

УДК 81'38

ПОЛІФОНІЗМ НАРАТИВУ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНОТЕКСТІ (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ ПРО П. ТИЧИНУ, М. РИЛЬСЬКОГО, В. СОСЮРУ)

ГАНЖА
Ангеліна Юрїївна,

Anhelina
GANZHNA,

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник
відділу стилістики, культури мови
та соціолінгвістики Інституту
української мови НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ,
01001
E-mail: ganzhalina@ukr.net
ORCID: 0000-0003-2938-5306

PhD in Philology, Senior
researcher of the Department of
stylistics, language culture and
sociolinguistics, Institute of the
Ukrainian Language of National
Academy of Sciences of Ukraine
4 Hrushevskiy St., Kyiv 01001, Ukraine
E-mail: ganzhalina@ukr.net

У статті запропоновано авторську візію реалізації поліфонізму кінонарративу в документальних фільмах «Я кличу тебе» (2006), «Роета Maximus» (2008), «Так ніхто не кохав» (2008) із серіалу «Гра долі». Зроблено висновок про наявність певної сюжетно-композиційної схеми організації аудіовізуального поліфонічного нарративу в серіалі.

Ключові слова: кінотекст, документальний фільм, нарратив, поліфонізм, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра.

Павло Тичина, Максим Рильський, Володимир Сосюра... Їм випало прийти у цей світ і піти за обрій фактично в один і той же час. Усі вони стали видатними майстрами слова – класиками української літератури, кожному з них довелося пережити творчий злам, робити самодеструктивний вибір і шукати компроміс із радянською системою... Саме їхні долі – хрестоматійний приклад для розгляду проблем «мистецтво й ідеологія», «письменник і влада», «цензура і самоцензура»... Ці постаті не були обділені увагою радянського документального кінематографа, про письменників збереглося багато кінодокументів, переважно ідеологічно маркованих, із «правильними» для часу їх створення акцентами. Ювілейні дати початку XXI століття каталізували появу новітніх

медіапродуктів, де постаті Павла Тичини, Максима Рильського й Володимира Сосюри показують у незвичних ракурсах, оприлюднюють невідомі штрихи знаних ще зі школи біографій.

Однією з причин популярності наратології на початку XXI ст. називають «зростання цікавості в гуманітарних науках до «зробленості» певних культурних об'єктів, їхнього штучного характеру. Ця штучність може бути інтенційною (тоді її часто називають заангажованістю) або викликаною властивостями самих медіа – матеріалу, з якого зроблений об'єкт культури» (О. Собчук). Якщо інтенційна «штучність» радянських документальних фільмів про письменників-класиків загалом питання не дискусійне, то наратив у сучасній документалістиці потребує докладного вивчення.

Термін *наратив* (від лат. *narratio*) у наукових дослідженнях трактують і як результат оповіді, певну вербальну структуру, і як процес оповіді. Наратив виступає засобом сприйняття та розуміння людиною навколишнього світу. Також у сучасній методології гуманітарного знання за допомогою цього поняття позначають структурований смисловий простір, який може бути оприявнений будь-якою мовою (літературною, музичною, кінематографічною, художньою).

Біографічний наратив у лінгвокогнітивному вимірі на матеріалі англomовної прози кінця XX – початку XXI ст. розглядає Я. В. Бистров [Бистров 2016], який зазначає, що «біографія й біографічний дискурс у найширшому розумінні слова, тобто творчий або документальний виклад та інтерпретація історії життя реальних людей, переживають небувалий ренесанс у кінці XX – на початку XXI ст.». У біографічних наративах знаходимо такі прийоми організації тексту, які зумовлюють його сюжетно-композиційний розвиток і відображаються не тільки на мовній композиції, але й на його організуючому центрі – образі персонажа чи наратора/оповідача. У літературній біографії оповідна структура представлена у формі авторської інтерпретації фактографічного матеріалу, який слугує основою для реконструкції життєвого шляху особистості, різних аспектів людського досвіду. Організаційним конструктом наративу є біографічний суб'єкт. На думку Я. В. Бистрова, у процесі інтерпретації біографічного

наративу важливим питанням постає не стільки зображення фізичної особи (особистості суб'єкта) чи актуальної дійсності (правди), скільки репрезентації досвіду біографічного суб'єкта у фікціональному світі і способу концептуалізації його життєвого шляху.

Чи справді можна інтерпретувати фільм через наратив? Нині, здається, немає такого феномена чи об'єкта, який би не входив у поле дії наративу. Сучасна наративна методологія аналізує фільм саме як оповідь, щоб відповісти на питання про можливості і межі розуміння людини людиною. Л. Д. Бугаєва позиціонує кінонаратив як текст, що актуалізує певний образ світу в свідомості реципієнта, який спирається на свій багатомодальний досвід. Наративність кожного конкретного кінотексту конструюється його глядачем на основі когнітивних параметрів навколишньої дійсності [Бугаєва 2012: 8].

Наратив у кінотексті розглядаємо як оповідь про взаємопов'язані події, які відбуваються в певних просторово-часових рамках і в яких беруть участь автор, наратор і персонажі.

На лінгвософську ідею поліфонізму художньої мови звертає увагу С. П. Бибик у праці «Оповідність в українській художній прозі». Дослідниця зауважує: «Поліфонізм художнього слова має різні грані прояву, його можна засвідчити на різних рівнях лінгвостилістичного аналізу – текстового, функціонально-семантичного, семантико-стилістичного, контекстуального тощо...» [Бибик 2010: 19]. Н. Астрахан називає поліфонічність ознакою будь-якої якісної мови, за якою стоїть якісне мислення: «В літературному творі поліфонія мовлення та мислення стає атрибутивною ознакою: без неї літературний твір неможливий, а з іншого боку, це багатоголосся повинне привести до гармонії, до виникнення художньої цілісності як передумови гармонізації особистості та світу, естетичного утвердження інтерсуб'єктивно значущого смислу» [Астрахан 2013: 180].

Поліфонію як музичну форму кладе в основу рецепції документального фільму «Вероніка і саксофон» О. П. Драчова, пор. таку тезу: «З погляду музичної форми у фільмі увиразнюються елементи експозиції (проведення теми в різних варіаціях) та розвивального розділу (ускладнення поліфонічної

комбінації мотивів та їх переосмислення). Епізоди фільму, починаючись зі звичайного коментаря, розбиваються на різноманітні тематичні варіації, поліфонічна єдність яких наближує кінематографічну форму до структури музичного твору» [Драчова 2012: 142].

Н. В. Кондратенко поліфонію розглядає як вияв карнавалізації в наративі, на її думку, вона реалізується у створенні автором (наратором) мовленнєвих масок як різних способів репрезентації образу персонажа.

О. Пронін, розглядаючи питання про поліфонічну нарацію в документальному фільмі, зауважує, що в цьому разі поняття «поліфонія» охоплює і реальне багатоголосся нараторів, і складну смислову єдність висловлених думок, поглядів, породжену діалогічним перетином індивідуальних світів нараторів [Пронин 2016]. Принцип поліфонічної нарації часто використовують в екранних історіях про героїв з недавнього минулого через спогади тих, хто їх пам'ятає живими. Важливою властивістю поліфонічної нарації в біографічному фільмі-портреті є активізація сюжетотворчого мотиву пам'яті і створення оригінальної екранної події – спільного спогаду нараторів про життя героя. Власне прагматичний аспект використання поліфонічної нарації при створенні біографічного фільму-портрету, – композиційно-сюжетна схематичність. Глядач звикає до певних наративних схем, а творці фільмів так само звично їх відтворюють. Авторам стрічок, особливо в циклових документальних телепроектах технологічно зручно дотримуватись напрацьованої наративної схеми екранної оповіді. Такий взаємоприйнятний процес виробництва / споживання екранної продукції належить до клішованих форм комунікації.

Для деяких документальних циклів використання поліфонії стало частиною формату, а їх постійні глядачі чекають і звично «читають» такий аудіовізуальний поліфонічний наратив. Це дає змогу легко налаштуватися на сприйняття стереоскопічної картини подій, на об'ємну презентацію історії героя біографічного чи історичного документального фільму.

Рецепцію постатей П. Тичини, М. Рильського і В. Сосюри в радянській кінодокументалістиці аналізує в серії публікацій

Л. Г. Касян, її увагу привернули аудіовізуальні версії біографії Павла Тичини [Касян 2016], кінообраз Максима Рильського в контексті комеморативних практик [Касян 2015], висвітлення життя і творчості В. Сосюри в аудіовізуальних документах [Касян 2018]. Зробимо стислий огляд радянських документальних фільмів про цих митців.

У стрічці *«Слово про поета»* (1961, режисер М. Юдін), присвяченій сімдесятиріччю від дня народження П. Г. Тичини, кіноповідь продукує образ канонізованого «співця партії». У фільмі *«Павло Григорович Тичина»* (1968, режисер Г. Гончарова) автори прагнули створити об'ємний соціально-психологічний портрет митця і суспільного діяча. До дев'яносторіччя поета (1981) було зроблено нову редакцію стрічки *«Павло Григорович Тичина»*. Фільм вийшов під назвою *«Павло Тичина»*. Візуальний ряд загалом збережено, додано нову інформацію про Літературно-меморіальний музей-квартиру П. Г. Тичини в м. Києві. Але скорочено окремі спогади про поета, «посилені і правильно поставлені» ідеологічні акценти. Автори фільму *«Прекрасне – явись!»* (1988, режисер Л. Анічкін) через кінотекст оприлюднюють невідому, цензуровану поезію митця, прагнуть відкрити широкій аудиторії неординарну, багатогранну творчість П. Тичини, висвітлити замовчувані та викривлені факти його творчої біографії.

За радянської доби М. Т. Рильському було присвячено кілька документальних фільмів-портретів: *«Наш Рильський»* (1967, режисер Л. М. Кордюм-Островська), *«Добра і правди син»* (1968, режисер М. Я. Мельников), *«Обличчям до зорі»* (1975, режисер О. Якимчук), *«Голосївська осінь Максима Рильського»* (1985, режисер М. Я. Лінійчук). Стрічки містять хронікальні кадри, що зафіксували М. Т. Рильського в різних ситуаціях, виступи письменника, аудіозаписи митця з розповіддю про свою юність, родину, авторське читання поезій, особисті, родинні, офіційні фотодокументи, спогади про письменника друзів, колег-письменників (І. Козловського, А. Малишка, П. Воронька, Д. Павличка, М. Вінграновського, М. Нагнибіди, Ю. Смолича, М. Стельмаха, М. Тарновського, Я. Івашкевича), земляків, жителів села Романівка.

Володимир Сосюра став головним героєм різножанрових документальних кінопродуктів: *меморіального кінонарису «Так ніхто не кохав»* (1968, режисер В. Фещенко), автори якого мали на меті окреслити місце В. Сосюри в радянському культурному просторі; *фільму-портрету «Володимир Сосюра»* (1971, режисер В. Кислов, автор сценарію В. Сосюра, син поета), в якому деталізовано біографію митця, зроблено спробу показати самотність світосприйняття поета, що виявляється в художній своєрідності поезії; фільму-розслідування *«Любїть...»* (1989, режисер Л. Букїн), якому його творці дали підназву «Післямова до вірша Володимира Сосюри “Любїть Україну”». Стрічку присвячено дослідженню специфіки національної політики СРСР після Другої світової війни в Україні та СРСР, заборони поезії «Любїть Україну» та переслідування й цькування її автора.

У дослідженнях лінгвального контенту документалістики ми неодноразово зверталися до успішного українського проекту – серіалу документальних фільмів «Гра долі». Його засновниками стали Василь Вітер, Наталка Сопїт та Олег Туранський. Авторський колектив визначає серіал «Гра долі» як «загадкові історії з приватного життя знаменитих людей, які жили на українській землі, та українців, рознесених по всьому світу. Історії кохання. Історії сходження на олімп слави, або несподівані повороти долі». Персонажі серіалу – понад 50 історичних постатей. Глядача цікавлять реальні, живі історії; персоналізована інформація часто викликає сильний емоційний відгук, особливо, коли йдеться про долю видатних людей, чиї імена стали прецедентними.

Є підстави говорити про наявність певної сюжетно-композиційної схеми організації аудіовізуального поліфонічного нарративу в серіалі. Розглянемо це докладніше на прикладі фільмів «Я кличу тебе» (2006), «Поета Maximus» (2008), «Так ніхто не кохав» (2008).

«*Я кличу тебе*» (2006). Хронометраж 13 хвилин 30 секунд. В основу сюжету покладено оповідь про перше юнацьке кохання Павла Тичини. Ця документальна історія опублікована в повісті П. Загребельного «Кларнети ніжності», пізніше було знято однойменний фільм. Композитор Олег Кїва написав

музику до фільму. У стрічці звучить соло Ніни Матвієнко, використано фрагменти фільму «Кларнети ніжності». Ведуча Наталка Сопіт. Текст читає Тарас Денисенко.

Введення біографічного суб'єкта відбувається опосередковано, через інформацію, яку глядачі мають декодувати: в квартирі поета після його смерті були знайдені останні неопубліковані вірші «Той сад, і ніч, і сон, і ти...». Про кого ці вірші? Голос ведучої Наталки Сопіт за кадром хронологічно маркує оповідь: «XX ст. починалось смертями українських письменників... Старицький, Маркович, Грінченко, Карпенко-Карий, Леся Українка, Франко... Хто ж лишився? Мовби сама вічність кликала поета стати перед собою. А він же ще й не поет». Автори стрічки проєктивно розраховують на фонові знання цільової аудиторії фільму.

Далі поліфонічно розгортається фактуальна інформація про життєву історію біографічного суб'єкта. Наталка Сопіт оповідає про знайомство Тичини з родиною Коновал, його почуття до сестер Інни й Полі, голодне студентське життя, підробітки у журналах «Рада» й «Світло».

Автори документальних фільмів часто використовують офіційну неперсональну кінохроніку, т. зв. «хроніку епохи», призначення якої – викликати нагадування. Цей прийом бачимо в епізоді про початок Першої світової війни і мандри Тичини у вагонах-теплушках до Саратова. Глядача емоційно налаштовують на сприйняття наступної інформації про тяжку хворобу Тичини.

У фільмі «Я кличу тебе» як художній засіб активно використовуються кіноцитати з фільму «Кларнети ніжності» з метою створення асоціативно-символічних зв'язків, посилення експресії (наприклад, поїздка в Добрянку, зустріч із Наталкою Коновал тощо).

Статичні фотозображення П. Тичини в різні періоди його життя вмонтовані як рухлива стрічка на тлі відео, вони вписуються в хронотоп автобіографічної оповіді і є візуальною репрезентацією героя.

Джерелом цитування в документальних фільмах часто є щоденникові записи листи, спогади. Цитати зі щоденника Тичини у стрічці «Я кличу тебе» озвучує чоловічий голос за

кадром (про смерть Наталки), ведуча Наталка Сопіт (спогад про Наталку Коновал).

Експресивне поліфонічне розгортання епізоду про смерть Наталки: пряма мова ведучої в кадрі, цитування листа, відеофрагмент, де Тичина читає листа, закадровий чоловічий голос озвучує вірш «О панно Інно...», у кадрі жіноче обличчя, жінка ворухить губами, але слів не чути, чоловіче обличчя, поруч з'являється фото Тичини: «Сестра чи Ви? Любив».

У фінальному епізоді Наталка Сопіт читає вірш «Той сад, і ніч, і зорі, де вони тепер...», цей же текст звучить у виконанні Ніни Матвієнко, доповнює поліфонію відеоряд – фрагменти з фільму «Кларнети ніжності». Рефрен «Де вони тепер?» потенціює експресію. У кадрі стрічкою «біжать» фото Тичини різних років на тлі зупиненого відео. Давнє фото родини Коновал накладається на відео з дівчиною, фрагмент фото збільшується, доки відео не «розчиняється» в фотографії.

У творенні поліфонії оповіді важливе місце належить цитатам з художніх текстів головного героя стрічки. Це уривки з віршів «Я кличу тебе», «Я хотів би, коли я умру...», «Зоставайся, ніч настала», «О панно Інно...», «Коливалося флейтами, там де сонце зайшло», «І наче десь мила іде, озивається».

До речі, цитати з вірша «Я кличу тебе» композиційно є своєрідним кільцем: вони розпочинають і завершують стрічку, крім того, цей вірш став назвою фільму. Зауважимо, що лірика П. Тичини багата на цей прийом.

«*Poeta Maximus*» (2008). Хронометраж 14 хвилин 25 секунд. Автор сценарію і режисер Василь Образ. Історія життя і кохання до однієї жінки видатного українського поета і перекладача Максима Рильського.

Введення біографічного суб'єкта пряме – ведуча Наталка Сопіт оповідає про те, що стати поетом М. Т. Рильському було написано на роду. Далі – «відгортання» кадру з ведучою, поява фото Тадея Рильського, паралельно закадрова оповідь про нього, історію його одруження з Меланією.

Наратив охоплює не лише усну оповідь ведучої, а й наративізований відеоряд (різноманітні дії з фото на екрані: збільшення фрагмента фото, наближення чи віддалення частин однієї світлини або різних світлин, накладання фото і відео в

різних варіаціях тощо). Прикладом можуть слугувати епізоди про народження й дитинство М. Рильського, його навчання й виховання, кохання до доньки композитора Лисенка Галі, укладання збірки «На білих островах».

Хроніку епохи – неперсональну кінохроніку – використано в оповіді про навчання поета на медичному факультеті, а потім переведення на історико-філологічний, від'їзд на Житомирщину.

Цитат із художніх текстів М. Рильського в канві оповіді небагато – уривок з вірша «Шопен» (озвучений чоловічим і жіночим голосами за кадром, вони читають по рядку), «Дай рученьку...» із циклу сонетів «Вірність».

Ведуча Наталка Сопіт у кадрі оповідає історію одруження Максима і Катерини. До речі, лишилася «за кадром», але зацікавила б глядачів інформація, що Катерина Миколаївна Рильська (в дівочтві Паткевич) походила з шляхетної дворянської родини. Її батько Микола Паткевич свого часу мав чин полковника та обіймав посаду київського коменданта. Наратор же робить акцент на драматичному початку подружнього життя Рильських – коханні поета до старшої від нього на 9 років дружини його земляка Івана Очкуренка. Наративізований відеоряд демонструє різні ракурси та поєднання фотографій Катерини, Івана Очкуренка, Максима Рильського, Георгія (закадровий чоловічий голос імітує діалог Очкуренка й Рильського). Лінійна організація оповіді про родинно-побутові подробиці життя поета трансформується в експресивно насажений сюжет про арешт Рильського.

Візуальний кінообраз слідчого деперсоналізовано – на екрані лише чорний силует. Можна вважати його образом-маркером, що символізує тогочасну каральну систему. Проте мовна характеристика цього персонажа виразна: цьому сприяє використання непрямої мови (оповідь про знущання над Рильським слідчого, який знав, що є постанова про звільнення поета, і погрожував десятьма роками на Соловках) і прямої мови з перемиканням кодів: «Хотя, Рильский, вы и наш классовый враг, вы еще можете быть нам полезны. А потому принято решение вас освободить». Злам у свідомості Рильського після ув'язнення підкреслює художня деталь:

до в'язниці у стрічці бачимо фото поета з вусами, після звільнення – без вусів (їх повисмикували під час допитів).

Не лишився поза увагою авторів кінонарративу сюжет про звернення Микити Хрущова до Сталіна, щоб урятувати Рильського, коли над ним знову нависла загроза репресій, «охоронною грамотою» поета стала «Пісня про Сталіна» («Із-за гір та з-за високих...») (візуалізація – послідовно сфокусовані фото Сталіна й Хрущова). Повоєнний період життя поета – звинувачення в буржуазному націоналізмі. А через деякий час – Сталінська премія за переклад українською мовою поеми Адама Міцкевича «Пан Тадеуш».

Ведуча-наратор у кадрі оповідає про силу духу й підтримку дружини, які берегли Рильського від занепаду. Ніжно-щемливого настрою з легким відтінком суму додає звучання вірша із циклу сонетів «Вірність» – «Дай рученьку, спрацьована, худа!...» (читає чоловічий голос за кадром, у кадрі – фото Катерини, потім спільне фото).

Сюжет про переїзд Рильських до Голосіївського мануару документально візуалізовано: в кадрі глядачі можуть бачити сучасний вигляд будинку поета, також використано уривки з персональної кінохроніки – Рильський пише, працює в саду (про його захоплення садівництвом ходили легенди).

В оповіді ведучої-наратора про смерть дружини Рильського використано непряму цитату з автографа поета на книжці, в оригіналі він виглядав так: «Моїй радості, моїй честі, моїй красі, моїй любові – Катерині Рильській. 29/IX.1946».

У фіналі документальної стрічки звучить непряма мотивація її назви. *Poeta Maximus* – так називав Максима Рильського М. Зеров – помер, так і не написавши книгу спогадів, про яку дуже мріяв.

«*Так ніхто не кохав*» (2008). Частина перша. Хронометраж 12 хвилин 30 секунд. Історія входження в літературу поетаромантика Володимира Сосюри і його перше кохання в часи революції. Частина друга. Хронометраж 12 хвилин 25 секунд. Драматична історія одруження поета з жінкою, яка була пов'язана з органами МГБ; його любов і ненависть, його страждання і обожнювання Марії.

Введення біографічного суб'єкта відбувається через поезію: ведуча-наратор Наталка Сопіт читає уривок вірша «Так ніхто не кохав» і називає його автора – «Здається, зараз так безумно і ніжно ніхто не пише про кохання, як писав Володимир Сосюра».

Приєм контрасту у стрічці часто виступає засобом організації художнього матеріалу (*він дихав поезією, а його оточувала жорстока реальність сталінських репресій; мій розум ненавидить її, а серце любить*).

Широко репрезентовано цитати з художніх текстів В. Сосюри: з роману-сповіді «Третя рота», з віршів «Так ніхто не кохав», «Дні пройшли, відлетіла тривога», «Вона пішла..», «Любіть Україну», «Якби зібрать красунь усіх віків...». Окрім безпосереднього цитування, автори нарративу актуалізують для глядачів назви творів поета: роман «Махно» і поема «Мазепа», поеми «Марія» та «Христос». Вірш «Так ніхто не кохав» (так само, як і в фільмі «Я кличу тебе» однойменний художній текст) відіграє роль своєрідного композиційного кільця і, разом з тим, дає назву стрічці.

«Хроніка епохи» використана в оповіді про службу Сосюри в петлюрівській армії, про кохання до польки Констанції Родзянської, про денікінський полон, службу в Червоній армії, переїзд до Києва, евакуацію до Уфи, перебування на Воронезькому фронті. Також бачимо нарративізований відеоряд (наприклад, із відеофрагмента про потяг вияскравлюється обличчя Констанції тощо).

Поліфонічна нарація в епізоді про знайомство й одруження з Вірою Берзіною розгортається через послідовну оповідь чоловічим закадровим голосом і голосом ведучої Наталки Сопіт, діалогічним озвученням вірша «Так ніхто не кохав».

У стрічці «Так ніхто не кохав» не лишилися поза увагою компроміси В. Сосюри із владою (написання поеми «ГПУ» – розповіді про полювання лицарськи бездоганих чекістів на «бандита»-повстанця; вірша «Сталін» та «Пісні про Ворошилова» (за це йому повертають партійний квиток і дають орден «Знак пошани»)). Наскрізь поліфонічний епізод про лист В. Сосюри до Сталіна: чоловічий голос за кадром читає текст листа, у кадрі біля фото Сосюри знизу піднімається

монументальний портрет Сталіна: «Ти мій єдиний порятунок і притулок. Батьку, врятуй мене». В кадрі – плакат «Привет великому Сталину». Дружина вклала в цей лист довідку про перебування Сосюри у божевільні. Сталін відповів: «Відновити в партії. Лікувати». А багато років потому була Сталінська премія і цькування за вірш «Любіть Україну»...

У фільмі немає цитат з художнього кіно, проте в кількох епізодах бачимо цитати персональної кінохроніки (відеофрагмент неозвученого виступу Сосюри; поет удома з дружиною Марією, звучить його голос: «Мені вже шістьдесят. Не віриться...»).

Сюжет про драматичні стосунки поета з Марією Даниловою (Сосюрою), їх світоглядний конфлікт і вже не очікуване порозуміння після повернення Марії зі сталінських таборів оприявнюється через багатоголосся вербальних і невербальних засобів – мови ведучої, закадрового чоловічого голосу, експресивного потенціалу цитат із художніх текстів і фрагментів персональної кінохроніки, наративізованих фотомонтажів.

Деперсоналізований образ-маркер чиновника радянської тоталітарної системи – чорний силует – виникає в епізоді про ув'язнення дружини Сосюри Марії. Цей же образ бачимо у згаданому вище фільмі про Рильського.

Серед специфічних фігур екранної нарації в аналізованих документальних стрічках бачимо транспозицію (наприклад, перехід від прямої мови ведучої в кадрі до закадрового коментування кіноцитати), накладання (одночасне використання «хроніки епохи» із закадровим читанням уривку з художнього тексту), суміщення (одночасне використання на екрані фотографій і відеофрагментів).

Івент-аналіз фільмів «Я кличу тебе» (2006), «Poeta Maximus» (2008), «Так ніхто не кохав» (2008) дає змогу зробити висновок про більшу подієву насиченість й мелодраматичні акценти стрічки «Я кличу тебе», це зумовлено органічним вплетенням у структуру кінонарративу фрагментів із фільму «Кларнети ніжності». Медіапродукти «Poeta Maximus» (2008), «Так ніхто не кохав» (2008) через події у житті біографічних суб'єктів відтворюють хронологічно марковане суспільно-політичне

тло (арешт М. Рильського, перебування у психлікарні та виключення з партії і зі спілки письменників Володимира Сосюри, ув'язнення Марії Сосюри тощо).

Особливого значення в документальному фільмі набуває конструювання простору, адже від того, наскільки вдало й переконливо це буде зроблено, залежить рецепція медіапродукту. В аналізованих стрічках використано інтер'єри Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва («Я кличу тебе»); Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського («Poeta Maximus»), Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва, Будинку творчості та Будинку літераторів в Ірпені Національної спілки письменників України («Так ніхто не кохав»). Внутрішній і зовнішній простір будівель слугував візуальним тлом до прямої мови ведучої-наратора в кадрі.

Інтермедіальна природа документального кіно ускладнює його аналіз у координатах будь-яких дослідницьких парадигм. Хоча тезу про документальний фільм як наратив уже не сприймають як дискусійну. Ключові категорії для рецепції кінонаративу визначить кожна конкретна галузь наукового знання, яка цю рецепцію буде здійснювати. Проте серед універсальних категорій варто виокремити поліфонізм як засіб створення цілісного уявлення про культурний продукт.

Астрахан Н. Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 175 – 183. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_23

Бистров Я. В. Біографічний наратив у лінгвокогнітивному вимірі (на матеріалі англійської прози кінця XX – початку XXI ст.): дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.04. Київ, 2016.

Бибик С. П. Оповідність в українській художній прозі. Київ – Луганськ: Видво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010.

Бугаєва Л. О кінонаративе. *Международный журнал исследований культуры*. 2012. № 2. С. 6–10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinonarrative/viewer>

Драчова О. П. Засоби поліфонічної текстуальної організації документального фільму О. Фетисової «Вероніка і саксофон». *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2012. № 4. С. 142 – 146.

Касян Л. Г. Поет в умовах «заблокованої культури»: аудіовізуальні «версії» біографії Павла Тичини (до 125-річчя від дня народження). *Архіви України*. 2016. №1. С. 77 – 89.

Касян Л. Г. Кінообраз Максима Рильського в контексті коломоративних практик. *Архіви України*. 2015. № 1. С. 129 – 138.

Касян Л. Г. «Такий я ніжний, такий тривожний...» (висвітлення життя і творчості Володимира Сосюри в аудіовізуальних документах). *Архіви України*. 2018. № 2 – 3. С. 73 – 83.

Пронин А. А. Документальный фильм как публицистический нарратив: дис. ... д-ра филол.наук.: 10.01.10. Санкт-Петербург, 2016.

REFERENCES

Astrakhan, N. (2013). Polyphony of a literary work: a theoretical aspect. *Zhytomyrski literaturoznavchi studii*, 7, 175 – 183. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_23 (in Ukr.)

Bybyk, S. P. (2010). A narrative in Ukrainian prose. Kyiv – Luhansk: Vydvo DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka» (in Ukr.)

Bystrov, Ya. V. (2016). Biographical narrative in cognitive terms (based on English prose of the late XX – early XXI century): 10.02.04. Kyiv (in Ukr.)

Bugaeva, L. (2012). About movie narrative. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kultury*, 2, 6 – 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/okinonarrative/viewer> (in Rus.)

Drachova, O. P. (2012). Means of polyphonic textual organization of A. Fetisova's documentary "Veronica and the Saxophone". *Derzhava ta rehiony. Ser.: Humanitarni nauky*. № 4. P. 142 – 146 (in Ukr.)

Kasian, L. H. (2016). The poet in a "locked culture": audiovisual "versions" of Pavlo Tychyna's biography (to the 125th anniversary of his birth). *Arkhivy Ukrainy*, 1, 77 – 89 (in Ukr.)

Kasian, L. H. (2015). The image of Maxym Rylskyi in cinema in the context of commemorative practices. *Arkhivy Ukrainy*, 1, 129 – 138 (in Ukr.)

Kasian, L. H. (2018). "Takyi ya nizhnyi, takyi tryvzhnyi..." (coverage of Volodymyr Sosyura's life and work in audiovisual documents). *Arkhivy Ukrainy*, 2 – 3, 73 – 83 (in Ukr.)

Pronin, A. A. (2016) Documentary film as a journalistic narrative: 10.01.10. Sankt-Peterburg (in Rus.)

Статтю отримано 31.11.2019

Anhelina Ganzha

**POLYPHONISM OF NARRATIVE
IN DOCUMENTARY FILM
(ON THE CASE OF FILMS ABOUT
P. TYCHYNA, M. RYLSKYI, V. SOSIURA)**

Narratives in cinema text are seen as narratives of interrelated events occurring within specific space-time frames involving the author, narrator and characters.

The intermedial nature of documentary filmmaking complicates its analysis in the coordinates of any research paradigm. However, among the universal categories of reception of film narratives, polyphonicism should be singled out as a means of creating a holistic view of a cultural product.

The article offers the author's vision of realization of the polyphonism of the film narrative in the documentaries "I Call You" (2006), "Poeta Maximus" (2008), "So No One Loved" (2008) from the series "Game of Fate". It is concluded that there is a certain plot-compositional scheme of organization of audiovisual polyphonic narrative in the series.

Among the specific figures of the screen narration in the analyzed documentary tapes we see transposition (eg, transition from the direct speech of the presenter to a voice-over commentary on a movie quote), overlay (simultaneous use of the "chronicle of the epoch" with the off-screen reading of an excerpt from an artistic text), photos and video snippets).

Keywords: cinema text, documentary, narrative, polyphonism, P. Tychna, M. Rylskyi, V. Sosiura.