



Хроникально-документальный материал в телефильме-портрете: методы и приемы освоения

А.А. Пронин

кандидат филологических наук

В статье рассматриваются механизмы использования хроникально-документального материала при создании документальной телебиографии. На характерных примерах анализируются методы и приемы включения «чужого текста» в новый кинотекст, на основе обнаруженных эффектов делаются выводы об актуальности биографического фильма как своеобразной дискурсивной практики воспроизводства памяти.

киноцитата,
хроника,
документалистика,
фильм-портрет,
нарратив, монтаж

¹ Эко У. Заметки на полях. В кн.: *Имя розы*. М.: Книжная палата, 1989. С. 437.

² Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Автореф. дисс. канд. иск. М., 2010. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1962> (дата обращения 19.03.2016).

³ См. Пронин А.А. Игровая киноцитата в документальном фильме-портрете: функционально-смысловой аспект // Вестник ВГИК. № 3. 2015. С. 72–80.

Всякая история, как писал недавно ушедший из жизни Умберто Эко, «пересказывает историю уже рассказанную»¹. Это утверждение во многом справедливо и для экранных историй — во всяком случае, если речь идет о телевизионных фильмах-портретах, которые по точному замечанию К.А. Шерговой, «с тем же успехом можно назвать фильмами-биографиями»². Интертекстуальность таких кинотекстов проявляется, прежде всего, на уровне цитации, которая играет заметную роль как в композиционно-сюжетной структуре фильма, так и в плане формирования его смыслов.

И если игровая киноцитата обычно используется в документальных телефильмах об актерах, режиссерах, сценаристах и связана с творческой биографией героя³, то в случаях с хроникально-документальной цитатой прямая коннотация с героем обнаруживается редко — чаще всего в фильмах о государственных и общественных деятелях. В изобилии цитаты из *персональной хроники*, опубликованной в кино-, телепериодике, можно увидеть в экранных биографиях деятелей позднего советского периода, в частности, в фильмах «Леонид Брежнев», «Юрий Андропов» или «Константин Черненко» из 34-серийного цикла «Кремлевские похороны» (2008–2009). В меньшей степени, но также используются кадры официальной кинопе-

риодики в фильмах о политических фигурах 1920–1950-х годов, в частности, в фильме «Подсудимый Берия» (2009) цитируется речь героя на партийном съезде. Разумеется, в картинах о людях, в той или иной мере противостоявших советской власти (О. Манделштам, В. Гроссман и др.), таких хроникально-документальных цитат нет и не могло быть. В них чаще используются фрагменты любительского видео, хранящегося в домашних и иных неофициальных архивах. Строго говоря, это даже не цитирование — поскольку источник не является произведением, а «копирование» документов, то есть, процесс, очень близкий к практике современного сетевого взаимодействия: в социальных сетях широко распространен так называемый *репост*⁴, буквально означающий перенос «чужого» текста на свою страницу. Например, в фильме «Граждане, не забывайте! Пригов» (2008) есть не только фрагменты заснятых акций Пригова (это, разумеется, цитаты из произведения видеоарта), но и видеозапись его выступления с чтением стихотворения, где камера одним панорамным планом показывает героя, обстановку зала, лица слушателей и т.д. В фильме этот фрагмент может быть квалифицирован как репост, хотя взят он не из Сети (первоисточник указан в конечных титрах). Другой пример — в фильме «Иноходец. Урок Перельмана» (2011), где используется фрагмент, снятый камерой видеонаблюдения магазина, на котором герой запечатлен в течение нескольких секунд. Разумеется, это публикация документа из закрытого источника, но ее также можно квалифицировать как репост. И совсем буквальный пример репоста обнаруживается в фильме «Еще» (2014) о группе «Аукцион»: это кадры съемок в Америке, найденные автором в Сети и вмонтированные в собственный кинотекст. Подобная практика заимствования становится в современном телепроизводстве обычным явлением.

Неперсональная хроника

Несомненно, любые хроникальные кадры, на которых запечатлен сам герой, прибавляют фильму документальности, однако гораздо чаще авторы в своих работах вынуждены использовать неперсональную кинохронику, обычно называемую в профессиональной среде «хроникой эпохи», а с точки зрения теории текста являющуюся ничем иным как *реминисценцией*, то есть «незакавыченной цитатой», призванной вызвать «припоминание». Так, в аудиовизуальный текст фильма «Мудрец из Чухломы» (2012) были включены кадры кинохроники рубежа XIX–XX веков (Всемирная выставка в Париже, виды промыш-

⁴ «Репост» и «репост» отличаются друг от друга тем, что к первому можно добавлять свой текст (комментарий, оценку и т. д.), т. е. вводить дополнительные смыслы, поэтому он больше подходит для анализа фильма. — Прим. авт.

ленных районов и т. д.), а также периода Первой русской революции, Февральской и Октябрьской революций, гражданской войны, индустриализации, строительства Беломорканала, блокады Ленинграда и т. д. Переход с эпизода об учебе И.Х. Озерова в Московском университете на зарубежную стажировку сделан с помощью сочетания персонального документального материала (мемуаров героя) и хроникального кино материала (из видовых немецких и французских картин 1910-х годов). В сочетании с речевой наративной «чужие» кадры (рельсы, поезд, европейские здания и т.п.) обеспечивают иллюзию европейской поездки именно нашего героя, а не абстрактный путь по условному европейскому маршруту. Разворачивая в закадровом тексте рассказ о молодости героя, авторы проецируют его смысл на перемонтированный хроникально-документальный материал, который работает как реминисценция. Кстати, в фильме «Зворыкин-Муромец» (2010) есть похожий по событийности эпизод, но там слова: «Окончив Технологический институт с отличием, Зворыкин получает право на стажировку в Европе. Профессор Розинг рекомендует своего студента знаменитому французскому физическому Полю Ланжевену» проецируются на совершенно другое изображение — в кадре большой ресторан, посетители, Эйфелева башня, нарядный парижский трамвай и далее фотография Ланжевена. Очевидно, что здесь авторам важно показать не путешествие героя (транспорт, причем, городской, появляется в последнем кадре), а роскошный Париж — «праздник, который всегда с тобой», как скажет о нем позднее Э. Хэмингуэй.

Разумеется, в иных монтажных сочетаниях те же самые кадры неоднократно использовались в других фильмах биографической или историко-публицистической тематики, каждый раз обретая за счет контекста новый смысл. Этот эффект позволяет нам квалифицировать фрагмент фильма с кадрами старой, неоднократно уже процитированной кинохроники, как своего рода *палимпсест*. Данным термином, как известно, древние книжники обозначали рукопись на ранее использовавшемся пергаменте, с которого — зачастую не раз — соскабливали прежний текст перед написанием нового и на котором, тем не менее, сохранялся в каком-то виде каждый из слоев. Ж. Женнет применил это понятие в своей концепции постмодернистской культуры, и мы, разумеется, осознаем неизбежную коннотацию с широко известным толкованием палимпсеста как «второй степени письма»⁵. Безусловно, «вторичность» биографического аудиовизуального «письма» определяется его документальной

⁵ Женнет Ж. Палимпсесты: Литература второго уровня. — М.: Издательство Сабашниковых, 1982.

природой, она осознается авторами биографических фильмов, и, очевидно, принимается зрителем. Поэтому, признавая правомерность теории глобальных межтекстовых отношений, мы, вероятно, даже подтвердим ее, поднимая частный вопрос об *использовании кинохроники как многоразового «пергамент» для создания все новых и новых документальных палимпсестов*.

Понятно, что анализируемое нами явление принципиально возможно только в фильмах о людях эпохи кино и телевидения, то есть XX–XXI веков. Соответственно, для их создания наиболее активно используются такие тематические пласты отечественной архивной кинохроники, как «царская хроника» (1896–1917 г.г.), хроника революционных событий (от Первой русской революции до Октябрьской)⁶, военных действий (гражданская и Великая отечественная войны), советских парадов и демонстраций, индустриализации и колхозного строительства, ГУЛАГа, событий партийной жизни (съезды компартии, комсомола, похороны вождей), политических событий перестройки и первых лет новой российской истории, а также хроника спортивной и культурной жизни разных лет. При этом далеко не все используемые кадры, особенно периода немого кино, являются хроникой в чистом виде: например, в текст своего первого «писательского» фильма «Юрий Олеся по кличке “писатель”» (2009) Роман Либеров включает несколько кадров из знаменитого документального фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), что является прямой «незакавыченной» цитатой. Отметим, что выпуски вертовской «Киноправды» (1920–1924) и его «Киноглаз» (1926) также используются как источник кинохроники, хотя таковым является только киножурнал, а «Киноглаз» это экспериментальный авторский фильм. Да и картина «Падение династии Романовых» Э. Шуб, которая тоже используется как дореволюционной киноархив, сделана не только из хроники, но и других фильмов, в том числе и игровых. Следовательно, не все, что зритель принимает за старую черно-белую кинохронику, ею в действительности является.

Приемы и эффекты освоения хроники

Современный биографический фильм-портрет без хроникальных или псевдохроникальных кадров практически не мыслим. Они включаются в новый кинотекст с помощью принципов композиции, важнейшим из которых является *монтаж*. В.В. Иванов характеризовал его как «ведущий принцип построения» в культуре XX века вообще⁷. В качестве ключевого его

⁶ Следует отметить, что в числе «хроникальных» оказываются кадры из игровых фильмов, в частности, из эйзенштейновских «Броненосца “Потемкина”» и «Октября» (знаменитый эпизод «взятия» Зимнего). — Прим. авт.

⁷ Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. В кн.: Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки славянской культуры, 1999–2004. С. 170–192.

отличия исследователь выделяет доминирование внутренней, эмоционально-смысловой связи компонентов текста, которая образуется в результате «их отбора, соположенности и соотношенности». Такие понятия, как «монтажное мышление» и «монтажные принципы», в первой половине прошлого столетия были, как отмечал С. Эйзенштейн, «широко представлены во всех видах искусства, смежных с литературой: в театре, в кино, в фотомонтаже и т. д.»⁸. Для современных экранных искусств, в том числе и для телевидения, они не потеряли своего исключительного значения.

С чисто технологической точки зрения, использование старой кинохроники осуществляется методом перемонтажа, который воспринимается телевизионными авторами как стандартный технический прием. Однако его реализация является результатом именно «отбора, соположенности и соотношенности» материала, организованного взаимодействия видео- и звукоряда (Эйзенштейн называл такой процесс «вертикальным монтажом»). Для теледокументалистики с ее ориентацией на информирование, главным образом, вербальное, это исключительно важно. Сочетание содержания кадра с содержанием речевого высказывания становится одной из ключевых для автора композиционных задач. В большинстве случаев она решается просто: кинохроника работает как *иллюстрация* или *визуальный фон* на уровне самой общей ассоциации с «тем временем», к которому относится история и которое необходимо для создания континуальности, хотя бы в минимально допустимой мере. Например, в том же «Мудреце из Чухломы» использованы кадры хроники блокадного Ленинграда — на закадровом сообщении о том, что «умер Иван Христофорович первой блокадной весной, 10 мая 1942 года»; в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» три кадра военной хроники визуально означают время, о котором за кадром сказано: «Всю Гражданскую войну Гроссман провел в Бердичеве и навсегда запомнил то время, когда город 14 раз переходил из рук в руки»; а в фильме «Лев Арцимович. Предчувствие атома» таким же «означающим» образом использованы хроникальные кадры боев под Москвой, когда говорится о том, что «наступление немцев удалось остановить».

Однако есть случаи, когда авторы считают необходимым и возможным монтажными способами организовать более активную «перекличку» кадров хроники эпохи с конкретным содержанием речевого высказывания. Например, в фильме об Арцимовиче закадровое сообщение: «В начале двадцатого века всех известных физиков в России можно было посадить на одном

диване. А сумма средств, которые расходовались на физические исследования, были во много раз меньше, чем расходы на содержание конюшен дворцового ведомства. В Российской академии наук почти не было ученых, которые бы занимались изучением явления радиоактивности ...» идет на фоне кадров дореволюционного Петербурга с проезжающей по Невскому проспекту и Дворцовому мосту конницей. С физикой хроника, очевидно, никак не связана, но есть — лошади, которые как «образ-маркер»⁹ объединяют на семантическом уровне видеоряд и речевую информацию и создают эффект противопоставления (контрапункта) науки и царской конюшни. *Контрапункт* является достаточно востребованным композиционным приемом использования кинохроники; как правило, противопоставление происходит либо внутри смонтированного из хроникальных кадров видеоряда, либо он противопоставлен, по содержанию или эмоционально, тому, о чем говорится за кадром, либо, как в данном случае, за счет их взаимодействия. Несомненно, задача достижения такого эффекта и определила главный критерий отбора архивных кадров автора данного фильма.

Другой автор, Р. Либеров, в своем первом «писательском» фильме «Юрий Олеша по кличке “писатель”» (2009) использует разные варианты контрапункта, в том числе и смешанные с другими композиционными приемами. Так, уже на второй минуте противопоставляются хроникальные кадры седлающего коня Льва Толстого (1908) и прибытия поезда на станцию московского метро в 30-е годы — на звучащих словах из дневника Олеша: «В мою жизнь уже многое вместилось, например, день смерти Толстого и тот день, вчера, когда я увидел девушку, читавшую “Анну Каренину” на эскалаторе метро». Нетрудно заметить, что здесь также «затейна» перекличка видимого и слышимого, тоже фигурирует лошадь, но цель достигается иная, нежели в предыдущем примере: соположением кадров с изображением коня живого и железного создается визуальная метафора бега времени, подтверждающая мысль героя о долгой жизни. Если бы между собой монтировались кадры хроники похорон Толстого и читающая в метро девушка (и то, и другое в архивах имеется), то это была бы просто отобранная по буквальному соответствию содержания иллюстрация к речевому высказыванию. Однако автор стремится к «наращению» смысла, чего достигает, прибегая к композиционному приему контрапункта и в то же время усиливая смысл речевого высказывания — все это за счет определенным образом смонтированного из хроники видеоряда и его переклички с речью.

⁸ Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Издательство ВГИК, 1998. С. 96.

⁹ Во фрагменте «Мудреца из Чухломы» маркером заграничной стажировки являются кадры с поездом, а итогом переклички становится проекция образа конкретного героя на «историческую реальность», запечатленную камерой прошлого и перемонтированную автором настоящего времени. — Прим. авт.

Что касается *усиления* в чистом виде, без противопоставления, то яркий пример использования данного композиционного приема можно найти в финале фильма «Земля и небо Дмитрия Менделеева» (2013). Здесь на хроникальные кадры событий 1905 года (толпы бегущих людей, казаки, стрельба) проецируется рассказ о восприятии героем революции: *«Менделеев страшно переживает. В охватившей страну смуте он видит угрозу всему, на что потрачено так много времени и сил — подъему промышленности, экономическому росту, развитию общественных отношений. А действия властей? Казаки, стрельба, жертвы... В знак протеста Менделеев разрывает отношения с Витте, снимает портрет «друга» со стены в кабинете. Дмитрий Иванович растерян. Все представляется ему в мрачном свете, а в довершение всего его сваливает с ног воспаление легких. — Ломит все тело, как в детстве после драки на Тобольском мосту, — жалуется больной. Но, как в детстве, боль уже не проходит, сил бороться уже не осталось».*

В фильме кадры кинохроники не просто иллюстрируют речевую информацию о революционных событиях, а вместе с экспрессивной семантикой высказывания («смута, угроза, жертвы») создают единый, по формулировке О. Аронсона, «коммуникативный образ» драматического события¹⁰, который как бы ретранслируется через состояние субъекта истории, данное в четкой предикативной форме: *«Менделеев страшно переживает... Дмитрий Иванович растерян».* Таким образом, происходит синхронизация смыслов вербального и изобразительного сообщений, их взаимное усиление за счет взаимодействия кадров кинохроники, фотографии (с укрупнением до детали — взгляда) и речевой информации, что в итоге рождает новый смысл — трагедию русского гения. Отметим, что в данном фильме возможность включить кинохронику в новый кинотекст появляется у авторов лишь в финальной его части, когда история героя «доходит» до кинематографической эпохи.

Особый случай — сочетание кино и литературной цитаты, что обычно встречается в биографических фильмах о писателях. Например, в фильме о Гроссмане есть несколько таких моментов, в частности, на военную кинохронику ложится озвученный текст из «Сталинградского очерка» Гроссмана: *«Железный ветер бил им в лицо, они все шли вперед, и снова чувство суеверного страха охватывало противника: люди ли шли в атаку? Смертны ли они?».* Прямая цитата с указанием источника приведена в контексте рассказа об отношении к писателю Сталина, однако в момент наложения цитируемого высказывания на кадры с бе-

гущими в атаку солдатами данная тема полностью заслоняется пагетическим эффектом, произведенным «двойной экспозицией» цитат.

Характерно, что обильно цитируемые в фильме дневниковые записи писателя в их проекции на кинохронику воспринимаются иначе — как непосредственное свидетельство очевидца и участника событий. Оно не нейтрально, но без излишнего пафоса: *«Сталинград сгорел, писать пришлось бы слишком много. Сталинград сгорел. Сгорел Сталинград. Город умер. И снова бомбежки уже умершего города. Жители сгоревшего дома в подворотне едят щи. Валяется книжка «Униженные и оскорбленные». Девушка говорит: «Мы оскорбленные, но не униженные». Перешили в наступление на вышедшего к реке немца. Взяли Мамаев курган. В день по 10–15 атак. Русский человек на войне надевает белую рубашку. Он умеет жить грешно, но умирает свято».* Даже это «умирает свято» в проекции на хронику реально бою приобретает модальность «долженствования», простого утверждения.

В целом, литературные метатексты и предтексты представляют собой богатый источник для цитирования авторами биографических фильмов. Так, Р. Либеров в фильме «Юрий Олеся по кличке “писатель”» использует материал огромного массива таких текстов Олеси, и во многих случаях монтирует отобранные фрагменты текста с кадрами кинохроники. Один из примеров — с Толстым и метро — мы уже привели, а вот другой, во фрагменте о проведенном в Одессе детстве героя, где на хроникальные кадры с «европейскими» видами города (оперный театр сверху, здания, парусники в гавани) наложен закадровый текст: *«В детстве я жил как бы в Европе, я ожидал, что путешествия будут самым легким делом моей жизни — мир принадлежит мне».* К этому моменту зритель уже привыкает к тому, что за автора говорит один закадровый голос, а дневники Олеси озвучивает другой, знакомый большинству голос А. Джигарханяна, поэтому и в данном фрагменте, и в других цитируемый «эпистолярный» текст воспринимается как *«внутренний голос»* героя, а кадры хроники, на которые проецируется смысл сказанного — своего рода *«внутреннее зрение»*, обращенное в прошлое.

Подобный эффект от взаимодействия хроникального «видимого» с мемуарно-эпистолярным «слышимым» наблюдается во многих биографических фильмах, можно сказать, что он является одним из характерных признаков такого рода произведений как биографических экранных нарративов. Будучи своеобразной дискурсивной практикой воспроизводства памяти они

¹⁰ Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

востребованы массовой аудиторией, которая нуждается в легко усвояемых историях, формирующих социально-культурную и национально-этническую идентичность. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 384 с.
2. Женнет Ж. Палимпсесты: Литература второго уровня. — М.: Изд-во им. Сабашиковых, 1982. — 467 с.
3. Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М.: Языки русской культуры, 1999–2004. — 816 с.
4. Пронин А.А. Игровая киноцитата в документальном фильме-портрете: функционально-смысловой аспект // Вестник ВГИК, 2015. №3 (25). — С. 62–71.
5. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Автореф. дисс. канд. иск. — М., 2010// URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1962> (дата обращения 19.03.2016).
6. Эйзенштейн С. Монтаж. — М.: ВГИК, 1998. — 193 с.
7. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». — М.: Книжная палата, 1989. — 496 с.

REFERENCES

1. Aronson O. Kommunikativnyy obraz. Kino. Literatura. Filosofiya [A communicative way. Movie. Literature. Philosophy.]. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. — 384 p.
2. Zhenet Zh. Palimpsesty: Literatura vtorogo urovnya [The palimpsests: Literature in the second level]. — M.: Izd-vo im. Sabashnikovyykh, 1982. — 467 p.
3. Ivanov V.V. Montazh kak printsip postroeniya v kul'ture pervoy poloviny KhKh veka. Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kul'tury [The montage as the principle of building culture in the first half of the twentieth century.]. — M.: Yazyki russkoy kul'tury, 1999–2004. — 816 p.
4. Pronin A.A. Igrovaya kinotsitata v dokumental'nom fil'me-portrete: funktsional'no-smyslovoy aspekt [Games Cinecitta in a documentary-portrait: a functional-semantic aspect.]. // Vestnik VGIK, 2015. № 3 (25). — P. 62–71.
5. Shergova K.A. Evolyutsiya zhanrov v dokumental'nom televizionnom kino [Evolution of genres in documentary TV movie.]. Avtoref. diss. kand. isk. — M., 2010// URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=1962> (data obrashcheniya 19.03.2016)
6. Eyzenshteyn S. Montazh [Montage]. — M.: VGIK, 1998. — 193 p.
7. Eko U. Zametki na polyakh «Imeni rozy» [Field notes "Name of the rose". — M.: Knizhnaya palata, 1989. — 496 p.

Chronicle-Documentary Material in the TV Movie Portrait: Methods and Techniques of Mastering

Alexander A. Pronin

PhD (Philology)

UDC 654.197

ABSTRACT: The author examines the mechanisms for the use of newsreel-documentary material when creating a biographical TV-movie. The intertextuality of such cinetext is manifested primarily at the level of cetatii, which plays a significant role both in compositional and narrative structure of the film, and in terms of the formation of its meaning. Quotes from personal Chronicles, published in cinema, timeperiodic, you can see in screen biographies of political and public figures of the Soviet period (cycles “Kremlin funerals”, “the Kremlin wives”, etc.). In movies about people in one way or another resisted Soviet power (O. Mandelshtam, V. Grossman, etc.) or simply non-public such documentaries quotes no, they are fragments of Amateur videos stored on a home or other informal archives, and network resources. The use of such stuff is similar to network log.

Often authors are forced to use non-personal documentaries (“a chronicle of an era”) and from the point of view of the theory of the text which is reminiscence, that is, “nesacaine quote” designed to cause a “recall”. Many of the early newsreel footage of the “wander” from movie to movie, allowing you to qualify the newsreel as reusable “parchment” to create a new documentary palimpsests. Newsreels works as a direct illustration or as associative visual background to the events of the biographical narration. Their use allows to achieve effects matching, amplification, opposition. Interaction chronicle “visible” memoir “audible” is one of the characteristic features of the biographical narratives display. Being a kind of discursive practice, the reproduction of memory, they claimed a mass audience that needs to be easily digestible stories forming the socio-cultural and national-ethnic identity.

KEY WORDS: cinecitta, chronicle, documentary, film portrait, narrative, editing