



Игровая киноцитата в документальном фильме-портрете: функционально-смысловой аспект

А.А. Пронин

кандидат филологических наук

В статье анализируется малоизученная практика использования игровых киноцитат в портретной документалистике. На материале ряда современных фильмов выявлена наиболее характерная область применения цитации, показаны типичные способы включения киноцитат в новый фильмический текст, предложена классификация вариантов цитирования по функционально-смысловому признаку.

киноцитата,
документалистика,
фильм-портрет,
функции,
содержание

¹ Лейда Д. Из фильмов — фильмы. М.: Искусство, 1968. С. 179–180

Джей Лейда, анализируя почти полвека назад феномен «монетажного кино», писал: «Стоит подумать и о возможностях богатого в этом плане фонда игровых картин. Не стоит ли обратить внимание, что и в них кое-что документировано — скажем, актерская игра, режиссура»¹. И современная портретная документалистика «подсказанную» возможность активно использует, причем чаще всего в фильмах о людях, имеющих прямое отношение к кинематографу: актерах, режиссерах, сценаристах и т. д. Тематически подобные работы можно назвать «кинопортретами», и для них «фабульные» цитаты, несомненно, органичны, поскольку презентуют кинокартины как события творческой биографии героя, то есть часть биографического нарратива. К этой, наиболее обширной области «цитирующей» игровое кино документалистики, примыкает вполне самостоятельный разряд фильмов о писателях — с использованием материала экранизаций. В данном случае фрагменты картин не только позволяют визуализировать литературный текст, о котором идет речь, но и сам факт экранизации возводится в ранг признания, значимого события. И, безусловно, есть еще обширная область «нефабульного» цитирования — когда киноцитата напрямую к истории героя, не имеющего прямого отношения к кинематографу, не относится, а использована автором-документалистом как чисто художественное средство: для создания ассоциативно-символических связей, сравнений или метафор, иронических

либо иных эффектов, ритмических акцентов и т. д. В данном случае цитация носит не нарративный, а скорее перформативный характер, выступая как элемент индивидуального авторского стиля.

Для того, чтобы оценить функционально-смысловые различия цитирования игрового кино в портретной документалистике, проанализируем фильмы, которые можно назвать типичными, то есть работы, сделанные для телевидения. На современном отечественном ТВ документальный «кинопортрет», в актуализированном выше тематическом значении этого слова, — один из самых востребованных, что объясняется неизменно высокой популярностью кинематографа и его «звезд»². Очевидным лидером по производству данного типа работ, по понятным причинам, является канал «Культура», который С.А. Муратов назвал «последним полем для экспериментов, где <...> люди еще не разучились смотреть на человеческие драмы с позиций искусства»³. Например, из почти 200 именуемых «выпусками» фильмов документального цикла «Острова» больше половины — об актерах и режиссерах, реже о сценаристах («Острова. Рустам Ибрагимов») и совсем редко об операторах («Острова. Анатолий Головня»). Примерно в той же пропорции к остальным окажутся и внецикловые портреты, эфирная публикация которых приурочена, как правило, к юбилеям или иным датам.

Из множества подобных «юбилейных» картин для подробного анализа особенностей «фабульной» цитации возьмем фильм С. Коноваловой и А. Ткаченко «Николай Парфенов. Его знали только в лицо» (Культура, 2012). В этом типичном для телеканала, но тем не менее интересном по глубине проникновения в характер и историю героя, документальном фильме киноцитат очень много: из 39 минут общего хронометража — почти четверть (суммарно около 9 минут), причем, это только отчетливо выделенный, как бы «закавыченный»⁴ интертекст, а есть еще около трех минут интертекстуального «фона», когда закадровый авторский рассказ ложится, имплицитно с ним взаимодействуя, на «интертекстуальный видеоряд». Всего в картине 26 «прямых» цитат из 16 фильмов длительностью от 5–6 до 55 секунд, с преобладанием 15–20 секундных фрагментов.

Впрочем, количественные характеристики дают лишь общее представление о важной роли цитации в фильме, поэтому необходимо проанализировать и ее качественные аспекты. Группировка по сходным композиционно-сюжетным признакам позволяет выделить три наиболее актуальных варианта включения киноцитаты в контекст повествуемой истории: 1. *цитируемый*

² См.: Пронин А.А. От хроноса к кайросу: смена временной парадигмы в портретной теледокументалистике // Журналистика XXI века: к правде жизни. СПб.: Издательство СПбГУ, 2014. С. 226–232.

³ Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М.: ВК, 2009. С. 318.

⁴ Употребить данное слово как особый термин позволяет пример Р. Барта, которому принадлежит формула: «любой текст это раскавыченная цитата» (см.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 486). При этом мы имеем в виду все же прямую цитату, а не «эхо других текстов». — *Прим. авт.*

фрагмент иллюстрирует речь нарратора (факт, суждение, предположение); 2. речь или действие в цитируемом фрагменте продолжает или уточняет мысль нарратора; 3. цитата взаимодействует с речью нарратора как акцентированная реплика.

Первый вариант цитирования — наиболее традиционный, предполагающий достаточно четкое обозначение содержания и границ используемой киноцитаты⁵. В данном фильме мы обнаруживаем целый ряд подобных интертекстов, например: в прологе картины в закадровом авторском тексте говорится о том, что актер любил ездить по Москве в общественном транспорте и наблюдать за людьми — «редкие типажи попадались», а далее идет 30-секундная цитата из «Ералаша». Один из таких персонажей-типажей «отбивается» от назойливых мальчишек-велосипедистов из окна троллейбуса: «*Не знаю никакого Жильникова — отстаньте от меня!*». В середине фильма актер Владимир Зельдин высказывает мнение о том, что Парфенов «нашел свое амплу в кинематографе, свой характер, не похожий на других», и далее следует цитата из картины «*Дайте жалобную книгу!*», где персонаж Парфенова, туповато-жизнерадостный завмаг, проводит инструктаж продавцов: «*Сегодня у вас, товарищи, торжественный день <...> значит, товарищи, будем улыбаться — всем, без исключения!*». В финальной части фильма после авторской информации о последней кинороли Парфенова в картине «*На Дерибасовской хорошая погода*» дана цитата с диалогом парфеновского полковника Петренко и персонажем Д. Харатьяна: «*Доложите пятую заповедь разведчика*» — «*Разведчика может погубить красивая женщина*» <...>»; рассуждение главного режиссера театра Моссовета П. Хомского об успешной карьере Парфенова в кино иллюстрирует обширная цитата из знаменитого фильма «*Афоня*»: «*Ты почему, Борцов, в фонтан-то полез <...>*» и т. д. Отметим, что во всех приведенных примерах, кроме первого, игровая киноцитата «читается» совершенно отчетливо, и смысл реплик персонажей актера Парфенова не переносится на него самого — как протагониста документального фильма.

Второй вариант предполагает более существенную ассимиляцию цитируемого фрагмента новым контекстом, а следовательно, по формулировке М. Ямпольского, «изъятие из контекста»⁶ изначального, игрового, в результате чего реплика киногероя Парфенова приобретает в предложенной автором коннотации другой смысл. В частности, вслед за рассказом актера Владимира Сулимова о том, как Парфенову отказали в просьбе сыграть роль в каком-то спектакле, киноперсонаж Пар-

фенова из картины «*Сын полка*» рассуждает: «*Видно не судьба ... Да не, жалко — не жалко, он, конечно, и в тылу не пропадет ... А сказать по правде, жалко ...*»; в эпизоде, где автор за кадром упоминает как общеизвестный факт о «парфеновских» кинофразах, ставших «крылатыми» — и в качестве прямой иллюстрации следом дается 15-секундный фрагмент из названного выше фильма с фразой «*не я иду против течения, а течение идет против меня*»; во фрагменте, где В. Сулимов рассказывает о последних годах, когда Парфенов почти уже не выходил на сцену театра, следом за его словами «он потихоньку-потихоньку как-то уходил из театра» идет киноцитата, где персонаж Парфенова, бодрящийся старик говорит посетившей их дом чиновнице: «*А силы... силы еще есть, есть. Слух — отменный, да ... и выгляжу я ... — ну, как вы считаете?*».

Как уже подчеркивалось, интертекст во всех приведенных примерах полностью «освоен» новым фильмическим текстом. В последнем случае, мы видим и слышим не персонажа, а самого стареющего Парфенова, и здесь — ввиду возрастного сходства — метонимический перенос оказывается наиболее полным. В другом примере реплика солдата Горбунова из фильма «*Сын полка*» оказывается соотнесенной не с судьбой Вани Солнцева, а с ситуацией, в которой оказался актер. Причем, зрительно «чужой текст» таковым и остается (война, землянка, солдаты и т. д.), но будучи включенной в созданный автором новый контекст, данная киноцитата актуализирует собственный голос Николая Парфенова — ему жалко несыгранной роли.

Третий вариант — наиболее краткий по объему цитируемого материала, поскольку используется для создания точечного акцентированного эффекта, как правило, иронического. Например, актер Владимир Сулимов вспоминает о моменте, когда не востребованный в театре Н. Парфенов вдруг «стал загигаться, все хуже, хуже стало ему», и встык за этими словами идет краткая цитата, где мрачный герой Парфенова из «*Фитиля*» лежа объясняет врачу: «*Гипертония, вялость ... и другие болезни*», а затем вновь продолжает свой рассказ Сулимов: «...то ли ему дали какой-то диагноз, что у него болезнь какая-то, а потом оказалось, что все это неправда, и вдруг наш Николай Иванович расцвел, все стало замечательно»; во фрагменте, где внучка рассказывает о том, что он всю жизнь копил деньги на сберкнижке и обещал жене свозить ее на собранный капитал за границу, идет цитата из «Ералаша», где персонаж Парфенова серьезно спрашивает в троллейбусе у играющих в иностранцев мальчишек: «*Ну, и как у вас там, в Италии — какие нынче погоды стоят?*», а дальше

⁵ Ссылка на источник в виде «подпечатки» в данном фильме не используется, общий список 16 цитируемых картин дан в финальных титрах. — Прим. авт.

⁶ Ямпольский М. Тело — язык — случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 358.

внучка продолжает: «Но не суждено было этому совершиться, так как в 92-м году произошла девальвация...». В приведенных примерах очевидна ироническая функция киноцитаты, однако если в первом случае это добродушный юмор, то во втором, в контексте драматичной коллизии обманутой мечты, возникает эффект горькой иронии.

Из приведенного выше анализа следует, что функционально-смысловые аспекты цитирования «фабульного» игрового кино-текста в документальном фильме-портрете играют определяющую роль для авторского сознания, придающего интертексту статус «*понятийного знака рассказа*»⁷. На наш взгляд, предложенная градация вариантов цитирования применима не только к данному фильму, хотя, разумеется, не исключены и иные его формы. Например, любопытную вариацию можно обнаружить в фильме с не менее «мозаичным» сюжетом о жизни и творчестве Донатаса Баниониса из цикла «Острова» (автор В. Балоян, Культура, 2004).

Здесь все построено на монологе героя, в который вмонтированы киноцитаты. Например, в одном из эпизодов мы видим Баниониса во время юбилея Паневежиса, и это действие причудливо переключается с цитируемым диалогом из культового «Мертвого сезона» (реж. С. Кулиш, 1968). Вначале сидящий в баре персонаж Баниониса подмигивает (игровой кадр) смутившемуся отчего-то Банионису (документальный кадр), затем мы видим Баниониса, разговаривающего с молодой женщиной, а за кадром начинается игровой диалог: «*Мистер Лондсфилд, тут про вас говорят страшные вещи — Этого и следовало ожидать. Самые большие сплетни рождаются в самых маленьких городах*», который затем дается уже как прямая цитата, где с персонажем Баниониса разговаривает хозяйка бара: «*Да, а говорят, что вы хотите превратить Даргейт в Монте-Карло? — Неплохо было бы...*». Подобная интертекстуальная игра, которую средствами монтажа затевает автор, в функционально-смысловом аспекте ближе всего к третьему из означенных вариантов цитирования, хотя и значительно усложненному — как ироническое «кино в кино».

Киноцитата в «писательских» фильмах

Что касается цитирования экранизаций в документальных фильмах о писателях, то здесь востребованными оказываются все три варианта. Например, в фильме Е. Якович «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (Культура, 2014) приводятся всего три киноцитаты из игровых фильмов-экранизаций. Дваж-

ды, к примеру, использован материал из картины «Комиссар» (реж. А. Аскольдов, 1967), и в первом случае это лишь несколько кадров видеоряда на авторских словах: «Эту атмосферу гражданской войны он передал в своем рассказе “В городе Бердичеве”, а Александр Аскольдов поставил по его мотивам легендарный фильм “Комиссар”, и вышло так, что фильм по мотивам первого рассказа Гроссмана повторил судьбу его последнего романа — его пытались уничтожить, потом положили на полку больше, чем на двадцать лет». Таким образом, здесь киноцитата дана не просто со ссылкой на источник, но сама картина Аскольдова включена в «список действующих лиц».

Во втором случае цитата из того же фильма использована как очевидная иллюстрация к авторскому тексту — после слов «Ему было 28, когда в “Литературной газете” напечатали рассказ “В городе Бердичеве”, который стал его ключом в большую литературу» идет фрагмент, в котором забивающий гвозди в новый забор персонаж Ролана Быкова говорит: «*Я вам скажу, мадам Адилова — так это же самое лучшее время для людей ...одна власть ушла, а другая еще не пришла, ни тебе реквизиции, ни тебе контрибуции, ни тебе погромов ...*», а дальше автор продолжает на кадрах из «Комиссара»: «Рассказ похвалил Бабель ...». И хотя буквально по смыслу происходящего четко «закавыченная» игровая киноцитата с документальным повествованием не связана, но подтекст судьбы, безусловно, проявляется, поскольку о судьбе картины Аскольдова и романа Гроссмана зрителю уже известно.

А вот другая киноцитата, из сериала-экранизации «Жизнь и судьба» (реж. С. Урсуляк 2012), включена в контекст повествуемой документалистами истории В. Гроссмана иначе — как символический образ. В эпизоде, где рассказывается о смерти пасынка писателя Миши после слов: «Погиб глупо, во дворе военкомата. В руках у него взорвался учебный снаряд, ему не было еще и 16 лет. Его похоронили на чистопольском кладбище» идет 16-секундная символическая цитата: панорама-отъезд вверх над распростертой над могилой женской фигурой. Это тот случай, когда игровая киноцитата продолжает мысль автора и в то же время становится эмоциональным акцентом, образом горя.

Любопытный пример цитирования экранизации можно найти и в многосерийном документальном фильме О. Дормана «Подстрочник» (2008). В эпизоде, где речь идет о счастли- вом жребии, вытянутом Л. Лунгиной как переводчиком книг А. Линдгрена, смонтирован «фильм в фильме»: героиня-нарратор не уходит за кадр, а появляется на другом экране — телевизора в пространстве мультфильма «Малыш и Карлсон»

⁷ Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 365.

⁸ Сценарий для мультфильма написал Б. Ларин, использовавший в своей работе перевод Л. Лунгиной. — Прим. авт.

(реж. Б. Степанцев, 1968)⁸, где его герой как бы вступает в диалог с ее изображением на телеэкране: «*Позвольте представиться — Карлсон*», а затем замолчавшая Лунгина исчезает, поскольку телевизор по сюжету мультфильма случайно выключается и далее цитата идет сама по себе (Карлсон пытается понять, куда делся человек из телевизора). Она сопровождается комментарием героини: «Уже сама обложка привлекла мое внимание, потому что на ней был нарисован человек летящий с пропеллером на спине...», которая ненадолго вновь появляется в кадре, произнося по-шведски и по-русски название книги А. Линдгрена: «Карлсон на крыше», и ее слова подхватывает герой мультфильма в цитате: «...умный, красивый, в меру упитанный мужчина, ну, в полном расцвете сил». То есть, это такая же игра с цитируемым материалом, как и в фильме о Банионисе, причем, с использованием монтажного спецэффекта.

Далее после слов героини о книге: «изумительная по интонации, по простоте, по фантастичности выдуманного образа» идет иллюстрирующая момент встречи Малыша и пролетающего мимо его окна Карлсона киноцитата, однако обращение Карлсона: «*Простите, у вас тут можно приземлиться?*» вновь обыгрывается — в следующем кадре появляется не Малыш, а заснятые на общем плане дети, замороженно смотрящие мультфильм на экране телевизора в детском саду (смех и возгласы детей фоном продолжают и на словах героини в кадре, порождая своеобразный «эффект присутствия»). Таким образом, авторы создают новую «кинореальность» и произвольно меняют статус героя-нарратора: из субъекта повествования он становится объектом новой киноистории, а затем возвращается в прежнее состояние.

Стоит отметить, что О. Дорман в своей работе использует киноцитаты не только из мультфильма «Малыш и Карлсон» (6 цитат, всего около 85 секунд), но также материал игровых фильмов, представленным по сценариям С. Лунгина и И. Нусинова. Особо важную смысловую роль играет цитата из картины «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен» (реж. Э. Климов, 1964). После рассказа о том, как несмотря на письма интеллигенции в ЦК КПСС получили лагерный срок Синявский и Даниель, идет обращение улыбающегося директора пионерлагеря к детям и их дружный ответ: «*Дети! Вы хозяйка лагеря. Вы! От вас что требуется, друзья мои? — Дисциплина!*». Безусловно, цитата создает здесь эффект сарказма, который поддерживается и далее — с использованием кадров побега одного из мальчишек во время купания, а непослушание беглеца в документальном контексте «Подстрочника» становится своего рода символом диссидентства.

«Нефабальное» цитирование

Примером использования киноцитат при создании портрета героя, совершенно не связанного с миром кино, может служить документальный фильм «Вильям Похлебкин. Рецепты нашей жизни» (реж. В. Кильчевская, Россия 1, 2014). Вначале, когда речь идет о фамилии героя, его «кулинарной» родословной и ссоры его предков с соседями, видеорядом к авторскому тексту служит цитата из фильма «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (реж. А. Кусов, А. Мазур, 1941). Таким способом авторы обыгрывают исторический эпизод, а киноцитата выполняет функции эмблемы «соседского» конфликта. В другом случае функция цитирования иная — рассказывая о том, что В. Похлебкин с помощью кулинарии анализировал литературные произведения, автор дает пример из книги героя о гоголевском «Ревизоре». На цитируемых за кадром словах: «Хлестаков несет такой вздор, что сразу становится ясно, что перед нами мелкая сошка и человек небольшого ума» зритель видит кадры из экранизации «Ревизора» (реж. В. Петров, 1952), а затем идет прямая цитата-иллюстрация с репликой Хлестакова: «*Суп прямо в кастрюльке на пароходе из Парижа привозят...*». Отметим, что и в том, и в другом случае киноцитата дается с использованием спецэффекта на графической подложке, что является распространенным на телевидении способом выделения «чужого текста».

Разумеется, предложенная нами классификация не исчерпывает всего многообразия функционально-смысловых вариантов цитирования, но тем не менее для практического анализа фильмического текста она вполне применима. Отметим также, что за рамками статьи остались другие аспекты цитирования: эстетический, коммуникативный, этический и т. д. — и это свидетельствует о масштабе проблемы и объеме материала, которые нуждаются в изучении. Несомненно, цитирование авторами-документалистами материала игровых картин останется популярным, поскольку по-прежнему верным является высказывание Д. Лейды: «И хотя весь материал этих фильмов уже существует на киноплёнке, он представляет неиссякаемый источник для художника, которому есть, что сказать людям»⁹.

⁹ Лейда Д. Из фильмов фильмов. М.: Искусство, 1968. С. 187.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Беньямин В. Озарения. — М.: Мартис, 2000. — 376 с.
3. Лейда Д. Из фильмов — фильмы. — М.: Искусство, 1968. — 188 с.
4. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. — М.: ВК, 2009. — 363 с.

5. Пронин А.А. *От хроноса к кайросу: смена временной парадигмы в портретной теледокументалистике // Журналистика XXI века: к правде жизни.* — СПб.: Издательство СПбГУ, 2014.
6. Ямпольский М. *Тело — язык — случай. Кинематограф и поиски смысла.* — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.

REFERENCES

1. Bart R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika. [The selected works. Semiotics. Poetics].* — М.: Progress, 1989. — 616 p.
2. Ben'yamin V. *Ozareniya. [Insights].* — М.: Martis, 2000. — 376 p.
3. Leyda D. *Iz fil'mov — fil'my. [From movies films]* — М.: Iskusstvo, 1968. — 188 p.
4. Muratov S.A. *Dokumental'nyy telefil'm: nazakonchennaya biografiya. [Documentary film: biography without end].* — М.: VK, 2009. — 363 p.
5. Pronin A.A. *От khronosa k kayrosu: smena vremennoy paradigmy v portretnoy teledokumentalistike // Zhurnalistika XXI veka: k pravde zhizni. [From Chronos to Kairos: the temporary change of paradigm in the portrait telecommunicatie // Journalism XXI century: the truth of life].* — SPb.: Izdatelstvo SPbGU, 2014.
6. Yampolsky M. *Telo — yazyk — sluchay: Kinematograf i poiski smysla. [Body — language — case: Cinema and the search for meaning].* — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. — 376 p