубине своего анализа... Ценность работы И. А. Дзензелевского должна быть оценена еще более высоко, если учесть, что украинские закарпатские говоры представляют во многих отношениях особый интерес для славистики», – читаємо у відгуку русиста Ф. Філіна, дослідника історії російської мови, проблем загального мовознавства, соціолінгвістики, співавтора і редактора 17-томного «Словаря современного русского литературного языка» (1948–1965), низки інших словників».

Стиль викладу наведених фрагментів – науковий, проте розрахований на усне сприймання. Ми намагалися дотримуватися балансу: робити так, щоб глядач бачив нове в уже неодноразово баченому чи впізнавав старе в тому, чого ніколи не бачив. Інакше кажучи, намагалися досягти руху в тексті через зміну фактів і думок, підтем або мікротем.

Аби фільм сприймався жваво, динамічно, напружено, інформацію про наукові досягнення Й. Дзензелівського вкладали в уста інтерв'ююваних. У фільмі використано понад 20 синхронів, записаних з уст 15 осіб, які, констатуючи якісь факти, доповнюють їх власними міркуваннями, вписують ідеї вченого в контекст свого досвіду. Жоден із цих людей не є випадковим: усі добре знали Йосипа Олексійовича, часто були його ж учнями і далі працюють в рідній Україні його ідей. Коментаторами у фільмі виступають знані в Україні й далеко за її межами мовознавці: Василь Німчук, Павло Гриценко, Зузана Ганудель, Григорій Аркушин, Ніна Гуйванюк, Анатолій Поповський, Валентина Статеева, Іван Сабадош, Тамара Розумик, Борис Галас, Юлія Юсип-Якимович, Іван Сенько, Іван Ребрик, Юрій Бідзіля. Особливої емоційності, зворушливості, теплоти звучанню надають, безперечно, слова дружини Ніни Петрівни, медика за фахом. Використані також елементи старих відеозаписів самого професора.

Варто зауважити, що дикторський текст чи зміст синхронів часом збігаються із зображенням, а іноді повністю розходяться. Завдяки такому прийому створюється поліфонічне звучання, яке мало б викликати глядацький резонанс: співпереживання, проникливість, згоду чи незгоду. Оскільки авторів синхронів чимало, то аудиторія не мала би втомитися від звичності: йдеться про відоме, не дуже відоме чи й зовсім не відоме, оригінальні думки змінюються банальними. Драматургія, власне, на цьому й будується: чергування напруги й розслаблення.

Фахівці-режисери наголошують на важливості віднайти таке слово, яке, не втрачаючи думки, збігалось б емоційно із зображенням та звуком. Важливо, щоб автор створив «словозвук», а диктор зумів його передати. Музика повинна звучати всередині автора, і він має знати, котру з думок зреалізувати [10]. Ми взяли до уваги цю рекомендацію і писали текст сценарію під музику. Склалося так, що режисерський задум виникав на основі перегляду слайд-шоу, зробленого зі старих світлин, і дуже вдало дібраного музичного супроводу (автори презентації – доценти кафедри української мови УжНУ Алла та Борис Галаси). Використано музичні композиції гурту «Secret Garden» («Таємний сад») – ірландсько-норвезького дуету композитора й піаніста Рольфа Ловленда та скрипальки Фінооли Шеррі – настільки, на нашу думку, вдалі, що подекуди інтерпретують події, виступають у ролі коментатора, іноді навіть відіграють роль авторського тексту, розшифровують зображення, апелюючи до емоційного досвіду людини. Особливо це стосується останньої частини фільму, коли йдеться вже про посмертний період:

«Його життя – присвята її величності НАУЦІ. Їй віддавав усього себе, до краплиночки, намагаючись не зважати на марноту і суєтність приземленого, на гнівний шепіт заздрісників тільки через те, що їм не було дано, на час, що ставав немилосердним. Працював до одержимості. Пора!

Його не стало увечері 15 серпня 2008 року... Лунають слова прощання, відзначаються заслуги Професора, який став цілою епохою в лінгвогеографії, який розробив теорію укладання регіональних лінгвістичних атласів і невтомно втілював її у практику, який показав мовне явище у просторі і часі...

17 лютого цього, 2011, року йому виповнилося б 90. З цієї нагоди учні організували наукові читання на філологічному факультеті Ужгородського університету. Зійшлися колеги, послідовники, рідні, запалили свічку пам'яті...

Згадували, розповідали... про те, як любив Йосип Олексійович життя і працю заради нього, якими молодими й щасливими були вони з дружиною, як хотів, щоб дружина-білоруска розмовляла українською, як не любив, та й не вмів сидіти без діла: косив, будував своїми руками замський будинок для сім'ї (підлога, стіл, ліжка – усе було виготовлено власноруч), спілкувався з колегами та друзями...».

Отже, первинність авторського тексту під час створення документальної кінострічки, зокрема фільму-портрета, видається нам цілком реальною і слушною. Адже дикторський текст може стати своєрідною вербалізацією сценарної ідеї, бути рушієм у пошуку, підготовці, добиранні матеріалів для картини. Крім того, текст дає змогу пов'язати часом розрізнене відео, навіть компенсувати його нестачу, розповісти



й про те, що залишається за кадром. Не применшуючи ролі невербальних складників документальної стрічки, вважаємо, що саме слово є стрижневим і наскрізним чинником змістової організації фільмотворення.

1. *Завгородня О.* Ретроспекція [Електронний ресурс] // Дзеркало тижня. – 2011. – № 44. – URL: http://dt.ua/SOCIETY/retrospektsiya_do_80-richchya_ukrayinskoyi_studiyi_hronikalno-dokumentalnih_filmiv_inter_vyu_iz_samo-92903.html.

2. *Трегуб Г.* Марк Гресь: «Головним інструментом сучасного документаліста є слово» [Електронний ресурс] // День. – 2010. – 27 серп. – № 152–153. – URL: <http://www.day.kiev.ua/307236>.

3. *Теленовости:* секрети журналістського мастерства [Електронний ресурс] // Реферат книги *И. Фэнга*. – URL: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/feng.htm>

4. *Ширман Р. Н.* Телевізійна режисура. Майстер-клас / Роман Ширман. – К. : ЗАТ «Телерадіокур'єр», 2004. – 200 с.

5. *Ботев А.* Документалістика як екранізація життя [Електронний ресурс] / А. Ботев. – URL: <http://www.ekranku.ru/article/50>.

6. *Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф.* Креолізовані тексти і їх комунікативна функція / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимізація речевого впливу. – М., 1990.

7. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах / Юрий Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – 492 с.

8. *Эко У.* К семиотическому анализу телевизионного сообщения [Електронний ресурс] / сокращ. пер. с англ. А. А. Дерябин. – URL: <http://www.nsu.ru/psych/internet/bits/eco.htm>.

9. *Слышкин Г. Г.,* Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

10. *Беляев И. К.* Введение в режисуру : курс для документалистов [Електронний ресурс] / Игорь Беляев. – Ч. 1. – URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/6399>.

11. *Дзєндзелівський Й.* Листування Юрія Шевельова з Йосипом Дзєндзелівським / Й. Дзєндзелівський, Н. Дзєндзелівська // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVI : Праці філологічної секції. – Львів, 2003. – С. 653–686.

12. *Дзєндзелівський Й.* Дослідження лексики українських говорів (стан і перспективи) // Записки НТШ : праці філологічної секції. – Львів, 1990. – Т. 221 (ССXXI). – С. 249–261.

Подано до редакції 23. 04. 2012 р.

Shumytska Halyna, Putrashyk Vasyl.

Documentary science-fiction film: stages and logic of producing (on the materials of documentary science-fiction film about Yosyp Dzendzelivskiy).

The article deals with the logical building of a text component of documentary science-fiction film with anthropological content in connection with non-verbal components of image creation. The article focuses on definitive character of linguistic elements in the structure of film text.

Keywords: documentary, film text, speaker text, synchrony, video series, sound series, sound word, montage.

Шумицкая Г. В., Путьрашик В. И.

Научно-популярный кинотекст: этапы и логика создания (на материалах документального фильма о профессоре Иосифе Дзєндзелівському).

В статье рассматривается логика построения текстовой составляющей документального научно-популярного фильма антропологического содержания в связи с невербальными компонентами создания образа. Наибольшее внимание сосредоточивается на определяющем характере лингвистических элементов в структуре кинотекста.

Ключевые слова: документальный фильм, кинотекст, дикторский текст, синхрон, видеоряд, звукояд, звукослово, монтаж.

