



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

А.А. Пронин

кандидат филологических наук

УДК 664.197

АННОТАЦИЯ

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.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

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 «монтажного 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 Ибрагимбеков) 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 акцентующая 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, Борщов, 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-

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.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 358.

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 акцентирующего эффекта, как правило, иронического. Например, актер Владимир Сулимов вспоминает о моменте, когда невостребованный 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

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-

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

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 счастливом 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»

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 человечек 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, поставленных 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 Синяевский и Даниель, идет обращение улыбающегося директора пионерлагеря к детям и их дружный ответ: «*Дети! Вы хозяева 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.

«Нефабульное» 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 кинолентке, он представляет неиссякаемый источник для художника, которому есть, что сказать людям»⁹. ■

⁹ Лейда Д.
Из фильмов фильмы.
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.: Изд-во СПбГУ, 2014.
6. Ямпольский М. *Тело — язык — случай. Кинематограф и поиски смысла.* — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.

REFERENCES

1. Bart R. *Izbrannyye 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.

Feature Film Quotation in a Documentary Portrait: a Functional-Semantic Aspect

Alexander A. Pronin

PhD (Philology)

UDC 654.197

ABSTRACT: Modern portrayal documentaries actively use feature films as their intertext. As a rule quoted fragments are directly related to the hero, one way or another connected to the screen actor, director, scriptwriter, or cameraman. Thematically similar works can be called "portrayal", and are natural for a biographical narrative "plot" since they present events from the creative biography of the protagonist. Another category, citing feature films in documentaries are films about writers using the stuff of the film adaptations of their works, which not only allow to visualize the literary text, but also the fact of adaptation is elevated to a significant event. The third is a small group of films with "unplot" citing, in which a quotation does not directly refer to the history of the hero; it is used by the author of a documentary as an art tool in order to create associative symbolic links, comparisons or metaphors, ironic, or other effects, rhythmic accents, etc. In this case, the citation is not narrative, but rather performative, serving as an element of the author's individual style. Grouping by similar compositional and narrative features allows to select three most actual versions of including quotations into the context relating to the story: 1. The quoted fragment illustrates the speech of a narrator; 2. Speech or action in the cited fragment extends or clarifies the idea of the narrator; 3. Quotation interacts with the speech of the narrator as an accentuated replica. The first version of the citation is the most traditional, assuming a sufficiently clear indication to the content and boundaries used in an "alien" movie text. The second is more significant assimilation of the quoted fragment of the new context and, consequently, in the words of M. Yampolsky, "the removal from the context" of the former. The third is the most concise volume of the quoted stuff used to create a point-accent effect, as a rule, ironic. Operational capabilities of this classification is confirmed by the article in the analysis of a number of films.

KEY WORDS: cinecitta, documentaries, film portrait, features, content