

УДК 654.197

DOI 10.17223/19986645/36/14

А.А. Пронин

ПОЛИФОНΙΑ КАК ПРИНЦИП НАРРАЦИИ В БИОГРАФИЧЕСКОМ ФИЛЬМЕ-ПОРТРЕТЕ

В статье рассмотрен биографический нарратив в теледокументалистике, который может быть реализован различными способами. Один из них, анализируемый на материале фильма Е. Якович «Василий Гроссман. Я понял, что умер», – полифоническая наррация, предполагающая сложную монтажную композицию: голоса рассказчиков-персонажей взаимодействуют друг с другом и с голосом автора, образуя единую речевую линию наррации, которая в сочетании с видеорядом формирует экранную историю. В структуре наррации выделяются сочетания-композитивы, конструирование которых характеризует «нарративное умение» автора.

Ключевые слова: документальный фильм, нарратив, полифония, композиция, автор.

Термин «коллективная биография» достаточно широко распространен в практике и теории экранной документалистики, хотя существует два различных его толкования. Первое использует, в частности, С.А. Муратов, который в своем фундаментальном труде «Документальной телефильм: незаконченная биография» отмечает, что «коллективная биография на документальном экране родилась как вынужденный принцип повествования о героях недавнего прошлого (курсив мой. – А.П.)» [1. С. 228]. В рамках данного значения термина исследователь ограничивает круг определяемых им произведений фильмами, где о герое рассказывают другие люди: во-первых, если речь идет о человеке, ушедшем из жизни, когда «рассказы по памяти – единственный способ воссоздать на экране портрет героя синхронными средствами»; во-вторых, в отдельных случаях при создании портрета современника, когда герой не может или не хочет сам выступить в качестве рассказчика (в качестве примера приводится история знаменитого фильма С. Зеликина «Труды и дни Терентия Мальцева», когда герой отказался говорить в кадре) [1. С. 228–229].

Другое понимание коллективной биографии, не связанное с повествованием как категорией поэтики произведения, можно проиллюстрировать на примере документального сериала С. Мирошниченко «Рожденные в СССР» (1990–2011). Его справедливо называют «коллективной биографией поколения», поскольку в четырех созданных на момент написания данной статьи фильмах прослежены судьбы 20 героев в 7, 14, 21 и 28 лет, важные изменения, которые произошли с ними как в личном, так и в социальном плане. И здесь, на наш взгляд, можно говорить о творчески воспринятом применении биографического (просопографического) метода, с помощью которого в социальных науках выявляются и изучаются типологически сходные группы – в данном случае люди одного поколения [2]. Авторы масштабного до-

кументального проекта средствами экранной публицистики делают, по существу, то же самое, не претендуя при этом на научность.

Приведенные выше примеры наглядно демонстрируют разницу между «принципом повествования» и «методом создания биографии группы лиц» в плане субъектно-объектных отношений. Исходя из этого, термин «коллективная биография» правильнее, на наш взгляд, употреблять в условно социологическом значении – по отношению к множественному объекту с каким-то объединяющим его компоненты признаком. Например, вполне корректно говорить о документальном сериале «Рожденные в СССР» как о коллективной биографии последнего советского поколения. А вот принцип повествования «мы о нем» не только во избежание терминологической путаницы, но и по существу со словом «коллектив» связывать не стоит, поскольку рассказчики здесь составляют фиктивное единство, созданное по воле автора (зачастую он является и одним из таких рассказчиков с закадровым, как правило, голосом). Данный принцип точнее квалифицировать как *полифонический*, а следовательно, можно говорить о *полифонической наррации* в фильме¹, противоположной *монофонической*, когда историю своей жизни протагонист повествует сам, собственным голосом, в кадре и за кадром (как, например, Л. Лунгина в известном фильме О. Дормана «Подстрочник»). Активизация звукового («фонического») компонента в данном понятии актуальна для аудиовизуального произведения не только в глубинном бахтинском понимании – как сложное смысловое единство, но и в буквальном смысле, поскольку указывает на звучащие в фильме голоса нарраторов, синхронные с их изображением в момент речевого акта или увиденные на какое-то время за кадр. Это то, что В. Шмид определял как «презентацию наррации» [6. С. 155]. Как и в литературном произведении, презентация наррации в документальном портретном фильме основана на вербальном нарративном высказывании, т.е. речевом акте, содержащем информацию о событии, но – в силу природных особенностей аудиовизуальной коммуникации – высказывании устном. В фильме такое высказывание, как правило, синхронно изображению нарратора в кадре или взаимодействует с несинхронным видеорядом, иллюстрирующим его содержание, акцентирующим детали и т.п. Наррация в произведениях рассматриваемой нами формы осуществляется по принципу «полифонии», т.е. многоголосия, определенным образом организованным автором (В.И. Тюпа определяет такое «разноречие, конфигурацию голосов» синонимичным термином «гетероглоссия» [7. С. 74]).

Но прежде чем обратиться к анализу практических аспектов создания полифонической наррации на примере конкретного фильма, сделаем краткое историческое отступление. Дело в том, что в отечественной теледокументалистике фильм-портрет занимает особое место, поскольку интерес к личности человека, а следовательно, и стремление к ее экранному воплощению существовали вне зависимости от идеологии и политической ситуации. Тради-

¹ Методология и терминологический аппарат традиционной нарратологии впервые применены к исследованию кинотекста С. Чэтменом, Д. Принсом, Дж. Шмидтом и другими авторами [3–5]. Согласно общепринятой практике, термином «наррация» мы будем обозначать процесс аудиовизуального повествования, а «нарративом» – его результат (фильм как аудиовизуальное произведение повествовательного характера) и, в отдельных случаях, – тип дискурса.

ции, заложенные еще в документальном кино, получили импульс к развитию в середине 1960-х гг., когда документальный телефильм стал завоевывать свое место в эфире. Первой картиной, сделанной по принципу полифонической наррации, была работа О. Гвасалия и А. Стефановича «Все мои сыновья» (1967), а завершали советский период такие фильмы, как трилогия А. Габриловича «Цирк нашего детства» (1983), «Футбол нашего детства» (1984), «Кино нашего детства» (1986) и др. [1. С. 229–231]. Продолжается данная «портретная линия» и сейчас – в условиях, когда «телевидения много» и современным авторам нужно точно «попадать в формат» телеканала. Наиболее широкие возможности для этого дают федеральные «Культура», «Россия-1», меньше «Первый канал» и «Пятый канал», а также некоторые специализированные: «365», «24ДОК», «История», «Время». "ория Первый канал, а также некоторые специализированные: 365казывает еволе автора

Как и прежде, наиболее востребованным принцип полифонической наррации оказывается в экранных историях о героях недавнего прошлого, когда можно использовать воспоминания тех, кто их помнит живыми: родственников, друзей и близких, коллег. Для некоторых телевизионных документальных циклов он стал частью «формата»: например, так делаются «Острова» на «Культуре», «Поединки» на «Первом канале», «Кремлевские жены» или «Кремлевские похороны» на «НТВ» и т.д. Вместе с тем его используют и авторы внецикловых, более свободных в выборе средств фильмов. Ярким и одновременно типичным тому примером является фильм Елены Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» («Культура», 2014), который мы и рассмотрим под предложенным углом зрения.

Значительная часть нарратива о событиях жизни писателя и истории, связанной с арестом его книги «Жизнь и судьба», реализована в закадровой авторской речи с иллюстрирующим ее видеорядом. Но помимо голоса невидимого автора зритель слышит – и видит в кадре – еще двенадцать рассказчиков: поэта Наума Коржавина, Елену Губер-Коржичкину (внучка Гроссмана), Екатерину Короткову-Гроссман (его дочь), Ирину Новикову (невестка), писателя Бенедикта Сарнова, Инну Лиснянскую (вдова Семена Липкина, друга Гроссмана, у которого хранился экземпляр «Жизни и судьбы»), Людмилу и Марию Лободу (дочери Вячеслава Лободы, друга Гроссмана, в доме которого в Малоярославце хранился второй спрятанный экземпляр романа «Жизнь и судьба»), Федора Губера (приемный сын), писателя Владимир Войновича, способствовавшего изданию романа за рубежом, Мойшу Вайншельбойма (человек, выживший при расстреле немцами евреев в г. Бердичеве) и Василия Христофорова (начальник Управления регистрации и архивных фондов ФСБ России).

Все они, кроме последнего, не просто рассказывают «историю о Гроссмане», а свидетельствуют о том ее эпизоде или эпизодах, участниками которых они были. Так, картину ключевого события истории – «ареста книги» вербально воссоздают невестка и внучка, поскольку они были в тот день дома и присутствовали при изъятии сотрудниками КГБ рукописи и всех подготовительных материалов к ней. Причем основным рассказчиком здесь является, естественно, старшая из них, невестка В. Гроссмана Ирина Новикова, а ее дочь, Елена Губер-Коржичкина, скорее, вторичный нарратор, поскольку в

силу возраста (на тот момент ей было 3 года) она излагает историю, очевидно, не столько по собственной памяти, сколько по позднейшим рассказам матери. Их совместное повествование продолжительностью около трех минут стало основой всего пятиминутного эпизода. После закадровой авторской «подводки» начинает внучка – с информацией, поясняющей ситуацию: *Мне было три года, я болела, и мама осталась со мной. И как нарочно, именно в этот день моя бабушка Ольга Михайловна Губер, которая, как правило, тоже была всегда дома, именно в этот день она ушла по каким-то делам, в магазин, ее не было. А дедушка в своем рабочем кабинете сидел, за этим письменным столом, и еще четвертый человек, который был в квартире, – это была моя няня, Наталья Ивановна Даренская, баба Ната. Последние слова иллюстрируются фотографиями, а затем, в кадре, вступает старший рассказчик, невестка, которая буквально в лицах разыгрывает происходящее действие. Чтобы показать миметический характер данного речевого акта, приведем расшифровку этого фрагмента рассказа полностью: *Где-то часов в 11 раздался в квартире звонок, и Наталья Ивановна пошла открывать дверь. Наталья Ивановна зашла ко мне и сказала: «К нам пришли очень плохие люди, нехорошие люди». Я немного испугалась, говорю: «Наталья Ивановна, кто? Хулиганы? Воры?». Она говорит: «Нет, вот такие же люди, которые приходили за Борисом Андреевичем». Вот как эта неграмотная деревенская женщина сразу учуяла в этих людях вот людей из КГБ, хотя они все были в штатском?! И буквально через некоторое время один из них зашел ко мне в комнату и говорит: «Скажите, кем вы приходите Гроссману? Мы пришли, чтобы арестовать его роман». Я, конечно, была очень взволнована. В моей жизни это был второй обыск, потому что в 49 году был арестован мой отец.**

Далее, возвращая нас из мира воспоминания матери в историю ареста рукописи, с краткой ремаркой вновь вступает «младший» рассказчик: *Один из этих офицеров спрашивает, а что, скажите, пожалуйста, у Гроссмана большое сердце, ему плохо. Мама всполошилась, вошла в кабинет, увидела в каком состоянии, совершенно полуживой, сидел дедушка, достала из аптечки лекарство, дала ему лекарство. Отметим, что повествование здесь ведется как бы со стороны, от третьего лица, и это подтверждает переход на уровень вторичной нарративной инстанции. Напротив, буквально на полуслове подхватывая рассказ, И. Новикова говорит от первого лица: *И большие я уже из этой комнаты не выходила. Я была в этой комнате, когда шло изъятие романа <...> Гроссман сидел внешне спокойно. Я как сейчас помню, он сидит в кресле, я стою около него <...>. Получив повествовательную инициативу, она доводит драму о том, что происходило в квартире на Беговой, до кульминации: *Через некоторое время они говорят, что Василий Семенович говорит, что есть еще экземпляры романа, и мы сейчас должны поехать туда и изъять этот роман. «Не волнуйтесь, мы привезем его обратно часа через два». Вот тут я очень разволновалась, может, была где-то даже истерика. Я сказала, куда вы его увозите, что вы с ним собираетесь делать, сейчас придет его жена, что я ей скажу. И мы вышли с ним в маленькую прихожую, это была зима, февраль месяц. Я помогла ему одеть пальто, одеть шапку, я ему пожала руку. Даже не руку, а как-то вот так вот я его взяла за***

руку, посмотрели друг другу в глаза. У меня глаза были полны слез, и у него глаза были полны слез. И они его увели. Я видела, как его посадили в машину и увезли <...>.

Смонтированные встык, кадры с этими нарративными высказываниями создают на экране особую нарративную ситуацию: «рассказывая, мы вновь переживаем тот день». Аудиовизуальный «эффект присутствия» и эмоционального сопереживания особенно усиливается, когда невестка Гроссмана, И. Новикова, вспоминая, как она пожала руку уходящему Гроссману, показывает это в кадре, а говоря о том, что глаза ее в момент, когда его увозили, были полны слез, плачет прямо в кадре¹. Так происходит актуализация референтного события с определенной точки зрения, зримо проявляется позиция нарратора. Кроме того, в данном эпизоде особенно отчетливо реализуется важнейшее свойство нарратива, на которое обратил внимание еще М.М. Бахтин, отмечавший, что одновременно в повествовании существуют «два события – событие, о котором рассказывается в произведении, и событие самого рассказывания» [9. С. 403]. Для документального биографического кинонарратива такая «двусобытийность» – свойство зримое, демонстрируемое на экране как прямая «передача фактов», по выражению Ж. Женнета [10. С. 180]. Поскольку передаваемые факты – реальные, а сами нарраторы являются участниками события, о котором рассказывается, то «сопереживание» становится эмоциональным маркером наррации, отмечающим и «событие рассказывания», и «событие, о котором рассказывается». В данном эпизоде фильма проявлению «двусобытийности» способствуют и особый «стереоскопический» эффект, который возникает при монтаже кадров «рассказывания» с фотографией нарратора в молодости: во-первых, визуально акцентируется временна́я дистанция и перекличка событий, а во-вторых, при невольном сопоставлении разновременных изображений имплицитно возникает дополнительный сюжет о жизни самого нарратора («молодость – старость»). Отметим, что данный эффект, характерный для документального портретного фильма, проявляется и в других эпизодах, с другими нарраторами.

Что касается данного эпизода, то здесь авторы строго соблюдают диегетическое единство: в фильмическом пространстве (та самая квартира Гроссмана) рассказывают только те, кто *был там в момент разворачивания события*, о котором рассказывается, т.е. 50 лет назад. Отметим также, что видеоряд «рассказывания» практически не прерывается – только предъявленными в кадре документами: рукописями и немногочисленными фотографиями (суровая пожилая женщина-няня; сидящий неестественно прямо Гроссман – как иллюстрации его «спокойствия»; жена, Ольга Михайловна, крупным планом, пристально смотрящая прямо в объектив). Характерно, что каждая из показанных в кадре фотографий в соответствующем речевом контексте индуцирует «эффект Кулешова»: облик няни становится осуждающим, Гроссмана – до предела напряженным, а взгляд жены на словах: «*Через какое-то время пришла Ольга Михайловна, и мы с ней часа полтора были в*

¹ Согласно Л.Д. Бугаевой, здесь проявляется характерная для кинонарратива «наррация эмоций», посредством которой «переживается и передается опыт» [8. С. 16].

большой тревоге, потому что были уверены, что они его не привезут», – тревожным.

Далее, когда повествуется уже о происходящем вовне – об изъятии экземпляров рукописи по другим адресам: из сейфа Твардовского в «Новом мире», у машинисток – рассказ подхватывает старшая дочь Гроссмана Екатерина, которой не было на Беговой, а о том, как писатель позже вернулся домой, рассказывает его приемный сын Федор, который к тому времени уже находился в квартире.

Разумеется, данный фрагмент не является отдельной историей, он – часть целого фильма как нарратива и элемент полифонической наррации. При этом как элемент монтажной композиции наррации, который в дальнейшем мы будем именовать «нарративным композитивом»¹, он вполне типичен, по структуре повторяется и в данном фильме, и в других произведениях нарративной теледокументалистики. В рассматриваемом случае есть целый ряд аналогичных композитивов, в частности короткий, всего из двух «синхроннов», фрагмент о судьбе малоярославского экземпляра «Жизни и судьбы». После авторской «подводки» – презентации события – говорит дочь друга Гроссмана Мария Лобода: *Папа привез рюкзак. В рюкзаке были три вот такие папки. Они были завернуты в летнее платье моей сестры. Родители говорили шепотом, достали авоську, положили эти папки в авоську. Папа меня позвал и сказал: «Это вещь, которую написал дядя Вася. Говорить о том, что она хранится у нас, никому не стоит...»*, затем ее рассказ о таинственной «вещи» подхватывает сестра Людмила: *Я эту рукопись видела, то она под кроватью лежала, то на шкафу. Вот 30 лет в этом доме она у нас жила. Мама, конечно, нервничала, поэтому она эту рукопись все время перекладывала. Она у нас «жила» под кроватью у родителей в спальне. Иногда она лежала в подполе, мама считала, что там уж точно ее никто не будет искать. А когда приходил милиционер, мама ее брала, бежала, забиралась на сарай, там вывешивала, сама гвоздь вбила, вывешивала в сторону соседей.* В итоге образуется нарративный композитив, хотя фильмическое диегетическое единство в данном композитиве не соблюдается: старшая сестра говорит, сидя за столом в интерьере условной библиотеки или кабинета, а младшая – стоя во дворе родительского дома, о котором идет речь, где и происходило тридцатилетнее событие тайного хранения рукописи. Несомненно, в таком варианте важно, что завершается композитив именно совпадающим по месту действия элементом.

Аналогичным способом смонтирован эпизод о том, как хранившийся у Семена Липкина экземпляр романа переправляли на Запад. Автор «конструирует» нарративный композитив из синхронной речи Инны Лиснянской и Владимира Войновича. Начинает – после соответствующей авторской «подводки» – свою часть рассказа Лиснянская: *Я в этой всей истории была младшая балда, посыльный. Мне было очень страшно. Ничего более страшного, чем перевозка этого романа, я не помню. Хотя в жизни и более страши-*

¹ Термин коммуникативной лингвистики, актуализированный И.С. Мартяновой «для интерпретации монтажной композиции» в контексте проблем «литературной кинематографичности» [11. С. 20–22].

ные вещи бывали. Тут была страшная ответственность и ужас за этот роман, потому что я знала уже, что это за колоссальная вещь, и потерять или упустить. Вдруг отнимут, тогда все; затем после буквально секундной паузы вступает со своим словом Войнович: *Тогда пришла к нам Инна Львовна, привезла рукопись как-то вечером. А в Москве тогда гостил, как мы называли, самиздатчик. Владимир Сандлер из Ленинграда. А у него был такой аппарат, который был гибридом фотоаппарата и ксерокса. Там он нажимал кнопку, сверкали лампы. Все что-то ездило туда-сюда. Он сделал потрясающей четкости фотопленку. После чего я позвал, здесь тогда жила аспирантка Венского университета Роза Цинглер, мы ее называли Мата Хари. И эта Мата Хари, я ее вызвал, и говорю: «Розмари, вот это великий роман, он должен обязательно дойти до издателя».* Отметим, что и в данном случае рассказчики действуют в совершенно не связанных ни друг с другом, ни с повествуемой историей современных пространствах, однако такая условность оказывается оправданной, поскольку речь и идет о цепочке перемещений.

В другом случае, когда речь идет о дне смерти Гроссмана, также друг за другом идут два высказывания из разных пространств – в квартире писателя говорит его внучка: *Я помню его лицо крупным планом. Я помню, что все время сижу у бабушки на коленях или где-то рядом и смотрю в его глаза, эти бездонные синие глаза. Казалось, что это всегда будет. И когда этого не стало, я это почувствовала.* За ней следом в своем кабинетном пространстве продолжает Мария Лобода: *Я помню какой-то ужас был, потому что папа приехал совершенно окаменевший, сказал маме, что все кончено, лег на диван, отвернулся к спинке, и пролежал два дня. Потом уехал на похороны.* Здесь разрыв пространства фильма как бы компенсируется начальной рифмой («я помню...»/«я помню...») и общей ситуацией далекого детского воспоминания-впечатления, относящегося к одному событию. Отметим также, что в приведенном примере нарративный композитив смонтирован из «синхронов» рассказчиков, которые уже появлялись в кадре в составе других «дуэтов» в других эпизодах, т.е. уже узнаваемых зрителем как действующие лица фильма.

Есть в фильме и другие смонтированные встык «речевые акты», которые взаимодействуют не на повествовательном, на ином уровне¹. Так, говоря об истории создания романа, Бенедикт Сарнов не рассказывает, а рассуждает: *В его прозрении, в его концепции и отношении к Софье Власьевне, как мы все фамильярно называли советскую власть, – оно, конечно, происходило естественным путем, навстречу шло время, навстречу шла история. Был двадцатый съезд, знаменитый доклад Хрущева на 20-м съезде. Но он шел все дальше и дальше, то на ощупь, то вслепую, прозревал. И в конце концов он дошел до того, что впрямую говорит о тождестве этих двух режимов, сталинского и гитлеровского... А вот следующая за ним встык синхронная речь Наума Коржавина вполне повествовательна, поскольку там есть событие: *В 56-м году я был в доме творчества в Коктебеле. И вот однажды приехал Гроссман с женой. Он был известен, у него было твердое реноме**

¹ В.И. Тюпа называет такие высказывания *аннарративными* [12].

крупного писателя. Мы говорили о Сталине, обо всем. И он мне прочел кусок про Гитлера из «Жизни и судьбы», который относился, по его мнению, и на самом деле и к Сталину тоже по психологическим истокам – это посредственность, которая захватывает, навязывает себя человечеству. В итоге, хотя сам по себе данный композитив не является нарративным, второе высказывание вовлекает в сферу событийности предыдущее, иного «регистра говорения» (рассуждение), и в этом проявляется «метонимическая сила» наррации.

Вероятно, в контексте целого фильмического повествования его полноценным звеном становится для зрителя всякий речевой композитив – поскольку событие рассказывания при аудиовизуальном восприятии обладает решающим значением. Как верно заметил В.И. Тюпа, «эффект событийности извлекается из потока впечатлений наррацией – умением вычленять события и связывать их в истории» [7. С. 71]. На наш взгляд, в отношении документального фильма данное утверждение столь же справедливо, как и относительно литературного произведения. Полифоническая наррация в фильме является результатом применения данного умения, а конструирование «дуэтных» композитивов, как было показано выше, позволяет автору не только стереоскопически точно изобразить событие, но и передать эмоции, отношение, оценку его свидетелей и участников.

В этом смысле для анализа фильмического диегезиса продуктивной, на наш взгляд, является еще одна мысль В.В. Тюпы – о различении «основного нарратора» и рассказывающих «персонажей с ограниченным кругозором – «свидетелей и судей» отдельных референтных (фабульных) или внутритекстовых коммуникативных событий» [7. С. 72]. Появляясь на экране в своем реальном физическом облике, тембром и интонацией голоса, со своей нарративной «партией», они, безусловно, являются и персонажами нарратива о Гроссмане, во всей полноте его двоякособытийности. А основным нарратором в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер», очевидно, является автор: во-первых, как подразумеваемый когнитивный субъект наррации, монтирующий экранную историю (в том числе и с помощью композитивов); во-вторых, как реальный повествующий голос за кадром. Причем в последнем качестве он не просто один из « хора », а, будучи невидимым, приобретает в силу законов восприятия свойства таинственного голоса свыше, «сверхнарратора», который с высот своего авторского «всезнания» ретранслирует и голос самого Василия Гроссмана («*Меня поразило, какие красивые жены у писателей*», – *говорил он Липкину*). Отметим, что высказывания Гроссмана приводят в своей речи и многие нарраторы-персонажи, а цитирование писем, дневников, произведений писателя в фильме берет на себя автор (например: *В дневниках он пишет: «Сталинград сгорел, писать пришлось бы слишком много – сгорел Сталинград <...>»*), который озвучивает также и фрагмент письма матери Гроссмана, и выдержки из циркуляров руководителей КГБ Шелепина и Семичастного – с демонстрацией этих документов в кадре в качестве видеоиллюстрации.

Конечно, в композиционном развертывании истории взаимодействие основного нарратора и нарраторов-персонажей обусловлено множеством факторов: хронологией реальных событий и тем, как, следуя законам драматур-

гии, они выстраиваются в фильме (фабула и сюжет), содержанием и качеством речевого материала «первичных нарративов» (интервью), динамикой авторской интенциональности (трансформация замысла) и т.д. В начале, где рассказывается об истории ареста и судьбе спрятанных копий романа, автор как бы уходит на второй план, выводя на авансцену рассказчиков-персонажей, а сам лишь «связывает события в историю» – как события рассказывания, так и события самой истории (смысловой монтаж). А затем начинается «флэшбэк», рассказ о жизни героя до ареста книги, от рождения, – и здесь речевая повествовательная инициатива возвращается автору, нарраторы-персонажи появляются реже, но полифония, в бахтинском ее понимании, поддерживается за счет обильного цитирования (в том числе двух киноцитат). Таким образом, непрерывность полифонической наррации как принципа повествования поддерживается в фильмическом диегезисе приемами, характеризующими умение автора формировать эпизоды как пропозиции повествования, их связывание в единое целое «в плане временной последовательности и в плане конфигурации» [13. С. 50]. Последовательная реализация данного принципа в конечном итоге обеспечивает автору биографического нарратива наибольшую степень композиционно-сюжетной свободы, позволяя создать полноценную экранную историю – в данном случае драматическую историю романа и трагическую, по сути, историю ее создателя.

Литература

1. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009. 363 с.
2. Огуцов А.П. Биографический метод // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М., 2001. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8006 (дата обращения: 7.03.2015).
3. Chatman S.B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, London, 1986.
4. Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln, 1987.
5. Schmidt J.N. Narration in Film // Schmid ed. 2009. P. 212–227.
6. Шмид В. Нарратология. М., 2003. 312 с.
7. Тюна В.И. Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Балашов, 2012. С. 69–77.
8. Бугаева Л.Д. Нарратив, медиа и эмоции // Русский след в нарратологии: матер. Междунар. науч.-практ. конф. Балашов, 2012. С. 12–16.
9. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
10. Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. М., 1998. Т.2. 944 с.
11. Мартынова И.С. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002. 240 с.
12. Тюна В.И. Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения: 7.03.2015).
13. Рукер П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 2. 217 с.

POLYPHONY AS THE PRINCIPLE OF NARRATION IN THE BIOPIC-PORTRAIT

Tomsk State University Journal of Philology, 2015, 4(36), pp. 180–189.

DOI 10.17223/19986645/36/14

Pronin Alexander A., Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: prozin@mail.ru

Keywords: documentary, narrative, counterpoint, composition, author.

The paper considers one of the principles of the screen biographical narrative, “polyphonic narration”, in the framework of a narratology approach relevant to the study of telecommunication. Polyphonic narration involves a complex assembly composition of audiovisual material and subtle “film

connotations” (K. Metz). On the basis of a critical analysis of the terms “collective biography”, “collective narrative” used in the specialized scientific literature, the author makes a thesis about the relevance of introducing the opposition “polyphonic/monophonic narration” which is theoretically more accurate and more productive from the point of view of practical analysis of the portrait film as a biographical narrative. The need for research in this segment of the documentary on the national TV for is due to its popularity and rich traditions. The material for the “monographic” research of polyphonic narration as the principle of the narrative is a professionally recognized and awarded film by Elena Yakovich, *Vasily Grossman. I realized that I died* (2014). The author uses comparative analysis of individual fragments of the film to find the structural patterns of polyphonic narration in it. This paper shows how voices of 12 narrator characters interact with each other and with the voice of the author forming a single “voice line” narration which, in combination with synchronous or illustrating video, form the on-screen history, its content and drama. Analysis of the cutting options of such an interaction leads to a conclusion that the structure of the narration can have composite combinations similar by the connection method: two or more narratives of different characters, hard cut and forming a semantic unity. Their precise and logical design describes the narrative skill of the author who is the main narrator in the film. The analysis also shows that in the development of the story the interaction of the main narrator and narrator characters provides the continuity of polyphonic narration as the principle of narration. In the end, it is concluded that the consistent implementation of this principle provides the author of a biographical documentary narrative with the greatest degree of compositional and narrative freedom, allowing to create a complete screen story: in the studied case the dramatic story of the novel and the tragic story of its creator.

References

1. Muratov, S.A. (2009) *Dokumental'nyy telefil'm: nezakonchennaya biografiya* [TV documentary: an unfinished biography]. Moscow: VK.
2. Ogurtsov, A.P. (2001) Biograficheskiy metod [Biographical method]. In: *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Encyclopedia of Philosophy]. [Online]. Available from: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8006. (Accessed: 07th March 2015).
3. Chatman, S.B. (1986) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London.
4. Prince, G. (1987) *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
5. Schmidt, J.N. (2009) Narration in Film. In: Hühn, P. et al. (eds.) *Handbook of Narratology*. Berlin – New York: de Gruyter.
6. Schmid W. (2003) *Narratologiya* [Narratology]. Translated from German. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
7. Tyupa, V.I. (2012) [Narratology minimum]. *Russkiy sled v narratologii* [Russian trace in narratology]. Proc. of the International Scientific-Practical Conference. Balashov. pp. 69–77. (In Russian).
8. Bugaeva, L.D. (2012) [The narrative, media and emotions]. *Russkiy sled v narratologii* [Russian trace in narratology]. Proc. of the International Scientific-Practical Conference. Balashov. pp. 12–16. (In Russian).
9. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
10. Genette, G. (1998) *Povestvovatel'nyy diskurs* [Narrative discourse]. In: Genette, G. *Figury* [Figures]. V. 2. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
11. Mart'yanova, I.S. (2002) *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti* [The cinema age of the Russian text: the paradox of literature film looking]. St. Petersburg: Saga.
12. Tyupa, V.I. (2011) Narrative and Other Registers of Speaking. *Narratorium*. 1–2. [Online]. Available from: <http://narratorium.rgu.ru/article.html?id=2027584>. (Accessed: 07th March 2015).
13. Ricoeur, P. (2000) *Vremya i rasskaz* [Time and story]. V. 2. Moscow – St. Petersburg: Universitetskaya kniga.