

Компилятивный метод экранного осмысления реальности: теоретическое обоснование и опыт советского кино

Научный руководитель – Малькова Лилиана Юрьевна

Муштатова Ирина Алексеевна

Студент (магистр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет журналистики, Кафедра телевидения и радиовещания, Москва, Россия

E-mail: mrshirina@mail.ru

«Кожа истории шелушится, превращаясь в кинолентку»

А. Базен

Компилятивный фильм - спорный и малоизученный жанр документалистики, появившийся в начале XX века в Советском Союзе на монтажном столе Дзиги Вертова и Эфири Шуб. В его основе лежит метод компиляции, то есть составления авторского художественного произведения из «чужих» кадров и кинохроники. Данный метод стал основой жанра, специфического для отечественного документального кино того времени, жанра, названного по теме, где он нашел себе применение, «историко-революционным фильмом».

С развитием компелятивного метода документалистики возникла проблема выбора наиболее подходящего ему определения. Первым понятие «compilation film» стал разрабатывать американский теоретик кино и режиссер Джей Лейда. В своей книге «Из фильмов - фильмы» 1964 года он рассматривает множество вариантов названия: «компилятивный фильм», «монтажный», «архивный», «документально-архивный», «фильм из старых кадров», «историко- или хроникально-монтажный фильм» [2]. Ни одно из этих определений не удовлетворяет автора в полной мере, поскольку названия, содержащие в себе отсылку к монтажному методу, наталкивают на мысль о монтаже, как о главном инструменте кинотворчества. Кроме того, понятие «компилятивный фильм» имеет негативную коннотацию в русскоязычной среде. Компиляция воспринимается как форма плагиата, и осуждается в области профессионального творчества и научного знания. Называя фильм компилятивным, ему будто отказывают в художественности.

На наш взгляд, эквивалентом английскому «compilation film» в русском языке может служить понятие «перемонтажный фильм», наиболее четко очерчивающее суть метода, а именно - создание новых смыслов и форм из старых кинематографических материалов.

Компиляция как метод художественного действия, вызывает множество споров. Например, вопрос о степени авторства режиссера перемонтажного фильма, не снимавшего материал, а соединившего существующие кадры. Он возникает в связи с тем, что в начале XX века автором считался оператор, запечатлевший действительность. С появлением фильмов Дзиги Вертова ситуация изменилась. Монтажный стол и художественная интерпретация экранного документа стали основой нового взгляда на автора кинофильма.

Фильмы Вертова были собраны из кусочков хроники, снятой для киножурнала, разрозненные кадры собирались в единую картину. В его фильмах кадр был изолирован от хронологии съемки, становится самостоятельной единицей, обретающей символическую многозначность и образную многозадачность («Шестая часть мира», «Шагай, Совет!»). Режиссер Эфирь Шуб использовала компилятивный метод иначе - в ее фильмах первичным был экранный документ, его качество и длительность. Авторское я отражалось в комментариях и последовательности построения кинокартины («Великий путь», «Падение династии Романовых»).

Суть компилятивного метода - не монтаж, а авторская идея. Режиссер перемонтажного фильма — коллекционер, аналитик и монтажер, создающий произведение из множества найденных и отобранных кадров. Он ищет возможность «отстранения», преподносит что-то уже известное зрителю новым способом. Художественный текст, основанный на документальном материале, становится транслятором авторского видения реальности. Вся сила компилятивного фильма заключена именно в использовании архивного материала. Если бы такой фильм был составлен из новых кадров, это свело бы на нет значительную часть его воздействия.

Еще один спорный момент - степень «документальности», смысловой подлинности перемонтажного фильма, в основе которого лежит возможность вольной интерпретации и подачи режиссером хроникальных кадров. Отметим, что в словаре терминов и понятий масс-медиа И.И. Романовского, документальное кино определяется как вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий и лиц[1]. Отсюда следует, что основная черта документального кинематографа – опора на экранный документ. Документальность подразумевает не столько фиксацию событий, сколько процедуры поиска и обнаружения связей между «чистой» запечатленной действительностью повседневной жизни и социокультурными, символическими, языковыми, художественными способами ее осмысления[3]. Компилятивный метод этому не противоречит.

Традиция компилятивного фильма никогда не теряла актуальности. Хроникальные кадры вплетаются в самые разные контексты, по-прежнему оказывая сильнейшее влияние на зрителя. Например, фильм «Обыкновенный фашизм» М. Ромма - компиляция кинохроники времен фашистской Германии, где благодаря звуковым комментариям рассказчика формируется отношение зрителя к происходящему. Другой пример - творчество современного режиссера С. Лозницы - в частности, фильм «Блокада» (2005г.), состоящий из хроникальных кадров блокадного Ленинграда и оглушающий своей тишиной, или фильм «Бабий Яр. Контекст» (2021 г.), посвященный нацистским массовым расстрелам в Киеве. Ни один постановочный кадр не может так искренне передать ужас, происшедший с людьми в действительности. Подобные примеры демонстрируют жизнеспособность и развитие компилятивного фильма, его художественную силу и значимость в теории и практике документалистики.

Источники и литература

- 1) Романовский И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий. - М., 2004.
- 2) Лейда Д. Из фильмов - фильмы (перевод Д.Ф. Соколовой) - М., 1986.
- 3) Якимов А.Е. Особенности разграничения кинематографа на документальный и игровой в контексте проблемы репрезентации повседневности // Общество: философия, история, культура. 2021. №9 (89). // Общество: философия, история, культура. 2021. №9 (89). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razgraniчениya-kinematografa-na-dokumentalnyy-i-igrovoy-v-kontekste-problemy-representatsii-povsednevnosti> (дата обращения: 14.12.2022).