

На правах рукописи

Беляков Виктор Константинович

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА ВИЗУАЛИЗАЦИИ
РЕАЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО НЕИГРОВОГО
КИНО РОССИИ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Москва – 2024

Диссертация выполнена на кафедре киноведения Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова

- Научный консультант: **Прожико Галина Семеновна**
доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Официальные оппоненты: **Познин Виталий Федорович**
доктор искусствоведения, заведующий сектором кино и телевидения Российского института истории искусств.
- Цыркун Нина Александровна**
доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета.
- Сальникова Екатерина Викторовна** доктор культурологии, заведующий сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.
- Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения**

Защита состоится «03» марта 2025 г. в 13.00 час. на заседании Диссертационного совета 23.2.002.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <https://vgik.info/dissovet/>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Диссертационный совет.

Автореферат разослан «___» _____ 2024 г. и размещен на сайтах <https://vgik.info/dissovet;> <https://vak.minobrnauki.gov.ru/>

Ученый секретарь Диссертационного совета

доктор искусствоведения

Ю. В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационная работа посвящена исследованию процесса визуализации окружающей действительности, начавшегося в России в 1896 году, на примере российского неигрового кино периода 1896–1917 годов.

Кинохроника, как доминантная составляющая неигрового кино в целом, всегда рассматривалась в качестве особого вида кинематографа, имеющего определенные свойства и характеристики. В отличие от игрового кинематографа хроника способна запечатлевать исторические факты, визуализируя их, то есть фиксируя на кино-, видео пленке и цифровых носителях. Однако следует иметь в виду, что подобные визуальные свидетельства носят характер визуальных фактов и символов событий и не отображают эти события в их полном историческом развитии и виде. Тем не менее хроника помогает формированию исторической памяти как общества в целом, так и конкретной личности зрителя. При этом формирование исторической памяти происходит на некотором ментальном уровне, не связанном с вербальными принципами организации мышления. Но именно это позволяет ярче различать своеобразие тех или иных событий, помогает выделять их особенности на фоне общего исторического процесса.

Кинохронике присущи свойства объективации, что ведет к представлению о ее достоверности в деле запечатления событийности бытия так, как оно есть, без обмана и фальши. Однако, в связи с этим встает вопрос о трактовке увиденного и о его интерпретации, конечном понимании демонстрируемого предмета. В этом процессе важную роль играют такие инструменты зрительского внимания, как способность суждения и способность оценки увиденного.

Хроника раскрывает заложенный в ней потенциал только подготовленному зрителю, который уже обладает определенным пред-знанием и пред-пониманием, то есть кинематографическим опытом.

Российская дореволюционная кинохроника отображает не просто события и факты прошлого, но утраченные навсегда формы жизни, бытия российского государства с иным политическим и социальным устройством. Сегодня, когда после долгих лет забвения мы обращаемся к истории дореволюционной России, то

находим в кинохронике моменты, которые в наибольшей степени помогают узнать, воспринять и понять особенности мироустройства России того времени. Это, в свою очередь, помогает лучше разобраться в произошедших тогда трагических событиях и, в конечном счете, позволяет восстановить, а иногда и сформировать историческую память о прошлом. И хотя оценки произошедших исторических событий менялись на протяжении десятилетий, что находило отражение в создаваемых в разные периоды документальных фильмах, тем не менее при помощи дореволюционной кинохроники мы формируем визуальную картину исторического бытия российского общества того периода, носящую неизменный характер.

Таким образом, сама по себе осуществленная в историческом прошлом визуализация, ее особенности и качества сыграли и до сих пор играют важную роль в понимании истории и бытия нашего общества и страны в целом, а также в понимании развития художественных приемов и средств выразительности последующего отечественного неигрового кинематографа.

Актуальность темы исследования

Наряду с традиционным иллюстративным видением дореволюционной кинохроники существует и представление о ней как об источнике знаний исторических фактов и событий.

Сохранившиеся фильмы и киноматериалы также свидетельствуют о том, что первыми отечественными документалистами были достигнуты значимые творческие результаты.

Художественный анализ фактов и смыслов дореволюционной кинохроники ведет к пониманию результатов деятельности отечественных кинематографистов и интерпретации самих визуальных образов, что способствует лучшему пониманию реалий той дореволюционной России.

Однако в связи с тем, что в нашем обществе длительное время господствовало мнение о бесполезности изучения истории царской России, дореволюционной кинохронике уделяли не так много внимания. А если и уделяли, то чаще всего в оценке преобладали тенденциозность и избирательность.

В настоящее время, когда доминантным стал научный подход в обозрении тех или иных предметов, обнаружилось, что как никогда актуальна необходимость исследовать и изучать первые шаги отечественной документалистики.

Неигровой кинематограф создавался на основе визуализации окружающей действительности. Не все стороны жизни подвергались этому процессу, но тем не менее его результаты помогают лучше понять происходившее тогда в дореволюционном российском обществе, а также увидеть первые художественные результаты, достигнутые в российском неигровом кино. Создаваемая экранная действительность обладала своими особенностями, что сказывалось на ее восприятии. Благодаря используемым ее авторами приемам при съемке (а именно выстраиванию композиции кадра, выбору ракурса съемки, внутрикадровому движению) экранная действительность начинала обладать эстетическими качествами, что вело к чувственному переживанию представляемых зрителю картин и эмоциональной реакции на уровне сознания и подсознания.

Актуальность нашего исследования состоит в рассмотрении и анализе становления российского неигрового кино, выявлении используемых приемов в их развитии, а также в выявлении и анализе влияния первых документальных фильмов на зрительскую аудиторию и на восприятие кинолент зрителями.

Анализ дореволюционной кинохроники помогает оценить влияние сохранившихся визуальных свидетельств на формирование исторической памяти, рассмотреть в совокупности информационные и эстетические качества сохранившихся киноматериалов в динамике идущего исторического процесса.

Степень научной разработанности темы диссертации

Целый ряд исследователей в разное время увязывали изучение кино с анализом отдельных сторон визуальной антропологии и визуальной культуры вообще – как это определял У. Д. Т. Митчелл: «Визуальная культура предлагает выйти... в более продуктивное критическое пространство, то, в котором мы изучали бы замысловатые переплетения зрения с другими чувствами восприятия,

открывали перспективы для истории искусств в горизонтах широкого поля образов и визуальных практик...»¹.

Современный исследователь Е. В. Сальникова в своих исследованиях обращает внимание на то, что восприятие современного мира ныне очень тесно завязано на освоении его экранного слепка, что служит познанию окружающего мира в целом. Она пишет: «Пассивность человеческого тела и статичность портала выхода на просторы необъятного мироздания, при многократно расширяющихся возможностях восприятия динамической ленты картинок, динамической виртуальной реальности, обитающей в техническом устройстве, – вот к чему приходит современный человек, заставляя весь мир двигаться перед ним в разных направлениях. Большой мир превращается в отраженную и перемоделированную экранную реальность»².

С точки зрения изучаемого предмета в данной работе представляют интерес труды К. Метца, М. Б. Ямпольского, Е. В. Петровской и целого ряда современных авторов, опирающихся в своих работах на идеи Г. Маклюэна, М. Фуко, В. Беньямина, Р. Барта, Ж. Бодрийяра и Ж. Делёза. Отдельные их положения касаются раннего кино, что весьма ценно для нашего исследования.

Процесс визуализации окружающей действительности, связанный со становлением дореволюционного неигрового кинематографа России и играющий важную роль в деле формирования исторической памяти общества и личности, рассматривался многими отечественными и зарубежными исследователями. Осмыслением этого процесса в документальном кино занимались З. Кракауэр, М. Ферро, Б. С. Лихачёв, В. С. Росоловская, С. С. Гинзбург, В. П. Михайлов, С. В. Дробашенко, Н. М. Зоркая, Г. С. Прожико, С. И. Григорьев, Ю. Г. Цивьян. При изучении конкретных тем из истории зарубежного и отечественного кино эти авторы исследовали в том числе исторический и эстетический потенциалы ранней кинохроники, созданной в начале XX века.

¹ Митчелл У. Д. Т. Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией / Под ред. Н. Сосна и К. Фёдоровой. М. – Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2014. С. 143.

² Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. С. 129.

Тщательным анализом художественно-исторического потенциала в кинохронике занимался В. С. Листов. Он, в частности, писал: «Какая-нибудь скромная хроника первых октябрьских лет вполне может стать в сознании будущих поколений рядом с «Повестью временных лет» или «Махабхаратой»... Теперь уже общепризнано, что кинолетопись может и должна входить в арсенал памятников, изучаемых наукой о прошлом»³.

Весьма тщательным изучением раннего кинематографа занимается Ю. Г. Цивьян. В своих трудах он уделяет внимание проблемам воздействия кинематографа на зрителя и вопросам восприятия фильмов. Кинематограф рассматривается им как целостный предмет, качества которого обеспечиваются и средствами создания фильмов, и средствами показа, связанными с оборудованием самих кинотеатров и организацией киносеансов. Исследования Ю. Г. Цивьяна сопровождаются обильным фактическим материалом.

На примере функционирования кинематографа в Москве проводил свои исследования киновед и архивист В. П. Михайлов, в результате чего была написана известная книга «Рассказы о кинематографе старой Москвы». В ней весьма обстоятельно проанализированы первые московские показы фильмов, учреждение первых кинотеатров, зарождение кинопроизводства на базе ряда московских фирм.

Ю. П. Тюрин, уделяя пристальное внимание историческим смыслам «царской хроники» и фильмам, созданным на ее основе, утверждает: «Перспектива памяти позволяет нам применять принцип историзма. Таким образом, фильмы как бы выходят из сугубо кинематографического процесса, становясь историческими реалиями, попадают в контекст истории»⁴.

Современный исследователь О. С. Давыдова пишет: «Кинематограф изначально вписывался в общую для второй половины XIX – первой половины XX века тенденцию к переходу от культуры чтения к культуре смотрения, связанному в том числе с перераспределением представлений об информации и способах ее подтверждения. Ранние киножанры были напрямую связаны с идеей

³ Листов В. С. История смотрит в объектив. М.: Искусство, 1973. С. 10.

⁴ Тюрин Ю. П. Погибель венценосной Руси: Экран о гибели династии Романовых. М.: Канон+, 2012. С. 224.

документации; речь шла либо о фиксации актуальных событий, либо о съемках в экзотических или просто интересных местах»⁵.

Историк-архивист В. Н. Баталин, проделав большую исследовательскую работу по изучению исторической составляющей в ранней кинохронике и документальных фильмах, делает вывод: «Восстановленная и атрибутированная хроника сужает поле для фальсификаций исторических событий, чем раньше, да и в настоящее время, к сожалению, грешат работники кино и телевидения, но эти ошибки теперь не на совести архивистов, а на совести тех, кто в угоду тем или иным политическим взглядам очень «вольно» интерпретирует кинодокументы как исторический источник»⁶.

При рассмотрении проблематики запечатленных образов исторической кинохроники диссертант опирался на теоретические изыскания Р. Арнхейма, который разрабатывал понятие визуального свидетельства в кино. Зритель должен обладать определенными навыками при просмотре того или иного фильма и кинохроники, в частности. Р. Арнхейм замечал, что мышление человека скорее носит визуальный характер⁷. При просмотре фильма ментальность человека должна быть ориентирована именно на фильм, на понимание его условностей и приемов запечатления реальности на киноплёнке (или видеоносителе) и демонстрации запечатленного.

Важные положения по интерпретации и пониманию истории и исторических фактов содержатся в трудах Х.-Г. Гадамера, И. Г. Дройзена, А. Ф. Бахтина. Весьма ценные замечания о политической ситуации в России в первые десятилетия XX века (время существования дореволюционной кинохроники России) содержатся в трудах Р. Пайпса, Р. С. Уортмана, А. Н. Боханова, Ф. А. Гайда, которые весьма тщательно проанализировали различные факты и обстоятельства, что, в свою

⁵ Давыдова О. С. Неигровое кино: от документа к свидетельству / Кинематографический опыт: история, теория, практика: коллективная монография / С. Б. Никонова, Д. А. Поликарпова и др.; под ред. А. Е. Радеева, Н. М. Савченковой. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 269.

⁶ Баталин В. Н. Проблема восстановления кинодокументов РГАКФД первых лет российского кинематографа // Вестник архивиста. 2011. № 3. С. 102.

⁷ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 153.

очередь, позволило лучше понимать и осмысливать образы кинохроники и документальных фильмов периода 1896–1917 годов.

В процессе работы привлекались исследования и публикации современных философов и культурологов, которые высказывали ценные замечания по тем или иным вопросам развития раннего отечественного кинематографа.

Объект исследования - дореволюционная кинохроника, рассматриваемая в форме сохранившихся до наших дней документальных фильмов и киножурналов, необработанного съемочного материала и различных фрагментов утраченных в той или иной степени фильмов. За круг рассмотрения выведены зарубежные документальные фильмы, бывшие в то время в прокате в России.

Предмет исследования - процесс становления неигрового кинематографа в период 1896–1917 годов, художественные подходы и приемы, применяемые в процессе визуализации окружающей жизни, а также свидетельства современников о восприятии неигровых кинолент во время просмотров. При этом рассматриваются происходящие изменения в самом процессе, связанные с разворачивающимися в стране и обществе историческими процессами.

Рамки исследования

В диссертации исследуется дореволюционный неигровой кинематограф, связанный с процессом визуализации окружающей действительности. Рамки исследования определяются периодом 1896–1917 годов.

Гипотеза исследования

При анализе художественной специфики кинематографического процесса и условий его развития до революции 1917 года продуктивно использовать результаты анализа процесса визуализации окружающей действительности на примере изучения пространства дореволюционного неигрового кинематографа. Пристальное созерцательное изучение дореволюционной кинохроники помогает видению дореволюционного мира на рациональном и эмоциональном уровнях, а также способствует пониманию экранной действительности в целом.

Со всей определенностью можно утверждать, что достигнутые в дореволюционном неигровом кинематографе приемы выразительности послужили

основой формирования оригинального языка советского документального кино 1920-х годов.

Цель и задачи диссертационного исследования

Целью настоящего исследования является выявление художественных особенностей процесса визуализации окружающей реальности через кинохронику и документальные фильмы в дореволюционный период.

Данная цель достигается путем решения ряда конкретных задач:

- определение процесса визуализации действительности с помощью кинематографа и его соотнесенность с фотографией и массовой печатной продукцией;
- выявление процессов, сопровождавших восприятие ранних неигровых фильмов и киножурналов с учетом формируемого в этот период киноязыка;
- разбор и подробное описание типов и видов дореволюционного неигрового кинематографа, анализ отдельных сохранившихся фильмов;
- анализ кинохроники начавшейся Первой мировой войны и переходного периода 1917 года с обращением внимания на отдельные достигнутые результаты;
- изучение используемых художественных приемов (поэтики документального кино) в их развитии от самых ранних образцов и до 1917 года – как отдельных творцов, так и существовавших кинофирм;
- прослеживание художественной связи дореволюционного неигрового кинематографа с зарождавшимся советским документальным кино.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена тем, что впервые в отечественном киноведении предлагается системный анализ дореволюционного неигрового кинематографа с подробным разбором отдельных фильмов и используемых художественных приемов. Важным аспектом работы является не только изучение исторических обстоятельств и качеств сохранившихся кинодокументов и фильмов, но и оценка его формировавшихся средств выразительности и эстетических достоинств. С момента начала процесса визуализации реальность, трансформируясь в экранную действительность, наделяется качествами киноязыка, что, в свою очередь, сказывается на

формировании кинематографического опыта, необходимого для «чтения» экранной действительности. Фактически ранняя кинохроника, доминирующая на экране в первые годы кинематографа, становится своеобразным «букварем» для массового зрителя, заполнившего первые иллюзионы и электротeatры.

Долгие годы в советский период изучение ранних материалов было затруднено закрытостью архивов и невозможностью получения копий имеющихся киноматериалов. Сказывалось и предвзятое отношение к дореволюционной России, пронизанное порочной идеологией.

В новое время произошел качественный сдвиг, связанный с изменением доступности киноархивов, но фундаментальных киноведческих исследований, посвященных дореволюционному неигровому кино, не было, хотя исследовательский материал постепенно накапливался.

Известный прорыв произошел с началом Перестройки в 1990-е годы, когда стали возможны исторически объективные оценки архивных материалов, однако усилия многих кинематографистов сосредотачивались в большей степени на практическом освоении имеющихся материалов.

Используя многолетнее изучение разнообразного фильмического материала, автор настоящего диссертационного исследования предлагает системное рассмотрение дореволюционного неигрового кинематографа, сыгравшего важнейшую роль в процессе визуализации существующей действительности, что позволяет выявить его достижения и влияние на последующую советскую документалистику.

Теоретическая и практическая значимость работы

Результаты исследования имеют важное значение для разработки теоретических вопросов, касающихся репрезентации образной системы кинематографа и ее эволюции. Работа уточняет связь конкретных художественных произведений и социально-политических процессов, происходивших в дореволюционном обществе.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в учебных курсах «История отечественного кинематографа», «Теория кино»,

«Культурология», «История искусств», спецкурсах и спецсеминарах по истории кинематографа и работе в киноархивах, а также курсов по визуальной истории России на исторических факультетах университетов.

Результаты исследования имеют значение для продолжающейся архивной работы, направленной на атрибутирование и идентификацию архивных кинодокументов.

Методология и методы исследования

Методологической основой исследования являются системный анализ и концептуальный подход к социально-культурным и художественным явлениям.

Использованы искусствоведческий анализ, предполагающий исследование культурно-искусствоведческих явлений с учетом условий их возникновения и взаимовлияния; культурно-исторический метод, позволяющий рассматривать различные данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры; художественно-эстетический метод для анализа образной природы художественных произведений.

В работе использовались также современные аналитические методы, связанные с герменевтическим подходом к анализу произведений, и отдельные элементы структуралистского анализа художественных произведений.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Дореволюционный неигровой кинематограф служит подтверждением идущего в России процесса визуализации и несет в себе его результаты в форме сохранившейся кинохроники, кинодокументов, документальных фильмов и киножурналов.

2. Неигровой кинематограф до революции являлся разновидностью массового искусства, был предназначен для самой широкой публики и имел свою специфику, ориентированную на эту публику.

3. Восприятие неигрового кинематографа сопровождалось особенностями, связанными с реализацией принципа фотогении, в нем заложенного. При перенесении на экран действительность наделялась свойствами киноязыка.

4. Неигровой кинематограф порождает проблему понимания, для решения которой требуется обладание определенным кинематографическим опытом.

5. Неигровой кинематограф реализовывал информационную, коммуникативную и репрезентативную демонстрационную функции и обладал многозначностью и художественными качествами. Смыслы экранного изображения были не только прямыми, но и скрытыми, ставшими заметными с течением исторического времени.

6. Типы и виды кинохроники были разнообразны, хотя не все существовавшие в общественном сознании темы были отражены. Особняком стоит так называемая «царская кинохроника», которая реализовывала собой сценарий власти и носила сакральный ритуальный характер.

7. Кинохроника Первой мировой войны и разразившейся в 1917 году революции носит выраженную особенность, связанную с необходимостью со стороны кинематографистов уйти от общепринятого канона общественной жизни и освоить новые кинематографические приемы.

8. Развивающиеся на протяжении исторического периода 1896–1917 годов приемы киновыразительности способствовали зарождению монтажного кинематографа (освоению так называемого нарративно-смыслового монтажа), что впоследствии было перенято и развито советским документальным кино 1920-х годов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность результатов исследования обеспечивается тем, что выводы, отмеченные в ходе диссертационного исследования, получены автором лично, на основании изучения большого массива отечественных и зарубежных фильмов, киноведческих, литературно-художественных, историко-теоретических и философских источников.

По теме диссертации опубликована две монографии и 16 научных статей, в том числе 16 – в изданиях из перечня ВАК РФ. Общий объем изданных работ – 33,81 а.л.

Материалы исследования использованы диссертантом в лекциях и семинарах учебного курса «Основы работы в киноархивах» на режиссерском факультете ВГИК.

Положения диссертации были применены в работе над документальными кинопроектами «Дом Романовых», «Русский фронт», «Александр Сумбатов-Южин. Битва за театр», «Надо проучить эту публику...», «Неизвестная звезда Голливуда Ольга Бакланова», «Русский Парагвай. Путешествие одного генерала», «Полковой батюшка».

Положения диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на научных конференциях и круглых столах.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры киноведения Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Соответствие паспорту специальности

Диссертационная работа соответствует п.24. Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства; п. 26. Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров; п.27. Источниковедение, история и методология киноведения, кинокритики и телекритики паспорта научной специальности 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (Искусствоведение).

Текст диссертации отвечает требованиям п. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», принятого Постановлением Правительства РФ (от 24 сентября 2013 г. № 842, в действующей редакции), предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени доктора наук.

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (192 наименования), списка фильмов (133 наименования). Общий объем диссертации 324 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обоснована актуальность темы исследования, определена степень ее разработанности. Сформулированы цель и задачи диссертации, определены научная новизна, теоретическая и практическая значимость, степень апробации полученных результатов.

ГЛАВА 1. ПРЕДМЕТ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

В параграфе 1.1. *Визуальность и визуализация. Проблема визуализации событий и фактов. Образ и знак* автором определены понятия визуальности и визуализации. Визуальность – свойство объектов или предметов, которое приводит к их видению, зримому восприятию. Визуализация – прием представления физического явления (картины действительности) в удобном для зрительного наблюдения и анализа виде.

Относительно любой исторической кинохроники можно сказать, что она есть результат перевода срезов прошлого в зрительные визуальные образы, которые становятся визуальными свидетельствами этого прошлого. Этот процесс и является визуализацией.

Визуализация началась с момента зарождения изобразительного искусства еще в Древней Греции, но с появлением кинематографа в 1895 году процесс визуализации окружающего мира получил новые качества и характеристики.

Развитие российской ранней кинохроники шло по двум направлениям: с одной стороны, во множестве снимали официальные церемонии Императорского Двора, что породило ныне существующую «царскую кинохронику»; с другой стороны, снимали картины жизни и деятельности русского социума, что ныне можно увидеть в сохранившихся фильмах и киножурналах.

Автор настоящей работы разбирает процесс визуализации исторических фактов и событий, подробно останавливаясь на дефиниции события и его отличии от визуального факта.

Исторические события, являющиеся разворачивающимися во времени процессами, невозможно вместить целостно в зафиксированные экранные

картины. Эти картины являются скорее образами или знаками произошедших событий. Зачастую кинокамера фиксирует какие-либо образы уже после спонтанно произошедшего события, что нашло отражение и в существующих фильмах, относящихся к Февральской революции 1917 года.

Наблюдая образы на экране, мы отчетливо осознаём всю символичность проходящих перед нами картин, всю их знаковость, будь то некое разворачивающееся на наших глазах историческое событие или просто визуальный факт.

Кинематографической визуализации предшествовала визуализация фотографическая.

Параграф 1.2. *Кинематограф и фотография*

Теорией фотографии занимался Р. Барт, который, в частности, ввел определения *studium* – общих знаний, необходимых для понимания фотографии, и *punctum* – укола на грани аффекта, необходимого для восприятия наиболее ярких качеств фотографии. Он попытался развить сформулированные представления и на кинематографе, что, по мнению диссертанта, не всегда справедливо.

Главное достоинство кинематографа заключается в движении. Тот факт, что мы можем видеть на экране присущее объектам и человеку движение, жест, является определяющим и главнейшим в деле различия фильма и фотографии. Об этом свойстве говорил Б. Балаш, формулируя положения о «видимом человеке».

Фотография – это изображение (*image*), кино – ожившее движение (*movie*).

При провозглашенном недавно визуальном повороте визуализация начинает доминировать в нашей повседневности и стремиться не к застывшему изображению, фотографии, а именно к движению, кино и видео.

Параграф 1.3. *Своеобразие кинохроники. Структурализация образа действительности при запечатлении ее на документальном экране.* При фиксации окружающей реальности на киноплёнке на экране возникает, в известной степени, условный мир, и связано это с невозможностью запечатлеть реальность во всей ее полноте. Также на результате сказываются как технические фильтры (особенность съёмочной техники и свойства киноплёнки), так и художественные фильтры,

определяемые работой кинооператора (выбор объектов съемки и точки съемки, ракурса и динамики). В готовом фильме организуется повествовательность – с помощью монтажа, что является приемом, а не свойством окружающего мира.

Таким образом, при создании экранного образа реальности происходит в известной степени структурализация этого образа. Поэтому достаточно весомую роль начинают играть приемы художественной выразительности, постепенно развиваемые с 1908 года. Эти приемы связаны с поиском монтажных решений, ведущих к организации нарративно-смыслового монтажа в фильмах, и с развитием приемов самой съемки.

Параграф 1.4. *Проблема зрительского восприятия кинематографа и его особенности.* Восприятие экранных образов зачастую трактуют как грезу наяву. Активно всматриваясь в экран, зритель воспринимает возникающие перед ним визуальные образы как своеобразную форму визуального мышления об окружающем мире.

Восприятие экранных образов – форма психического процесса, во время которого происходит непрерывная рефлексия по поводу увиденного. При этом мы соглашаемся с определенными условностями, которые сопровождают экранное изображение (например, воспринимая плоскостное черно-белое изображение), а также с теми авторскими интенциями, которые сопровождают экранные образы.

При восприятии мы задействуем механизмы воображения и фантазии – чтобы довообразить экранные образы в их гипотетической целостности. Таким образом, при просмотре исторической кинохроники мы не получаем полной картины мира того исторического времени – нам приходится ее домысливать.

При просмотре старой кинохроники мы видим те же самые картины, что и зритель дореволюционных иллюзионов, только воспринимаем их иначе – сквозь призму нынешних представлений об историческом времени. Можно сказать, что зрим мы с дореволюционным зрителем одно и то же, а видим иное.

С точки зрения познания окружающего мира визуальные образы допускают разные варианты трактовок – от натуралистических и до феноменологических.

При расшифровке, интерпретации и понимании образа все его толкования транслируются на вербальном языке. В то же время невыразимые вербально сущности визуального образа схватываются зрителем мгновенно особым способом.

Параграф 1.5. *Соотнесенность визуализации с реальностью. Проблема понимания экранной действительности. Навык смотрения*

Сохранившиеся архивные киноматериалы носят призрачный характер (они не обладают ни весомостью, ни объемностью), их достоверность невозможно проверить, разве что только с помощью вербальных источников. К тому же, они свидетельствуют о призрачном мире, которого уже не существует.

Кинообразы раскрываются только при пристальном всматривании в экранную действительность.

Важным является вопрос достоверности исторической кинохроники. На разрешение этого вопроса влияют понимание авторской интенции, изменение ценностных качеств, зависящих от зрителя, уровень подстроенности (инсценированности) происходящего на экране. Из-за этого при просмотре возникает необходимость опираться на мнение экспертов и знатоков.

Степень подготовленности зрителя к восприятию исторической кинохроники (кинематографический опыт) определяет возможность вскрытия разных смыслов, заложенных в демонстрируемой кинохронике, – от простых до самых глубинных, от очевидных до скрытых и непоказываемых.

Культурные коды, скрытые смыслы, символы и повествовательные мотивы присутствуют в экранной реальности точно так же, как они присутствуют в окружающем мире. Это становится особенно наглядно в кадрах, носящих ритуальный и этикетный характер.

С течением времени прежние экранные мифы и коды, теряя актуальность, забываются или утрачиваются, и современный зритель кинохроники, по сравнению со зрителем дореволюционным, вынужден проделывать совсем иную, более трудоемкую работу по дешифровке экранной реальности.

Мы отчетливо различаем происходящее перед нами, только если обладаем навыком смотрения (эту способность принято называть кинематографическим опытом) и определенным комплексом воспоминаний – не обязательно на основе личного опыта, но на основе памяти предыдущих поколений и вербальных исторических и литературных сообщений. Зачастую только спустя длительное время мы готовы почувствовать обаяние утраченного времени, испытать аффект или своеобразный укол (*punctum*) и потрясение от увиденного.

Параграф 1.6. *Художественное пространство исторической кинохроники*

По мнению исследователей, присутствие кинооператора в хроникальном кадре привносит в экранную действительность эффект остранения. В сохранившихся киноматериалах кинооператор виден в кадрах съемки Льва Толстого и царя.

Однако ныне вся дореволюционная кинохроника носит остраненный характер. Современный зритель воспринимает экранную действительность дореволюционного фильма как нечто совершенно особенное, словно он видит какие-то подмостки сцены с костюмированным спектаклем, действие которого остро нуждается в расшифровке. Его ошеломляет дыхание исторического времени, которое было неразлично для дореволюционного зрителя.

При этом картины исторического бытия дореволюционной России носят мифологизированный, а не фактический характер. Именно потому, что не существует никаких средств для проверки их достоверности и правдоподобия. Экранная действительность становится мифом, а не фактом. А миф – это предмет познания действительности отнюдь не достоверным способом.

Тем не менее историческая кинохроника обогащает современного зрителя знанием об эпохе, историческом времени, и живыми подробностями. И ведет к ее эмоциональному чувственному восприятию.

Параграф 1.7. *Функции произведений неигрового кинематографа* разделяется на несколько подпараграфов.

1.7.1. Коммуникативность кинохроники

Процесс просмотра кинохроники сопровождается реализацией коммуникативной функции экрана, когда зрителю передается авторская мысль, заложенная в фильме. Экранное сообщение транслируется многочисленной зрительской аудитории кинотеатра, а не одному человеку.

Коммуникативный образ не обязательно наполнен художественной выразительностью. Жест экранного персонажа, люди на улице или просто здание с вывеской – это зачастую просто знаки. Они могут становиться образами, если наделяются художественной значимостью, но тогда их смысл из коммуникативного трансформируется в художественный.

Эффект коммуникативности закладывался в кинохронику изначально – наряду с газетами и журналами она была весьма динамичной системой и действительно ориентировалась на посыл, придуманный репортерами Пате-журнала: «Пате-журнал всё видит и всё знает».

1.7.2. Информационная функция первых документальных фильмов. Визуальное свидетельство и скрытые смыслы на примере фильмов о Л. Н. Толстом

Экранная информация носит не только визуально-репрезентативный характер (вот так выглядят улицы города, вот так одевается Двор испанского короля, вот так проходила сама церемония), но и идейно-смысловой характер, направленный на объяснение происходящего в кадре.

При этом идейные смыслы могут быть чужды зрителю, но они неизменно присутствуют на экране, заложенные автором. С таким зритель сталкивается при просмотре фильма Э. Шуб «Падение династии Романовых».

Экранные образы дореволюционной кинохроники, помимо прямых профанных смыслов, содержат в себе и скрытые смыслы. Убедительным подтверждением этому являются фильмы и съемки А. О. Дранкова, запечатлевшие Л. Н. Толстого.

Эти съемки демонстрирует нам Толстого как фигуру общественно значимую, что, впрочем, должно быть известно всем. Кинокадры с Толстым дают также почувствовать, что он лично прекрасно понимает свою славу, известность и

авторитет – ценностная оценка самого себя сквозит в его поведении в этих кадрах, на которых запечатлен весьма уверенный в себе человек. Кроме того, в этих кадрах заложен и еще один важный смысл: перед нами предстает Толстой как абсолютно свободный человек, поступающий по своей воле, и власть не смеет его преследовать.

Разумеется, есть еще один скрытый, но самый банальный смысл всех этих кадров: весь мир, выведенный перед нашим взором как экранная реальность, является призрачным, его больше нет, как и всех тех людей, которые живут, бытийствуют на экране. Мы смотрим на экран замороженным взглядом, целиком и полностью отдавая себе отчет в том, что вся эта экранная жизнь канула в ничто, а персонажи, кого бы там мы ни увидели, включая детей, давно умерли, и являются иллюзорными фигурами, не более того.

1.7.3. Демонстрационная функция документальных фильмов, созерцательность видовых кинокартин

Демонстрационная функция была присуща так называемым видовым фильмам. При их демонстрации зритель в наименьшей степени стремится воспринять какую-либо идею и начинить себя информацией из экранной реальности. Его начиняют эмоции от увиденного.

Дело в том, что в кино не только персонаж играет роль, но и окружающие предметы, фон. Экранная действительность может представлять перед зрителем вообще без людей в кадре, и это может быть значимым.

Главным в момент демонстрации разворачивающихся видовых картин становится возможность их созерцать – во имя художественного или познавательного эффекта. Доставляет удовольствие именно вид местности, ее характер, тип, очарование уличного движения и привлекательная особенность одежды местных жителей. Из видового фильма зритель извлекает истину о жизни Природы и привычках бытия.

Зрителю хотелось бы стать зевакой, созерцающим редкое явление и событие. И кинематограф давал зрителю неограниченную возможность стать им – в

кинотеатре перед экраном, на котором в каждой программе в обязательном порядке показывали видовые фильмы.

Параграф 1.8. *Закономерности и стереотипы восприятия изобразительного материала в иллюстрированных изданиях начала XX века*

К моменту появления кинематографа подачей изобразительного материала массовой публике занимались самые разные периодические издания. Самое важное место среди них занимали иллюстрированные журналы, выходящие еженедельно.

А. П. Чехов считал, что такого рода периодика рассчитана на самого «пёстрого» читателя – от малограмотного, но интересующегося крестьянина, до полуинтеллигентного горожанина, рабочего или человека из obsługi. Самый распространенный читатель – швейцар, дворник или приказчик.

По имеющимся данным, «в 1913 году в России было зарегистрировано 189 еженедельников. Суммарный тираж только петербургских еженедельников в 1913 году достигал 1,5 млн экз.»⁸. И это при том, что в городе населения было около 3 миллионов человек.

Расхожим жанром иллюстрированного издания становится фоторепортаж. Массовый журнал очень точно понимает ориентированность публики на «картинку», и год от года делается все более иллюстрированным.

Иллюстрированный еженедельник, выходявший огромным тиражом, организовывал для читателя видение мира. При этом оно было всегда структурно оформлено и помогало сориентироваться в пестроте событий. Одновременно читатель получал известные нормативные представления о жизненном поведении и осознании самой жизни. И на это накладывался некий культурный флер, способствовавший воспитанию чувств, которые должен был испытать читатель при освоении и осознании поступающей информации.

Массовый зритель первых иллюзионов вышел из тех же слоев массового читателя.

⁸ Смородина В. А. Документальная фотография в российских иллюстрированных изданиях периода Первой мировой войны (1914-1917 гг.) : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.10. СПб., 2000. С. 18.

Параграф 1.9. *У истоков отечественного кинематографа. Массовый зритель*

Первые показы кинематографа, состоявшиеся после 1896 года, носили случайный характер, и сам кинематограф воспринимался как аттракцион.

С 1900 года в Царском Селе активно работало ателье «К. Е. фонь Гань и К^о» А. К. Ягельского, снимавшее исключительно Императорскую Фамилию. В 1901 году в Малом театре в Москве А. К. Ягельский впервые показал самой широкой публике 40 отснятых им картин.

После 1903 года новые кинотеатры стали все чаще открываться в обеих столицах. К 1908 году в Москве было уже около 80 кинотеатров, а к 1917 и в Москве, и в Петрограде их считали уже сотнями.

Производство фильмов стало массово развиваться с 1907 года.

Александр Дранков, громогласно заявивший об открытии кинофабрики в 1908 году, хотя и был дельцом, однако на протяжении своей деятельности проявлял в творчестве незаурядные таланты.

Исторически ситуация складывалась так, что большинство кинофабрик до революции базировалось в Москве.

С течением времени получила развитие и кинопресса – выходили многочисленные журналы, принадлежавшие разным, в том числе и конкурирующим фирмам.

Поскольку монтаж хроникальных фильмов носил достаточно простой, линейный характер и никак не влиял на успех фильма у зрителя, на первые роли в деле успеха выходили те характеристики, что подогревали при просмотре фильма эмоции зрителя. Это были отдельные планы визуального ряда, носившие в тот момент сильную эмоциональную составляющую. Например, таковыми качествами обладали фильмы, посвященные скачкам и бегам на ипподроме.

Массовый зритель посещал иллюзионы и электротeatры с восторгом. Эти люди хорошо всё воспринимали и расшифровывали для себя. Им важна была не жанровая определенность демонстрируемой драмы, не вербальная точность и острота диалогов (хотя синематограф был немой, многие совершенно точно различали по губам, что на экране говорят), а именно невербальная коммуникация

с экранной реальностью, устойчиво возникающая во время просмотра. Коммуникация была визуальной и носила мгновенный характер. Зритель смотрел и видел не развернутую литературную интригу, а континуально наполненную ситуацию. Ахи, громкие вздохи и даже взвизгивания при просмотре большинства зрителей свидетельствовали о мгновенном схватывании ситуации на экране и вчувствовании в нее. Именно мгновенная реакция вызывала при просмотре у зрителей аффект.

ГЛАВА 2. ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ НЕИГРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА. ТИПЫ И ВИДЫ ФИЛЬМОВ

Параграф 2.1. *Эпоха дореволюционной России и ее особенности при воспроизведении на экране*

Российское дореволюционное общество было весьма своеобразно. Его повседневная жизнь обладала спецификой, шедшей от традиций уклада жизни самодержавной страны.

Общество состояло из двух лагерей – сторонников «исторической» власти и сторонников прогрессивного «общества», а между ними жило свыше 80 % крестьян, так называемой сельской цивилизации, которые были темны, неразвиты и придерживались крайне консервативных жизненных взглядов. Это была патриархальность в чистом виде.

Россия была самодержавной монархией, во главе которой стоял царь, а точнее, император, имевший до 17 октября 1905 года ничем и никем не ограниченную власть.

Россия была не похожа ни на что на свете, ее формы жизни исчезли с совершением революции в 1917 году. И ныне Россия оставалась бы загадкой, если бы на предреволюционный период не пришелся расцвет визуализации и особенно кинематографа.

Не всё из окружающей жизни попадало в объектив кинокамеры, и все же, поскольку визуальные свидетельства тяготеют к объективности, по сохранившимся фильмам и кинодокументам ныне мы можем оценить, что это была за жизнь.

2.2. Становление российского дореволюционного неигрового кинематографа. Первые шаги

В параграфе кратко обзревается приход кинематографа в Россию и состояние неигрового кинематографа на тот момент.

Из хроникальных дореволюционных фильмов (было произведено около 2 600 единиц) до нас дошла едва десятая часть. В киноархиве сохранилось и значительное количество «царской кинохроники», которая до революции не была предназначена для публичных просмотров и поэтому не учитывалась в качестве произведенных фильмов. Тем не менее она является важной составляющей дореволюционной кинохроники.

Первые киносъемки в России были осуществлены французскими операторами в мае 1896 года во время Коронационных торжеств.

Позднее снимали фильмы актер Владимир Сашин и фотограф Альфред Федецкий. Из их работ ничего не сохранилось. В 1897 году различные царские церемонии снимал Болеслав Матушевский, а с 1900 года, когда за это взялся Александр Ягельский, такие съемки стали носить регулярный характер.

Из самых ранних съемок Ягельского сохранились съемки Саровских торжеств 1903 года. Однако вряд ли их можно назвать первым фильмом, поскольку это просто съемочный материал нескольких сцен. С большим правом фильмом можно назвать ленту Ягельского, посвященную открытию I Государственной Думы в 1906 году, поскольку она носит характер смонтированного законченного фильма, состоящего из нескольких ключевых эпизодов.

В свой начальный период фильмы постепенно становятся нарративными, и с точки зрения новаторства 1920-х годов, документальный кинематограф в тот момент развивается в рамках традиционной эстетики, но все равно, эстетики.

2.3. Дореволюционные киножурналы как носители информации

С 1904 года в Москве заработали представительства французских фирм – Братьев Пате и Гомон. Вскоре на экранах появились Пате-журнал и журнал «Гомон». Пате-журнал выходил два раза в неделю и состоял из нескольких

сюжетов русской жизни, следом за которыми шли сюжеты, повествующие о событиях в мире.

Многие сюжеты рассказывали о жизни царствующих домов, о деятельности правящих кругов разных стран, при этом невозможно было ничего узнать о рабочем движении или о жизни самых простых людей.

Для расшифровки и понимания киножурналов ныне важно обладать дополнительной сопутствующей информацией справочного характера. Тогда становится понятным, почему то или иное было важным для показа, что из себя представляют те или иные визуальные факты, кем были показываемые персонажи.

В качестве примера разбираются подробно два выпуска Пате-журнала за 1914 год.

2.4. Формирование послания в кинохронике на примере «царской кинохроники» как формы сценария власти

Значительную часть сохранившейся дореволюционной кинохроники составляет так называемая «царская кинохроника», созданная с 1900 по 1916 год придворным фотографом Александром Ягельским и его ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К°».

С 1909 года Ягельский весьма подробно снимает национальные торжества. Первые в 1909 году были посвящены 200-летию юбилею Полтавской битвы. Национальные торжества воплощали в известной мере существующий сценарий власти. Внутри разворачивающихся церемоний закладывались определенные символы, легко читаемые участниками, свидетелями и вообще публикой.

Главным символом становится образ единения монарха с народом. К тому же он – не только Царь, но еще и державный Вождь всех патриотов своей страны, армии и флота.

Манера же частных съемок царской семьи, например, на отдыхе в ладожских шхерах, отличается от официальной съемки – оператор мало перемещается, зато все члены семьи ведут себя достаточно свободно.

2.5. Особенности съемок императорского ритуала (сакральность и трансцендентность)

Царская кинохроника обладает множеством трансцендентных смыслов. Николай II и его супруга Александра Фёдоровна к православной вере относились серьезно. Любые церемонии и процедуры ритуального свойства, происходящие тогда, должны были подтверждать сакральный и национальный характер императорской власти. По сути, разворачивающаяся с участием императора церемония выражала собой единение самодержца с народом.

В сценах Саровских торжеств читается мысль о том, что Николай II и Александра Фёдоровна разделяют религиозные чувства народа, перенимают его смирение и святость.

Для армии Николай II был державным Вождем, каковым себя и считал. Явить себя перед воинским строем в качестве Вождя, Водителя представлялось важным делом. Именно поэтому парады и смотры в Царском Селе, где жил Государь, были так часты – каждый солдат Империи хоть раз в жизни должен был воочию лицезреть своего Вождя. На этих смотрах обычно бывали чуть ли не все полки Русской армии.

По замыслу устроителей национальных торжеств, которые приурочивались к знаменательным событиям из истории России, проводимые мероприятия должны были упрочить связь национального лидера с нацией, стать ответом на вызов времени, соответствовать неким внутренним ожиданиям и потребностям. Как тогда говорили, торжества должны стать патриотическим народным событием.

Император Николай II, хотя и, вероятно, отдавал себе отчет в некоей театральности (постановочности) той или иной церемонии, все же не считал эти церемонии и ритуалы симулякром, мифом, за которым ничего не стоит. Для него сакральность в церемонии пребывала.

2.6. Визуализация жизни российского общества. Отражение на экране канона социальной жизни

При обзоре всего существующего корпуса фильмов и киножурналов на основе экранных образов и картин можно прийти к определенному обобщению и представить себе некие нормы, традиции и привычки существовавшего тогда образа жизни. Для многих людей того времени это был сценарий жизни, канон

социализации. Его реализация при этом осуществлялась почти машинально – привычки жизни и традиции направляли человека в требуемое русло.

Все сохранившиеся и доступные для просмотра на настоящий момент фильмы можно подразделить на следующие категории: 1) фильмы официальной направленности, следующие строго сценарию власти. К ним относится вся «царская хроника» (мы их рассмотрели ранее); 2) информационно-событийные фильмы. Эти фильмы из картин, запечатлевших какое-то событие, нередко просто для его фиксации. К таковым фильмам имеет смысл относить, например, фильмы о военных маневрах или спортивных состязаниях, о похоронах тех или иных известных особ. К ним же можно отнести всякие смотры (например, «потешных»); всевозможные церемонии – например, освящение и открытие памятников; юбилеи и церковные ритуалы – например, закладка собора или его освящение. К информационно-событийным фильмам относятся и фильмы о знаменитостях (например, о писателях Леониде Андрееве, Льве Толстом или театральных деятелях); 3) видовые фильмы, снятые в различных городах, краях и весях; 4) наконец, существовала еще и категория фильмов, вызывавших неподдельный ажиотаж зрителей. Их демонстрация в кинотеатрах обычно сопровождалась на афишах словом «сенсация». Будем называть их сенсационными фильмами (разумеется, сегодня это определение характеризует скорее их исторический вид, а не то впечатление, которое они производят на современного зрителя). К таковым мог относиться, например, фильм об охоте на волков или медведя, о скачках на ипподроме, демонстрация прогулки артистов модного и в чем-то сенсационного (в понятиях того времени) театра МХТ по Днепру, съемки обитателей Хитрова рынка в Москве, фильм об экспедиции Г. Я. Седова к Северному полюсу или фильм о процессе М. Бейлиса. Также существовали фильмы, которые относились к так называемому «разумному» кинематографу.

На целом ряде примеров диссертант разбирает своеобразие и особенности документальных фильмов, относящихся к перечисленным категориям.

2.7. Исторические смыслы дореволюционного документального кинематографа

По мнению автора, в дореволюционном документальном кинематографе преобладал документализм, принципы которого в начале 1930-х годов вошли в противоречие с господствовавшими тогда в кинематографе новаторскими приемами, развиваемыми Дзигой Вертовым и его сторонниками.

В советское время дореволюционный документальный кинематограф вычеркивался из рассмотрения. Но, как ни парадоксально, именно он развивал в себе тенденции, которые были прерваны на несколько десятилетий социальными потрясениями в стране и привнесением нового новаторского языка молодыми советскими режиссерами, не желавшими признавать достижений прошлого.

Дореволюционный документальный кинематограф в основном соблюдал принципы съемок реальности без постановочности и подготовки (за исключением случаев, когда умышленно применялся нарративно-смысловой монтаж, например, в фильмах А. О. Дранкова и Ж. Мейера) и следовал раскадровке в качестве доминанты в последующей монтажной работе.

Основная ценность этих фильмов заключается в том, что они достаточно реалистично воспроизводят на экране все образы прошлого. Другое дело, что требуются значительные усилия для идентификации, понимания и расшифровки этих визуальных образов.

Они вызывают в нас не столько восторг от увиденного, сколько любопытство и удивление, ощущение информационной полноты – поскольку эти образы порождают гештальты исторической памяти и оживляют ту вербальную информацию, что доступна нам в исторических документах и газетных сообщениях прошлого.

2.8. Особенности экранной реальности кинохроники периода Первой мировой войны и революции 1917 года

Со временем в России растет количество хроникальных киносъемок, увеличивается их разнообразие, но, пожалуй, самый расцвет хроники приходится на годы Первой мировой войны, особенно это касается различных съемок самой войны и боевых действий.

Произошло вполне объяснимое: одно большое событие – война – потребовало небывалое ранее разнообразие сюжетов и приемов съемки. При этом естественным образом с течением времени, от 1914 к 1917 году, происходит совершенствование процесса съемок, растет мастерство операторов; наконец, «киносъёмщики» догадываются усложнять сами сюжеты, стараясь при этом зафиксировать на киноплёнку какое-либо редкое или исключительное событие.

И если самое начало войны сопровождается в лучшем случае съемками ее объявления Царем с балкона Зимнего дворца, эпизодами мобилизации и проходами воинских частей на фронт, то спустя короткое время оператор проникает в прифронтовую полосу, а то и на линию фронта и запечатлевает армейские будни и первые фронтовые атаки.

2.8.1. Визуальные свидетельства о действиях Русской армии в начальный период войны

Прокатчики и хозяева кинофирм понимали, что военное время требует соответствующих фильмов. Следовало сыграть на патриотических чувствах зрительской аудитории, но еще не было никакой возможности показать что-либо с фронта. Поэтому первыми фильмами стали весьма грубые игровые поделки на злобу дня, а также документальные фильмы, смонтированные из старой кинохроники маневров и парадов.

Только в сентябре 1914 года прокатные конторы России стали предлагать первые хроникальные фильмы о реальных событиях войны.

Парадоксальность ситуации усугублялась еще тем, что Скобелевский комитет, который один имел право снимать фронтовую кинохронику, не занимался прокатом своих картин. Он должен был их предлагать прокатчикам. Такой опыт возник не сразу. Усилиями операторов комитета к декабрю 1914 года было снято и изготовлено 9 серий своеобразного киножурнала «Русская военная хроника», и только тогда прокатчики стали предлагать ее кинотеатрам.

Много отснятого на разных фронтах материала так и осталось неиспользованным. Среди этих материалов – масса фрагментов жизни и быта войск

на позициях и в лагерях, съемки в лазаретах и госпиталях, смотров и передвижений различных войск.

Кинооператоры снимают в 1914 году все приезды Николая II в Ставку, но главным событием на экране становится Галицийская битва, в результате которой австро-венгерские войска терпят поражение, взяты город Львов и крепость Перемышль. Об этом были сняты отдельные фильмы.

В хроникальной картине «Русский Львов» демонстрируется достаточно высокое умение в монтаже отснятого материала.

Заметным событием стал приезд в расположение Русской армии на фронте английского оператора фирмы Братьев Пате Георга Эркола. Сделал он это самочинно в сентябре 1914 года, что сопровождалось некоторым скандалом, но позже перешёл на службу в Скобелевский комитет и стал автором ряда ярких фильмов.

Самые настоящие боевые действия попали на экран значительно позднее – в сентябре 1915 года, то есть по прошествии почти года войны, когда вышел фильм «Бои под Барановичами». Фильм появился на экранах, когда выпуск «Русской военной хроники» был уже остановлен. При его просмотре становится очевидным, что по крайней мере при монтаже существовал определенный сюжетный план, который и был реализован.

Авторы киносъемок достаточно быстро осознали, что главное качество съемок с мест боевых действий – их спонтанность, которая придает отснятым кадрам и образам ранее неслыханный смысл. Сама военная кинохроника была новым делом, принципиально не встречавшимся ранее. Новое дело повлекло за собой новые приемы выразительности, которые на первых порах сводились к освоению съемок событий фронтовой походной жизни, а также фронтовых репортажей о боевых действиях. Операторам сплошь и рядом приходилось на ощупь осваивать новый для них процесс, который требовал совершенно особых навыков. Реальные обстоятельства места и времени подлинных военных ситуаций наполнены смыслами, которые не могут сравниться с теми, что возникают во время действия войск «понарошку» в мирное время.

2.8.2. Новаторское видение событий последнего периода войны

Более поздние кадры кинохроники, относящиеся к 1916 и 1917 годам, начинают обладать большей яркостью и выразительностью. Кинооператоры обрели опыт, что позволило им снимать не просто отдельные фрагменты тех или иных ситуаций и действий в условиях боевой обстановки, а снимать сюжетно, представляя себе в той или иной степени план съемок.

Если раньше, снимая, они создавали различные образы войны, то сейчас сами образы, появляющиеся у них перед глазами, требовали своего запечатления на киноплёнку. Другими словами, авторы киноматериалов не конструировали образы, как прежде, а запечатлевали их такими, как они есть. Собственно, это стало процессом визуализации войны и боевых действий.

В исследовании описывается и разбирается ряд хроникальных фильмов, относящихся к Брусиловскому прорыву и операциям на Кавказском фронте.

Работа авторов военной кинохроники свидетельствует о заметной трансформации приемов и методов съемки, которая произошла в процессе работы кинооператоров на фронтах войны. Изменились подходы, изменилось и содержание сюжетов. Но самое замечательное заключается в приобретении новых устойчивых навыков в деле съемок боевых действий, что в итоге дало толчок к развитию всех последующих новаторских методов и приемов отечественного кинематографа.

2.8.3. Съёмки Великой Российской революции

Революция 1917 года чрезвычайно активизировала деятельность отечественных кинооператоров хроники. Снимали много, и вышло несколько документальных фильмов, посвященных произошедшим событиям, в разных вариантах.

Слом существующего социального канона, обычаев и традиций жизни произошел с началом Первой мировой войны, когда миллионы вчерашних российских крестьян, имевших весьма консервативные взгляды и настроения, оказались в непривычных для себя условиях ведения регулярных боевых действий.

Кинооператоры, следовавшие за ними, начали запечатлевать совсем иную жизнь, точнее, жизнь в совсем иных формах. Но еще над всеми этими съемками властвовало прежнее видение. Это была все та же царская Россия, над которой как бы только чуть-чуть приоткрылся край занавеса.

Представляется, что факт съемки произошедших многочисленных манифестаций и других событий Революции значительно интересней.

Мы видим на экране импульсивное выступление масс, которое сопровождается невиданными ранее деталями и подробностями. Впервые проходит солдатская манифестация, непредставимая ранее. И этот кадр заснят кинооператором не случайно – именно потому, что автор этих кадров ощущает возникающую символику свободы. И в кинотеатрах зритель на себе ощущает через экранные образы воздействие этого духа.

Сама свобода, как главный символический смысл этих изображений, разливается на экране. Он, в свою очередь, свидетельствует о том, что изменилась сама парадигма видения событий – авторская интенция выхватывает из окружающей действительности только то, что символизирует рождение нового свободного мира.

2.8.3.1. Историческая кинохроника Февральской революции 1917 года

Анализируются фильмы и кинохроника, запечатлевшие события Февральской революции в Петрограде и в Москве. Рассмотрены обстоятельства съёмок фильмов и отдельных хроникальных материалов. Обращается внимание на то, что часть материалов сохранилась только в качестве эпизодов позднейших советских фильмов, возможно, первого фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции». Отдельные сцены с участием А. Ф. Керенского сохранились только в качестве различных хроникальных фрагментов. Сцены братания солдат на фронте весьма схожи с аналогичными сценами, происходившими годом позже с участием журналиста М. Е. Кольцова.

2.8.3.2. Киносъемки между Февралем и Октябрем

Рассматриваются киноматериалы, которые были сняты в период после

февраля 1917 года, но до октября 1917 года. Внимание обращено на киноматериалы, запечатлевшие Л. Г. Корнилова и июльские события на улицах Петрограда. Объективно говоря, все имеющиеся материалы не отражают в полной мере сложную политическую ситуацию той поры. Деятельность Совета рабочих и солдатских депутатов не находит никакого отражения на экране. Нет никаких съёмок событий на фронте, связанных с неудачным наступлением. Существует несколько кадров, запечатлевших А. Ф. Керенского – в период, когда его деятельность пользовалась поддержкой. Так что, все имеющиеся материалы этого периода составляют некую мозаику визуальных свидетельств различных фактов, которая не является полной.

2.8.3.3. Историческая кинохроника октябрьского переворота 1917 года

Рассматривается кинохроника октябрьских событий в Петрограде и Москве. Целый ряд уникальных материалов, демонстрирующих события 25 и 26 октября, сохранился только в более поздней монтажной сборке, предположительно, осуществлённой Дзигой Вертовым в процессе его работы над фильмом «Годовщина революции» в 1918 году. Эти материалы детально анализируются с точки зрения их сравнения с реальными историческими событиями. Также описывается кинохроника октябрьских событий в Москве.

2.8.3.4. Трансформация исторической кинохроники 1917 года в советское время

Анализируется ситуация с исторической кинохроникой 1917 года в советское время, когда из неё изымались отдельные эпизоды, а отдельные кинокадры подменялись и дополнялись иными в угоду господствовавшей тогда исторической доктрине и контексту времени.

ГЛАВА 3. ЗАРОЖДЕНИЕ ОБРАЗНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ОТОБРАЖЕНИИ РЕАЛЬНОСТИ

3.1. Освоение первых приемов

Первые сохранившиеся киноматериалы, доступные для просмотра современному зрителю, свидетельствуют о том, что освоение приемов кино съемки и создание запоминающихся экранных образов шло постепенно.

Вначале уже сам факт кино съемки с последующей демонстрацией на экране вызывал у зрителя восхищение.

Хотя камера оставалась неподвижной все время съемки одного плана, который к тому же, носил самый общий характер, у первых операторов не возникало даже мысли постараться приблизиться к объекту съемки.

Однако сама съемка уже тогда, на раннем этапе, сопровождалась выбором места съемки и времени начала съемки разных сцен, что свидетельствует о привнесении в процесс съемки зачатков драматургии.

При этом речь еще не идет о каком-либо монтаже. Самые ранние документальные фильмы – это склеенные подряд фрагменты съемок, предусматривающие, в крайнем случае, просто некую линейность нарратива (то есть соблюдается последовательная логика событий).

Одновременно первые кинооператоры, скорее интуитивно, начинают задумываться над композицией кадра, его изобразительным решением. Это шло от фотографической практики, где осознание роли композиции уже пришло. Камера приблизилась к людям, хотя по-прежнему снимала их в полный рост.

Взлет документального кино в России произошел в 1908 году, когда на экраны вышел размноженный в большом количестве копий фильм московского представительства фирмы Братьев Пате «Донские казаки» и ряд других фильмов.

3.2. Приемы нарративно-смыслового монтажа. Опыты А. О. Дранкова в раннем дореволюционном документальном кино

В работе обращается внимание на фильм «В России. Севастополь и эскадра в Чёрном море», созданный Ж. Мейером.

В отличие от просто репрезентативных кадров, запечатлевающих то или иное несложное действие, перед нами в этом фильме представлен целый рассказ, организованный автором не только в процессе съемки, но и на стадии монтажа. Ж. Мейером была применена умышленная организация повествования в логически выстроенный рассказ, раскрывающий смысл запечатленного на киноплёнке. Предлагается употреблять термин «нарративно-смысловой монтаж». То есть такой монтаж, который раскрывает суть показываемых нам событий, суть организованного рассказа о событиях.

Неигровых фильмов с использованием новаторских приемов организации повествования в 1908 году было создано несколько. И особенно в этом преуспел А. О. Дранков.

Кинодеятели того времени успешно осваивали весьма сложные приемы съемок и монтажа фильмов. Это не могло не сказаться на последующей истории отечественной кинодокументалистики, которая взяла на вооружение все лучшее, что уже существовало в российском документальном кино.

3.3. Появление крупного плана и ракурса

Со временем крупный план стал использоваться сначала в киножурналах, а затем и в фильмах. Вернее сказать, то были не привычные сегодня крупные планы лиц, а достаточно смелые для своего времени поясные портреты героев.

В киножурналах поясные портреты стали применяться при демонстрации различных мод, тех же шляпок, например, или при показе известных артистов, которых просили идти на камеру и останавливаться вплотную к объективу. Однако использование крупных планов в этих случаях было функционально – они выполняли репрезентативную роль по отношению к объекту съемки и не более.

Более широко поясные планы стали использоваться во время Первой мировой войны: операторы, снимая солдат и офицеров на позициях, интуитивно чувствовали, что зритель захочет рассмотреть наших героев.

При этом применяемые крупные планы уже не просто функциональны. В этих кадрах они позволяют видеть образы, не выразимые в понятиях. Если попытаться ответить коротко на вопрос «что именно?», то это сама война, которая

откладывает отпечаток на этих солдат и их эмоциональное состояние, и нам предстают визуальные следы этого. Это как рубище блудного сына, вернувшегося домой на картине Рембрандта. Оно, это рубище, выразительно говорит о многом, но не вербально. Такое принципиально невыразимо.

Во время Первой мировой войны операторы начинают намеренно снимать крупные планы и подбирать ракурсы съемки, обеспечивая возможность всмотреться в лица солдат, созерцать происходящее. Сам процесс созерцания может вызывать последующий пересказ увиденного, что немаловажно для кинематографа в целом.

Ярким подтверждением этого стала серия фильмов о боевых действиях на Кавказском фронте в 1916 году. Одним из таких фильмов был «Взятие и падение Трапезунда». Благодаря выявленной диссертантом программке премьерного показа фильма для царской семьи удалось принципиально уточнить как строй самого фильма, так и состав событий, вошедших в фильм.

3.4. Документальность и постановочность как приемы визуализации и выразительности

Проблема противостояния этих двух приемов в документальном кино стоит давно. Документальность характерна для прямого кино, для съемок врасплох, во всем многообразии окружающей действительности. Постановочность – это инсценировка отдельных сцен и эпизодов документального фильма, используемая в процессе съемок.

Об элементах постановочности в документальном кино стоит говорить в случае обнаженности этого приема – когда инсценировка продумывается и планируется, а сама съемка производится в соответствии с продуманным планом.

С наступлением Первой мировой войны в некоторых случаях инсценировка стала достаточно заметна. В исследовании разбирается ряд примеров с инсценированными эпизодами.

Прием инсценировки зачастую применялся для усиления выразительности разворачивающихся перед объективом сцен. Постановочность бывает убедительна

и малозаметна для глаза зрителя, если автор заранее знает, и весьма достоверно, что и как должно разворачиваться перед объективом.

При этом следует различать постановочные элементы, привнесённые в кинокадр ради зрелищности и художественного эффекта, и постановочные элементы, соответствующие общепризнанным нравственно-этическим нормам.

3.5. Зримость и видимость – освоение приемов пропаганды

Кинохроника – разновидность медиа, в котором зачастую превалирует информация (могущая быть совершенно разного рода и свойства). Эта информация подается с использованием определенных художественных приемов и средств.

Кинохроника обладает плавающим, изменяющимся смыслом, не носящим постоянного характера. Особенно это заметно при демонстрации так называемых пропагандистских фильмов или отдельных хроникальных сюжетов пропагандистского характера. При этом сама кинохроника носит как бы псевдообъективный характер. Нам говорят: надо смотреть и видеть именно так (это является внедрением в кинохронику внешних взглядов, авторского влияния; манипулированием зрительским восприятием с помощью символов; навязыванием ценностей, норм и программ поведения, что в итоге является созданием иллюзий), это и есть пропаганда. Значительную роль в этой ситуации играет селекция – что отбираем для показа и как показываем, какие сцены и кадры. Их восприятие зависит от нынешнего исторического времени и доминирующих сегодня мировоззренческих взглядов, а возможно, завтрашних, а также от доминирующей в обществе идеологии. Пропагандистский эффект возникает из-за привнесения авторских интенций. Достаточно уловить идеологический момент в показываемом – и вот уже пропаганда незаметно проникает в сознание зрителя, не предпринимая никаких особых усилий. При этом авторская интенция может носить как образный характер, так и чисто информационный.

Представляется, что правильнее говорить об эффекте зримости, присутствующем в кинохронике – стремясь к объективистской картине, мы именно зрим, что нам показывают. Но поскольку кинохроника почти всегда неизбежно сопровождается авторскими интенциями, то вместо зримости возникает эффект

видимости – нам видится не то, что есть на самом деле. Появляется возможность манипулирования зрительским восприятием.

Впрочем, какими-либо способами и приемами (включая технические) воспроизвести реальность во всей полноте невозможно, иначе это было бы странное удвоение мира.

3.6. Поиски истины и правдоподобия. Видимый человек

После 1907 года, когда в стране развернулась сеть кинотеатров (иллюзионов) и люди стали ходить смотреть фильмы, – экранное зрелище приобрело гипнотизирующий характер.

Зритель был заморожен достаточно банальными картинками окружающего мира, которые демонстрировали эти фильмы, о чем свидетельствуют воспоминания и впечатления первых зрителей. Но что увлекало аудиторию в остальной доброй половине лент, носящих зачастую церемониально-протокольный характер? Помимо официоза и различных похоронных фильмов снимали всевозможные выставки, военные учения, забеги на ипподромах и гонки, а также работу заводов и рудников, железную дорогу, морские суда, виды городов и непременно полеты аэропланов.

Предполагаем, что главным интересом в этих фильмах была, по определению Б. Балаша, видимая, зримая культура и видимый человек. В этом заключался один из главных секретов художественной выразительности кинематографа. На экране стали рождаться многозначные смыслы, не поддающиеся одноплановому описанию.

Проблема современного зрителя, всматривающегося в дореволюционную (историческую) кинохронику, заключается еще в том, что волей-неволей он вынужден считаться с господствующими представлениями о тех экранных образах. Дореволюционные кинообразы вынужденно являют нам определенную мифологию о себе.

Это подтверждают кинообразы Николая II и Императорской семьи, относящиеся к 1916 году. С одной стороны, видим невпечатляющий образ царя с неуверенным поведением, а с другой, осознаём, что эти люди на экране, которых

постигнет вскоре страшная судьба, до последнего стараются соблюсти человеческое достоинство и характер, присущий царственным особам.

Представляется, что постижение смыслов транслируемых экраном визуальных мифов связано с их толкованием и интерпретацией, носящими вербальный характер. В этом есть определенный парадокс, заключающийся в том, что, несмотря на провозглашенный ныне визуальный поворот (означающий мгновенное восприятие визуальной информации без слов), любая демонстрация экранных образов (фотографий или видео) требует определенного пояснения.

Без какой-либо первичной информации мы вообще не можем смотреть на фотографию или экран. Теоретически речь не идет даже об информации, полученной вербально. Порой мы хотим опираться на личный опыт, тот, который называется жизненным, – именно он зачастую является для нас спасительной соломинкой при восприятии визуальной информации. На его основе вырабатывается визуальный и, в конце концов, кинематографический опыт, без которого мы не в состоянии смотреть какие-либо фильмы, если не хотим пребывать в состоянии ничего не понимающего профана.

В дореволюционный период мир был визуализирован, но полученный результат был отличен от реальной реальности. Визуализация принесла нам картины, которые в значительной степени отсылают, символизируют, но не повторяют ту подлинность, которая была. Впрочем, повторить ее, то есть удвоить с помощью экрана, было невозможно. И всегда невозможно.

В *Заключении* подтверждается актуальность темы исследования и представляются результаты диссертационной работы. Подтверждается, что была достигнута цель исследования – выявление художественных особенностей процесса визуализации окружающей реальности через кинохронику и документальные фильмы в дореволюционный период. Выводы исследования заключаются в том, что:

1. С момента прихода кинематографа в Россию в 1896 году начался новый этап визуализации окружающего мира, в результате чего возникла экранная действительность со своими художественными особенностями и качествами.

2. Восприятие экранной действительности носит характер психического процесса и сопровождается формированием гештальтов памяти. В результате репрезентируются визуальные факты и визуальные события, являющиеся визуальными свидетельствами.

3. Экранная действительность не является копией окружающей реальности, ее образы носят призрачный характер, хотя зритель воспринимает их как данность. Экранная действительность наделяется художественными качествами и переживается зрителем эмоционально и чувственно.

4. Неигровой кинематограф выполняет коммуникативную, информационную и демонстрационную функции.

5. Вся сохранившаяся дореволюционная кинохроника делится на так называемую «царскую кинохронику», реализующую существовавший сценарий власти, и на кинохронику, отразившую бытие российского социума того периода, различные события и факты.

6. «Царская кинохроника», в основном, была создана А. Ягельским в его ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К^о» в Царском Селе. Она наделена трансцендентными сакральными смыслами.

7. Большинство сохранившихся неигровых фильмов построены по принципам линейного монтажа, однако с 1908 года такие авторы как Ж. Мейер и А. Дранков в своих кинолентах начали использовать нарративно-смысловой монтаж, получивший дальнейшее развитие уже в советский период.

8. Начавшаяся Первая мировая война и разразившаяся следом революция способствовали совершенствованию приемов документалистики, что помогло передать на экране господствующий дух времени.

9. На протяжении всего дореволюционного периода приемы художественной выразительности развивались, что привело к отличию экранной видимости от зримости самих предметов и объектов, а также к использованию приемов инсценировки в процессе съемок. При этом авторами соблюдалось известное правдоподобие постановочных сцен по отношению к реальным обстоятельствам.

10. Главным достоинством дореволюционной кинохроники являлось создание экранных образов, соответствующих принципам фотогении, – их визуальные качества не поддаются вербальному описанию.

Публикации по теме диссертации

Монографии:

1. Беляков В. К. Ранний российский неигровой кинематограф // London : LAP LAMBERT Academic Publishing RU, 2024. – 252 с. ISBN: 978-620-8-01049-2 (10,54 а.л.).
2. Беляков В. К. Исторический потенциал российской дореволюционной кинохроники. Авторы и фильмы российского дореволюционного неигрового кино // Beau Bassin : GlobeEdit, 2020. – 192 с. ISBN: 978-620-0-50851-5 (8,34 а.л.).

Публикации в научных рецензируемых изданиях, входящих в перечень

ВАК:

3. Беляков В. К. Исторический потенциал кинохроники и её интерпретация // Вестник ВГИК. – 2016. – № 4. – С. 44-53. (0,54 а.л.).
4. Беляков В. К. Достоверность и эффект постановочности в исторической кинохронике [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2017. – № 6. – С. 42-50. – Режим доступа: DOI: 10.25136/2409-8744.2017.6.21822. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=21822. (0,51 а.л.).
5. Беляков В. К. «Инструментализация хроники»: киносъёмки событий 1917 года в меняющемся историческом контексте // Международный журнал исследований культуры. – 2018. – № 2 (31). – С. 6-18. (0,6 а.л.).
6. Беляков В. К. Военно-революционные события в Китае 1930-х–1950-х гг. в цветной советской кинодокументалистике [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. – 2020. – № 4 (41). – С. 147-156. – Режим доступа: <https://culturalresearch.ru/article/voenno-revolyczionnye-sobytiya-v-kitae-1930-h-1950-h-gg-v-czvetnoj-sovetskoj-kinodokumentalistike/>. (0,87 а.л.).
7. Беляков В. К. Дореволюционный неигровой кинематограф. Образ и знак // Вестник ВГИК. – 2021. – № 4. – С. 22-34. (0,68 а.л.).

8. Беляков В. К. Призрачные образы исторической кинохроники // Вестник ВГИК. – 2022. – № 3. – С. 36-47. (0,63 а.л.).
9. Беляков В. К. Проблема скрытого смысла в образах дореволюционной кинохроники // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 4. – С. 166-170. (0,61 а.л.).
10. Беляков В. К. Кинохроника Февральской революции 1917 года и её репрезентация в документальных архивных фильмах // Вестник ВГИК. – 2023. – № 3. – С. 44-53. (0,46 а.л.).
11. Беляков В. К. Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности // Художественная культура. – 2023. – № 3. – С. 436-453. (0,85 а.л.).
12. Беляков В. К. Особенности восприятия дореволюционных неигровых фильмов // Человек и культура. – 2023. – № 4. – С. 87-103. – Режим доступа: DOI: 10.25136/2409-8744.2023.4.38611. – URL: https://e-notabene.ru/ca/article_38611.html. (1,15 а.л.).
13. Беляков В. К. Кинолетопись Первой мировой войны: смыслы и значения // Вестник ВГИК. – 2023. – № 1. – С. 8-20. (0,71 а.л.).
14. Беляков В.К. Экранное видение публичного ритуала похорон до и после революции [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2024. – № 1. – С. 22-33. – Режим доступа: URL: https://e-notabene.ru/ca/article_69639.html. (0,77 а.л.).
15. Беляков В. К. Экранное послание дореволюционных неигровых фильмов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 1. – С. 56-62. (0, 68 а.л.).
16. Беляков В. К. Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности // Вестник ВГИК – 2024. – № 1. – С. 15-25. (0,64 а.л.).
17. Беляков В. К. Фотография и дореволюционный неигровой кинематограф [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2024. – № 2. – С. 58-74. – Режим доступа: URL: http://e-notabene.ru/ca/article_70131.html. (1,45 а.л.).

18. Беляков В. К. Мифологизация экранных образов дореволюционной кинохроники // Вестник ВГИК – 2024. - № 2. – с. 6-16. (0,55 а.л.).

Публикации в других рецензируемых научных изданиях:

19. Беляков В. К. Царская хроника – опыт кинопубликации (из работы над фильмом «Дом Романовых») / В. К. Беляков // Киноведческие записки. – 1993. – № 18. – С. 23-37. (0,98 а.л.).

20. Беляков В. К. Александр Ягельский (1861?–1916) / Материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 90-летию Российского государственного архива кинофотодокументов, «Аудиовизуальные документы: 90 лет служения Отечеству»; 12-14 октября 2016. – М., 2016. – С. 7. (0,1 а.л.).

21. Беляков В. К. Эмпирическая ценность дореволюционной кинохроники в деле формирования исторической памяти // Историческое прошлое и образы истории. Сборник научных статей. Выпуск. 4. Материалы Международной научной конференции, посвящённой 110-летию Саратовского университета (Саратов, 17 мая 2019). – Саратов : Саратовский источник, 2019. – С. 202-208. (0,39 а.л.).

22. Беляков В. К. Зримость и видимость // Инновационные технологии в кинематографе и образовании. VII Международная научно-практическая конференция (Москва, 29-30 октября 2020). Материалы и доклады. – М. : КУНА, 2020. – С. 43-53. (0,48 а.л.).

23. Беляков В. К. Влияние дореволюционной периодической кинохроники на зрительскую аудиторию // Инновационные технологии в кинематографе и образовании. VIII Международная научно-практическая конференция (Москва, 24 сентября, 20-22 октября 2021). Материалы и доклады. – М. : КУНА, 2021. – С. 94-103. (0,47 а.л.).

24. Беляков В. К. Слом парадигмы в кинохронике 1917 года // Инновационные технологии в кинематографе и образовании. IX Всероссийская научно-

практическая конференция (Москва, 18-20 октября, 1 ноября 2022). Материалы и доклады. – М. : КУНА, 2022. – С. 128-134. (0,29 а.л.).

25. Беляков В. К. Визуальные свидетельства о действиях Русской армии во время Первой мировой войны // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Всероссийская научно-практическая конференция (Нижневартовск, 22 марта 2022). – Нижневартовск : НВГУ, 2022. – С. 37-43. (0,52 а.л.).

Общий объем публикаций по теме исследования составляет 33, 81 а.л.