

ДО ПРОБЛЕМИ КІНОЦИТУВАННЯ В ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглядається проблематика кіноциткування в екранному мистецтві. Аналізуються різновиди репрезентації цитат та автоциткування як один із засобів інтертекстуального діалогу в культурному просторі.

Ключові слова: кіно і телебачення, кіноцитата, теорія екранних мистецтв, фільмічний аналіз.

Рассматривается проблематика киноцитирования в экранном искусстве. Анализируются различные виды репрезентации цитат и автоцитирования как одна из форм интертекстуального диалога в культурном пространстве.

Ключевые слова: кино и телевидение, киноцитата, теория экранных искусств, фильмический анализ.

This article touches the problematic of the film-referentiality in a screen art. This analysis examines the different forms representation of quotations and self-referentiality as one of the kind of intertextual dialog in the cultural space.

Key words: cinema and television, cinema quotation, self-referentiality, film theory, film analysis.

Постмодерністська практика виявила настанову на дискурс і гіперцитатність, породила стійку моду на гру стилями й цитатами, що призвело до значного поширення й розмаїтості прийомів цитування. У багатьох мистецтвах (кіно — одне з показових щодо цього) сформувалися окремі напрями, для яких цитування стало формотворчим елементом художнього твору. Виникнення телебачення й посилення його ролі в загальнокультурному впливі чимало сприяли тому, що мультикультурність і поліжанровість ствердилися як характерні ознаки сучасних творів мистецтва.

У культурологічному сенсі новий поштовх вивченню проблеми цитування надали значного поширення вчення М. Бахтіна про «чуже» слово й про діалог як універсальну загальнокультурну категорію, теорія інтертекстуальності, а також структурно-семіотичний підхід до тексту, розроблений тартусько-московською школою. У цьому контексті цитування стало розглядатися науковцями як один із засобів здійснення діалогу між текстами в культурному просторі.

Та, незважаючи на посилену увагу до проблеми, говорити про її вичерпаність не доводиться. Е. Козицька у праці «Цитата, «чуже» слово, інтертекст: Матеріали до бібліографії», де наведено 746 тематичних літературних джерел, відзначила: «Незва-

жаючи на численність публікацій, що свідчить про колосальну важливість і наукову затребуваність проблеми цитування, до неї понині не вироблено єдиного підходу. Ні у вітчизняній, ні в західній науці поки не визначені межі поняття «цитата», немає єдиних критеріїв класифікації цитат і їхніх функцій, довільна термінологія, украй мало теоретичних праць, у яких здійснено спробу підсумувати накопичений досвід і запропонувати концепцію цитати з урахуванням різноманіття наявних літературних фактів» [2, с. 120].

Метою дослідження є осмислення й аналіз проблематики кіноцитуювання в екранному мистецтві в контексті інтертекстуального діалогу в культурному просторі. На нашу думку, актуальність ґрунтовного вивчення конкретних процесів функціонування творчих екранних технологій зумовлена їх відчутно зростаючим впливом на численні аспекти сучасного суспільного життя, соціо-культурні процеси тощо.

Зважаючи на думку К. Леві-Стросса, який вважав, що кіно оперує набагато більшою кількістю вимірів, ніж інші мистецтва (зокрема живопис або література), можна зробити припущення, що варіацій цитування в кіно нітрохи не менше, ніж у літературі й інших мистецтвах. Отже, і проблема класифікації кіноцитат не менш складна і значима.

Скориставшись запропонованим І. Смирновим літературознавчим визначенням цитати як «будь-якого виду переклик, що з'єднує між собою літературні пам'ятки» [2, с. 121], розглянемо як «відправну точку» для розбору аналогічне визначення: кіноцитата — будь-якого виду переклик, що з'єднує між собою кінотексти. Тим самим ми уточнюємо й звужуємо сферу застосування розглянутого нами явища, розуміючи під кіноцитатою не загальною цитату в кіно, а лише ті випадки цитат, джерелом для яких є кінематограф, тобто кінореференціальні цитати в кіно. Відзначимо при цьому, що принципи цитування для різних галузей мистецтв можуть мати як загальні, так і відмінні ознаки, аналогічно як і різні форми кіноцитуювання, можуть бути комбінованими (синтетичними) і виходити за межі мистецтва кіно.

Далі визначимося з поняттям «кінотексти». Кожна кінофраза вже за визначенням має відношення до кіно як частина кінотексту. Але кінофраза, позначена й впізнана як кіноцитата, характеризується так само через своє ставлення до конкретного джерела цитування. Тобто йдеться не про кінотексти в загальному розумінні, не про ставлення просто до кіно (інших фільмів), якої-небудь кінотематики або «великої» сфери кіно (американське, радянське, німе кіно, гостросюжетне або комедійне), а про ставлення до певного

кінотвору чи чітко позначеної групи кінотекстів, що має в кіносприйнятті глядачів (і відповідно в кінознавстві) стійку дефініцію. Це кінотексти з усталеним (і, отже, упізнаним) набором кіноприйомів, метафор та ін., як то «кінематограф Гічкока», «фільми Фелліні», «фільми Тарковського» або не настільки персоніфіковані з поняттям «авторське кіно» — «школа Мака Сеннета», «фільм нуар» та ін. Така конкретика в сприйнятті цитатного зв'язку вкрай важлива для аналітичного розгляду. Досить навести для порівняння на предмет аналізу три висловлення: — «я люблю кіно», «я люблю авторське кіно», «я люблю Бергмана».

Розглядаючи цитатний обіг як певну форму запозичення, відзначимо, що плагіат також є формою запозичення, але при цьому його користувач свідомо намагається приховати джерело цитування, опустити лапки. Це легко зробити, тому що запозичити можна різне — тему, мотив або образ, тип героя. Для нас же важливий не «будь-якого виду переключення, що з'єднує кінотексти», а «цитата як цитата», її адресність і значимість лапок, тобто: кіноцитата — як закладена автором кінотвору послання, що передбачає впізнання кіноджерела. Наведене нами визначення має операціональний характер, оскільки передбачає розгляд прийомів введення цитати в структуру фільму, поводження цитати в тексті, розбір механізмів упізнання (читання) цитати глядачем-інтерпретатором, її функції й мету, визначення характеру зв'язків із джерелом.

Типологізація кіноцитат заслуговує на окреме дослідження, зважаючи на широту розглянутого явища й наявність великої розмаїтості форм кіноцитатування. Розглянемо деякі з них. Виділимо стосовно кіно два різновиди репрезентації цитат — відкриті й приховані форми кіноцитатування. Серед відкритих форм назвемо в першу чергу пряме цитування. Пряма форма кіноцитатування визначається використанням у фільмі оригінального фрагмента кіноджерела або характерного елемента цитованого фільму, що, зазвичай, дає однозначно трактоване послання. Таким елементом може бути кадр (фото), афіша (постер), оригінальна мелодія фільму і навіть просто згадана назва. При цьому окремий фрагмент або елемент кіноджерела, що має бути впізнаний, зазвичай вводиться без змін і без внесення авторських правлень. Тим самим, звертаючись до відкритих форм кіноцитатування, автор подібної практики навмисно спрощує процес упізнання джерела й не потребує будь-яких спеціальних знань глядача.

Подібний тип цитування часто виконує ілюстративні функції, коли використовується поверховий (денотативний) шар показуваного, без занурення в контекст самого твору, з якого наводиться кіноцитата. Наведемо деякі приклади, які свідчать про розтиражованість такого прийому. Телефільм «Сімнадцять миттєвостей

весни» (1973) Т. Ліознової: Штірліц (Тихонов) чекає зв'язкового в залі кінотеатру. Голос Копеляна за кадром: «Сьогодні Штірліц шостий раз дивився «Дівчину моєї мрії»...». Логіка режисера проста: «Дівчина моєї мрії» (1944) з Марікою Рьокк — чи не єдиний ігровий фільм фашистської Німеччини, більш-менш відомий радянському глядачеві. Аналогічна ситуація в детективі «Повернення резидента» (1982) В. Дормана: розвідник Тульєв (Жженов) передає інформацію агенту під час сеансу в кінозалі. На екрані демонструють «Зоряні війни» Дж. Лукаса. Ця трилогія (1977-1983), касовий чемпіон і знаковий фільм того часу, не показувалася в Радянському Союзі до початку часів перебудови. Тобто візуально підтверджується, що дія відбувається на Заході, а впізнання назви очевидне навіть для тих, хто не бачив фільм, а лише чув про нього зі слів радянської контрпропаганди. Це зрозуміло із суті показуваного уривка — йде війна в космосі.

У наведених випадках кіноцитата використовується для візуального підтвердження часу й місця дії й не пов'язана із сюжетом основного фільму. Часто для подібних цілей і значного полегшення режисерських завдань із відтворення атмосфери певного часу (тобто як знак часу) або описуваної події залучається хроніка (військова хроніка в ігрових фільмах про війну — давня традиція, як і щодо інших масштабних історичних подій). Звісно, значно легше показати реальну хроніку з Гагаріним, ніж реконструювати перший політ людини в космос. До того ж введення хроніки часто поглиблює значеннєвий шар фільму, надає дрібним подіям особливу значимість завдяки їхньому зануренню в загальний історичний контекст. Вдалил приклад такого введення хроніки в ігровий фільм демонструє мілцейський серіал «Породжена революцією» (1974) Г. Кохана.

Та відкриті форми цитування застосовуються й для створення складніших асоціативних побудов. Парижанка Нана (Анна Каріна), героїня фільму «Жити своїм життям» (1962) Ж.-Л. Годара, зі сльозами на очах дивиться в кінозалі «Страсті Жанни Д'арк» (1928) К. Т. Дрейера, німий фільм зовсім іншого часового періоду. Найвні паралель трагедії Жанни з сумною долею Нани, сучасної жертви чоловічого шовінізму, а частково й введення мотиву передчуття нею своєї близької загибелі. Як бачимо, багато чого вирішує контекст, до якого введена цитата. За аналогією з «ефектом Кулешова», коли за допомогою монтажу однаковим кадрам надавався різний зміст, поданням цитати в різних контекстах визначається те, як вона буде прочитана, а також певне ставлення до неї, котре хоче заявити автор. У фільмі «Мій американський дядечко» (1980) А. Рене вчинки й поведінкові мотиви героїв паралельно з основними подіями іронічно ілюструються кадрами наукового кінодокументального коментаря на прикладі

інстинктів «людино-пацюків». Крім цього паралельним монтажем вводяться й кадри французької кінокласики — кожному із трьох основних героїв дібраний до пари один з його зоряних кінокумирів: для персонажа Жерара Депард'є — це Жан Габен, для Ніколь Гарсія — Жан Марє, для Роже П'єра — Даніель Дар'є.

У прихованих формах кіноцитування режисер не вказує відкрито на кіноджерело, а надає можливість впізнати його самому глядачеві. Завдяки цьому, до особливого задоволення завзятих глядачів, фільм перетворюється на своєрідне ігрове поле, подобию кінокресворда. Звісно, в такому разі глядач повинен бути ознайомлений із правилами гри. «Паролем для входу» може слугувати вже саме ім'я режисера. Так, «тарантіномани», котрі йдуть на фільм Квентіна Тарантіно, заздалегідь знають схильність режисера до цитування й певне коло його кіносимпатій. Аналогічно можуть використовуватися й інші культові імена, культові фільми й різноманітні види кінозапозичень, іноді в присвяті або в самій назві: «Лист до Фелліні» (2006) Д. Зайцева, «Повернення броненосця» (1996) Г. Полокі. При цьому глядачеві можуть бути запропоновані принципи кодування тексту, підказка для знаходження цитати, ключ до її прочитання, або спеціально зазначена галузь необхідних знань.

Для наочності проілюструємо те, як гра в кіноцитати демонструється в самому кіно. В «Мрійниках» (2003) Б. Бертоллучі серед улюблених занять молодих сінєфілів — гра в угадування кіноцитат, переважно з репертуару паризької Сінематеки. В подальшому гра ускладнюється, герої вдаються до реконструкції (відтворення в реальності) епізоду «пробігу по Лувру» з годарівського фільму «Банда аутсайдерів» (1964). Бертоллучі, демонструючи кухню кіноцитування, монтажними перебиваннями вводить до свого фільму оригінальний годарівський фрагмент і його парафраз у виконанні героїв. Подібна гра-вгадайка в кіноцитати представлена і в «Леоні-кілері» (1994) Л. Бессона, але вже в дещо ширшому кінокультурному шарі: герої (кілер і дівчисько), розважаючись, по черзі пародіюють Чарлі Чапліна, Мерілін Монро, Клінта Іствуда та інших зірок екрана. Окремі помилкові відгадування при цьому відбуваються через різницю у віці й етногеографічну належність. У фільмі «Ми так кохали один одного» (1974) Е. Скола показана телевікторина по кіно, в яку грають інтелектуали. Подібне позиціонування «кінознань» характерне для 1970-х років, коли й саму практику кіноцитування («нова хвиля» та ін.) і її сприйняття (відображення, рецепцію) в середовищі глядачів співвідносили з культурним шаром. Постмодерністська парадигма прирівняла царину культури до

споживчих сфер. З подачі К. Тарантіно в 1990-ті ініціативу захопили кілери-сінефіли, у світовому кіно затвердилася мода на кримінальних героїв, що бравують демонструванням своїх «кінознань». Показовий з цього приводу фільм жахів «Крик» (I-III: 1996-2001) В. Крейвена, де маніяк саме так тестував своїх жертв, та інші фільми про злочинців-кінофанів.

Поширена завдяки кіно мода на кіноциткування швидко перейшла на телебачення й інші мультимедійні технології. До практики кіноциткування часто звертаються в різних телеіграх і телешоу («Клуб Веселих і Кмітливих», «Танці із зірками»). Герої телесеріалу «Тридцятирічні» (2008) М. Крутикова грають у «корову», мімікою показуючи і тлумачачи фільм для вгадування (наприклад, їсть ікру ложкою — «Біле сонце пустелі»). Створюються численні інтернет-сайти по вгадуванню кіноцитат і кадрів з фільмів, популярні записи кінофраз і кіномузики у формі рінгтонів на мобільних телефонах, поширені конкурси в газетах із вгадування крилатих фраз із кіно. Кіноциткування все частіше стає темою популярних видань та об'єктом наукового аналізу [5, 6].

У сучасному кіно пародійна комедія з явним кіноциткуванням користується підвищеним попитом. Саме на це була зроблена ставка при створенні картини «Найкращий фільм» (2008) К. Кузіна. Але розрекламований кінопародійний аспект не допоміг, «найкращий фільм» перетворився на художню поразку через надто прямолінійний підхід. Замість цільного твору в популярних телегумористів з «Comedy Club» вийшла збірна солянка кінопародійних скетчів. Те, що було органічне для телевізійної специфіки, виявилось програшним на великому екрані.

Зазначимо також, що цитата може бути не тільки не пов'язана із сюжетом, але й взагалі позбавлена референції. Наприклад, понині популярна комедія «Три + два» (1962) Г. Оганісяна: Сундуков (Нілов) читає книгу і, себто в його уяві, ми бачимо фрагмент з американського «Франкенштейна» (с Борисом Карлофф). Цитата з американського кіно, та ще й жанрового, вельми рідкісний випадок у практиці радянського кіно тих років, та цей вставний епізод виконує суто ілюстративну функцію, мета якої — викликати комічний ефект. Замість цього тут могло бути будь-що.

Автоцитата (самоциткування). Особливий інтерес представляє розгляд прийомів самоциткування в кіно. У подібній практиці первісно закладене подвійне ставлення — подання себе в третій особі. Таке відсторонення, відчуження «поглядом з боку» породжують неоднозначність сприйняття. Ю. Лотман, уводячи поняття «автокомунікація» для характеристики повідомлень у системі «Я —

Я», відзначав, що при передачі інформації самому собі змінюється набір значимих кодів для комунікації, повідомлення набуває нового змісту, одержує додаткову значимість [3, с. 164-165]).

Розглянемо типовий прийом подвоєння змісту на прикладі відкритої автоцитати. Від фільму до фільму мандрує в Арнольда Шварценегера фірмова фраза «I'll be back» (Я повернуся) — незмінна зухвала усмішка-посилання до «Термінатора». Але таку самоіронію «залізного Арні» можна сприймати й у ширшому та глибшому контексті, як кепкування з власних одноманітних ролей суперменів. У фільмі з Шварценегером «Останній герой бойовиків» (1993) Дж. Мактірнена подібне самопародійне обігравання стало вже сюжетотворною лінією.

Багатозначнішою є прихована самоцитата. Звернемося до фільму «Москва сльозам не вірить» (1979) В. Меншова, де надано чимало різних цитатних відсилань до кіно й телерефлексій (епізод московського кінофестивалю, афоризм про «одне суцільне телебачення» та ін.). У одній зі сцен, коли дочка-старшокласниця (Наталія Вавілова) «застукала» свою матір з коханцем, вони для прикриття вмикають телевізор. За кадром чутний обривок вальсу «Когда уйдем со школьного двора». Масовий глядач просто посміється над пікантністю ситуації. Обізнані глядачі пригадають, що це музика з фільму «Розіграш» (1977), і для деяких з них посмішка акторки матиме «додаткову значимість», адже в «Розіграші» вона теж зіграла роль старшокласниці. Та лише знавці кіно відзначать, що режисер В. Меншов послався на свій власний фільм, який став його дебютом у кінорежисурі. Як бачимо, кожен прошарок сприйняття, що введений до фільму, усе більше звужує ареал глядачів і вимагає додаткових знань для впізнання самоцитати, тобто потребує застосування аналітичного досвіду.

Тож самоцитування має певну мету та спрямованість, упроваджує своєрідне «кіно для своїх». Рясне самоцитування, самореференції до особистого (зокрема художнього) досвіду характерні для авторського кіно (досить пригадати стрічки Ж.-Л. Годара чи Ф. Трюффо). Такі фільми часто вибудовуються як груповий текст, для повноцінного сприйняття якого важливе ознайомлення з попередньою творчістю автора, специфікою його кіномови, авторським почерком та ін. Саме звідси численні автографи та автограми, що приховані в таких кінотекстах.

У кіно, розрахованому на масового глядача, подібна авторська настанова поступається місцем комерційному розрахунку. Як у масштабному будівництві використовують готові блоки, так тут запозичують раніше опрацьований набір героїв, типові сюжетні ходи та ін. Звідси поширена практика ремейків, сикве-

лів, приквелів і навіть spinoffs (відбруньковування від основного сюжету, коли другорядний герой у новому фільмі стає головним — «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1990) Т. Стоппарда, «Жінка-кішка» (2004) Пітофа. Екранна культура посилено дублює свої «принади», немов клонує сама себе. Розглядаючи еволюцію кадру, М. Изолов зазначив: «Природа цифрового відео надзвичайно нагадує здатність клонування живих організмів — навряд чи це сусідство випадкове» [1].

Мабуть, найрадикальнішою з цього приводу є позиція німецького філософа й соціолога Нікласа Лумана, яку він обстоює в книзі «Реальність мас-медіа», де розглянуті такі явища, як аутопоезис і самореференція. За Луманом, мас-медіа зациклені самі на собі. Спостерігаючи за соціальною реальністю, вони не передають інформацію про неї, а лише розповідають про свої власні рефлексії щодо реальності [4]. Наочною ілюстрацією цієї тези може слугувати те, як у більшості випадків документальний фрагмент в ігровому кіно подається й відповідно сприймається як реальність. Тобто за реальність видається все та ж рефлексія кіно на реальність, але заявлена в інших «кінодокументальних» принципах кодування.

Нині цитата з кіно стає певним знаком якості і своєрідним брендом. У душі часу вона виявляє себе й як впливовий соціокультурний феномен, який потребує всебічного осмислення, що і становить перспективу подальших досліджень.

Список літератури

1. Изолов Н. Что такое кадр? / Н. Изолов // Видеотон [Электронный ресурс] — Режим доступа : http://www.videoton.ru/Articles/what_about_frame.html.
2. Козицкая Е. Цитата, «чужое» слово, интертекст : материалы к библиографии / Е. Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. тр. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. — Вып. V. — 220 с.
3. Лотман Ю. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. Лотман // Семіосфера. — СПб. : Искусство, 2005. — С. 159-165.
4. Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. — М. : Праксис, 2005. — 256 с.
5. Мартынова И. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. Мартынова. — СПб. : САГА, 2002. — 224 с.
6. Ханютин А. Паремология кино / А. Ханютин // Киноведческие записки. — 1993. — № 19. — С. 45-55.

Надійшла до редколегії 16.03.2010 р.