

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С. А. Герасимова»

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)

Диссертация

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Научный консультант:

Прожиго Галина Семёновна

доктор искусствоведения, профессор

Москва - 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. ПРЕДМЕТ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ	18
1.1. Визуальность и визуализация. Проблема визуализации событий и фактов. Образ и знак	18
1.2. Кинематограф и фотография	29
1.3. Своеобразие кинохроники. Структурализация образа реальности при запечатлении ее на документальном экране	36
1.4. Проблема зрительского восприятия кинематографа и его особенности	40
1.5. Соотнесенность визуализации с реальностью. Проблема понимания экранной действительности. Навык смотрения.....	54
1.6. Художественное пространство исторической кинохроники.....	66
1.7. Функции произведений неигрового кинематографа.....	80
1.7.1. Коммуникативность кинохроники.....	80
1.7.2. Информационная функция первых документальных фильмов. Визуальное свидетельство и скрытые смыслы на примере фильмов о Л. Н. Толстом.....	83
1.7.3. Демонстрационная функция документальных фильмов, созерцательность видовых кинокартин.....	91
1.8. Закономерности и стереотипы восприятия изобразительного материала в иллюстрированных изданиях начала XX века.....	96
1.9. У истоков отечественного кинематографа. Массовый зритель.....	99
ГЛАВА 2. ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ НЕИГРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА. ТИПЫ И ВИДЫ ФИЛЬМОВ	114
2.1. Эпоха дореволюционной России и ее особенности при воспроизведении на экране.....	114

2.2. Становление российского дореволюционного неигрового кинематографа. Первые шаги.....	117
2.3. Дореволюционные киножурналы как носители информации.....	130
2.4. Формирование послания в кинохронике на примере «царской кинохроники» как формы сценария власти.....	139
2.5. Особенности съемок императорского ритуала (сакральность и трансцендентность)	144
2.6. Визуализация жизни российского общества. Отражение на экране канона социальной жизни.	162
2.7. Исторические смыслы дореволюционного документального кинематографа.....	196
2.8. Особенности экранной реальности кинохроники периода Первой мировой войны и революции 1917 года.....	201
2.8.1. Визуальные свидетельства о действиях Русской армии в начальный период войны.....	206
2.8.2. Новаторское видение событий последнего периода войны.....	222
2.8.3. Съемки Великой Российской революции.....	229
2.8.3.1. Историческая кинохроника Февральской революции 1917 года.....	234
2.8.3.2. Киносъемки между Февралем и Октябрем.....	238
2.8.3.3. Историческая кинохроника октябрьского переворота 1917 года.....	240
2.8.3.4. Трансформация исторической кинохроники 1917 года в советское время.....	242
ГЛАВА 3. ЗАРОЖДЕНИЕ ОБРАЗНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ОТОБРАЖЕНИИ РЕАЛЬНОСТИ.....	244
3.1. Освоение первых приемов.....	244
3.2. Приемы нарративно-смыслового монтажа. Опыты А. О. Дранкова в раннем дореволюционном документальном кино.....	248
3.3. Появление крупного плана и ракурса.....	258

3.4. Документальность и постановочность как приемы визуализации и выразительности.....	261
3.5. Зримость и видимость – освоение приемов пропаганды.....	267
3.6. Поиски истины и правдоподобия. Видимый человек.....	271
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	285
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	296
СПИСОК ФИЛЬМОВ.....	313

ВВЕДЕНИЕ

Постановка проблемы

Просматривая старые неигровые киноленты, сохранившиеся в разных киноархивах, мы ощущаем, что они обладают некоей скрытой силой. Эта сила определяется тем, что кинохроника содержит визуальные свидетельства событий прошлого. Другими словами, кинохроника несет в себе смыслы исторического прошлого, которые раскрываются только при ее внимательном изучении и анализе. Если бы окружающая реальность тогда не подверглась визуализации со стороны фотографии и кинематографа, нас бы ныне не захватывали эти эфемерные экранные образы.

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 переделанную 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.

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.

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.

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.

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

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 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

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

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.

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 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 съёмочного 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. Изучаемые визуальные свидетельства способствуют формированию современной исторической памяти. Пристальное созерцательное изучение дореволюционной кинохроники способствует становлению кинематографического опыта зрителя, что, в свою очередь, помогает видению дореволюционного мира на рациональном и эмоциональном уровнях. При подключении воображения и фантазии к процессу созерцания появляется возможность на основе экранных образов с достаточной долей достоверности реконструировать мир ушедшей эпохи на предметном и чувственном уровнях.

Со всей определенностью можно утверждать, что созданные 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 также использовались 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 является подтверждением идущего в России процесса визуализации и несет в себе его результаты в форме сохранившейся кинохроники, кинодокументов и отдельных 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 ухода от общепринятого канона общественной жизни и освоения новых кинематографических приемов.

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.

ГЛАВА 1. ПРЕДМЕТ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Визуальность и визуализация. Проблема визуализации событий и фактов. Образ и знак

В настоящее время визуальная культура стала одной из доминант нашего бытия. Визуальность становится базовым модусом существования современной социальности, культуры, общим принципом структурирования их форм⁸.

Визуальность – это свойство объектов или предметов, которое приводит к их видению, их зримому восприятию.

С одной стороны, визуальность присутствовала всегда, пока существовал глаз, осуществлявший зримость окружающего мира. По мысли Гёте, зримость мира имеет исключительное значение. Все внешние и внутренние чувства человека объединяются вокруг видящего глаза как своего центра, как первой и последней инстанции⁹.

А с другой стороны, с течением времени появилась возможность фиксировать и сохранять эту визуальность окружающего мира – с помощью разных способов его визуализации.

Визуализация – это 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. В процессе кино- и видеосъемки, которая всегда только и создает картины прошедшего, пусть даже в сей момент, происходит своеобразное *окартинивание* предстоящей перед объективом действительности – с учетом отбора объектов съемки, осуществляемого оператором (или просто направления

⁸ Колодий В. В. Визуальность и её влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2011. № 2(14). С. 90.

⁹ Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 206.

«взгляда» объектива камеры), и действия применяемых в процессе съемки технических фильтров.

Визуализация окружающего мира началась очень давно и получила новый импульс с момента зарождения кинематографа в 1895 году и появления кинофильмов братьев Люмьер. Понятно, что до этого в дело визуализации внесло свой вклад изобразительное искусство, существовавшее еще со времен античной Греции и Рима, а с изобретением фотографии начался ее новый этап, который логичным образом развился с появлением кинематографа.

Действительность визуализировалась, то есть запечатлевалась в виде отпечатка на фото- или киноплёнке и потом рассматривалась зрителем самым пристальным образом на фотографии или киноэкране. Это был именно пристальный взгляд (близкий к принятому в психологии понятию «активного взгляда»), потому что само изображение предполагало всматривание и рассматривание. Это был процесс созерцания отснятого.

Камера смотрит на окружающий мир, фрагментируя его, лишая взаимосвязей текущую непрерывно во времени реальность, атомируя ее и тем самым превращая на экране в определенную загадку, которую и стремится разгадать зритель. Как говорила Сьюзан Зонтаг, изображение «толкуют как познание без знания: как способ перехитрить мир, не вступая в лобовое столкновение»¹⁰.

Но человек привык к объяснению увиденного. Без вербализации изображение полно загадок и открыто только интуитивному пониманию. Немой кинематограф не мог обходиться без титров – потому что зрителю нужна была расшифровка и интерпретация увиденного, объяснение того, что перед ним разворачивается на экране¹¹.

В любой картинной галерее этой цели служит табличка с подписью к висящей на стене картине. А в киноархивах, где хранятся старые немые киноленты и кинохроника, этой цели служат аннотации и детальные описания в виде

¹⁰ Зонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж». 2021. С. 154.

¹¹ В период немого кинематографа порой создавались фильмы без каких-либо титров в чисто экспериментальном порядке. Например, «Немые свидетели» (Российская империя, 1914). Но это так и оставалось экспериментом.

монтажных листов. Иногда, в случае отсутствия первичных данных, возникает опасность ошибок и неверных трактовок.

Первые фильмы братьев Люмьер выглядели как снятые случайно и самым простым образом – одним длинным планом: «Выход рабочих с фабрики» (в нескольких вариантах), «Завтрак ребенка», «Прибытие поезда», «Политый поливальщик». Многие историки кино отмечают, что в этих фильмах доминировала съемка навскидку, ведущая к документальности, несмотря на вполне понятную предварительную подготовку к съемкам отдельных сюжетов.

Так называемая «царская кинохроника», с которой начался кинематограф в России в 1896 году, положила начало всему неигровому кино в России и естественным образом стала составной частью визуализации действительности дореволюционной России.

Процесс визуализации окружающей действительности с помощью кинематографа ведет к созданию экранной реальности, отличной от самого окружающего мира. Главные причины этого заключаются в нарушении принципа непрерывности этого мира при визуализации и в лакунах в экранной реальности по сравнению с тотальной полнотой окружающего мира.

Созданная на основе визуализации экранная реальность при своем лицезрении требует разрешить герменевтическую задачу понимания, поскольку зритель не обладает какими-либо механизмами для ее сличения и сравнения с окружающим миром. Разве что может проделать это мысленно.

Своеобразие процесса визуализации дореволюционной действительности заключается в том, что он протекал по двум заметным направлениям. Одно из них было связано с жизнью и деятельностью высших кругов российского общества и царского Двора, который, по факту, возлагал на себя все прерогативы власти. Управление страной и государством целиком и полностью принадлежало Царю и царствующему Дому в совокупности с высшими аристократами. Таким образом, одно из направлений визуализации определялось сценарием власти, осуществлявшимся Царем и его приближенными вместе с высшими чиновниками Министерства Двора.

Второе направление было связано с жизнью и деятельностью русского социума во всех его проявлениях. Это направление визуализации реализовывало на экране каноны социальной, общественной жизни в приложении к разным сторонам жизнедеятельности социума.

Появившаяся экранная действительность стала неполным отпечатком окружающего мира, его экранным следом.

Эта действительность, являющаяся срезом окружающего мира, состояла из совокупности фактов и событий.

С точки зрения исторической памяти вопрос визуализации исторических фактов и произошедших исторических событий становится самым острым вопросом.

Что вообще следует понимать под историческим событием?

Вероятно, это что-то, что оставляет след в истории. Причем сам масштаб истории может быть абсолютно разным – мировая история, история Отечества, история края, города, завода и компании. Наконец, личная история, носящая зачастую характер семейного предания.

Речь может идти о революционных событиях, случившихся, например, в 1917 году, а может – об открытии памятника, в котором принимали участие Августейшие особы. Может идти речь об убийстве Григория Распутина в 1916 году или о рождении детей в семье Льва Толстого.

Событие – это то, что происходит в окружающей действительности, в реальной жизни, имеет некоторую значимость для людей. Событие способно трансформировать реальность, менять правила игры, то есть привычную схему жизни. События могут быть политическими, научными, художественными и личными. Свершившееся может обладать значимостью в текущей исторической жизни.

В настоящей работе мы рассматриваем только события, имеющие визуальное выражение. Скажем, события, имеющие отношение к внутренней жизни человека, находятся вне нашего рассмотрения.

Событие – некий процесс, имеющий определенную длительность, начало и завершение. С этой точки зрения убийство президента США Джона Кеннеди, снятое случайным образом Абрахамом Запрудером (продолжительность отснятого материала 26 секунд) в 1963 году, является идеальным примером события, получившего визуальное выражение.

Теоретически можно говорить о том, что всегда что-то происходит и случается, даже если пешеход переходит с одной стороны улицы на другую. Или если вдруг налетел ветер и сорвал шляпу с другого прохожего. Но все эти факты никак не могут стать историческими событиями по причине своей незначительности. В конце концов, факты повседневной текущей жизни всегда совершаются по воле случая, но это не значит, что они обладают значимостью.

С точки зрения запечатления тех или иных событий исторической кинохроникой становится важным атрибутирование самих зафиксированных на киноплёнку картин. Широко известны кинокадры, снятые в феврале-марте 1917 года на улицах Петрограда, на которых туда-сюда мчатся броневики со стоящими на них солдатами, размахивающими винтовками и отнятыми у городских пашками. Но являются ли эти кадры свидетельствами февральской революции или они – просто некий визуальный знак (или символ), отсылающий к произошедшей революции? Можно ли вообще одним каким-то кадром (изображением) передать визуальную информацию о произошедшем событии, в данном случае революции?

События подобного типа, носящие грандиозный размах и имеющие значение, что называется, на века, вообще не могут воплощаться только в одномоментном факте. При воспоминании о революции приходят на память многочисленные факты, воплотившиеся в визуальных гештальтах памяти, которые у современных людей отложились в сознании, в том числе и на основе увиденной кинохроники, фотографий, кадров реалистично поставленных игровых фильмов и просто благодаря воображению и фантазии, которым способствовала дополнительно полученная вербальная информация.

Но весьма велик и набор фактов, не отраженных в визуальных образах: факты, относящиеся к роковому стечению обстоятельств, когда складывающаяся обстановка делала фигуру Николая II фактически обреченной; заговорщицкая деятельность думских деятелей, остро завязанная на масонские ложи, которые вырабатывали важные решения; социальное движение, принявшее грозный размах и вылившееся в забастовки и бесчисленные стихийные манифестации на Невском проспекте; сам безудержный всплеск событий, повлекший отречение монарха и разгул уличной стихии; наконец, формирование первого состава Временного правительства.

Мало того что грандиозное событие, оказывается, состоит из набора самых разных событий поменьше, то есть оно – составное, так и вопрос с солдатами на броневиках все-таки повисает в воздухе. Этот кадр – знак или образ события?

Раскрывая тему такого события, как февральская революция, следует сказать, что сохранившиеся запечатленные картины имеют порой лишь косвенное и далеко не полное отношение к ней.

Особой проблемой является ситуация с игровыми фильмами, которые также оказывают влияние на наше представление о различных исторических фактах. Принято говорить об их реалистичности и правдоподобию, но проблема как раз и заключается в отсутствии каких-либо критериев для подтверждения этого правдоподобия. С этой точки зрения весьма показателен пример с фильмом «Агония» (реж. Э. Климов, СССР, 1979), который является ярким, сильным фильмом с высоким художественным результатом, но совершенно негодным с точки зрения исторической достоверности, о которой стало возможным говорить не тогда, когда он вышел, а спустя годы после появления серьезных аналитических трудов по теме фильма.

Но даже относительно имеющейся исторической кинохроники следует признать необходимость объяснения ее смыслов. Когда мы видим бесконечно идущие многолюдные манифестации на Невском в марте 1917 года или долгие планы солдат на едущих взад-вперед броневиках, то лишь с подачи осведомленных людей, то есть знатоков, или сопроводительных достоверных

вербальных документов мы можем без колебаний утверждать, что наблюдаем картины февральской революции 1917 года, случившейся в Петрограде.

И эти солдаты на броневиках являются визуальными образами, наполненными символикой и отсылающими к реальному событию – февральской революции 1917 года в Петрограде. По отношению к грандиозному событию, каковым была революция, эти образы играют роль знаков, хотя в своей сингулярности воспринимаются как образы.

В свое время ряд исследователей попытались сформулировать понятие «кинематографическое событие», присущее, по их утверждениям, подлинному кинематографу, используя теоретические положения А. Базена, Ф. Ницше и М. Хайдеггера. В частности, говорится, что метафизика кинематографического события у Базена раскрывается в тех вещах, которые как бы необязательны, которые покоятся в глубине кадра, на фоне и, казалось бы, не участвуют в непосредственном производстве смысла, но в которых неожиданным образом открывается нечто накрепко связанное с миром, что можно назвать феноменальной истиной. Так, хайдеггеровский разрыв (Riss) между изображением и его видением – это событие эстетического восприятия, это то самое «здесь», где благодаря художественному произведению мир открывается в его предметности. События не где-то в истории, в пространстве. События всегда «здесь», в момент, когда дорога вдруг поворачивает, когда *Lichtung* (нем. Просвет). позволяет открыться истине, заключенной в башмаках Ван Гога. Событийная истина не кричит, не говорит и даже не шепчет. Она открывается. Существенное значение имеют такие «незначительные» вещи, как гнев Габена, походка Богарта, световые тени на груди Джейн Рассел. Все это – кинематографические события, в которых реальность напоминает о себе.

Последнее – это, на самом деле, прямая и откровенная отсылка к «видимому человеку» Балаша, не названного ни разу.

И среди всего высказанного частотола становится понятным, что для указанных исследователей кинематографом является только игровое кино, а документальный неигровой кинематограф ими попросту игнорируется.

И все-таки попытка философски обосновать событие с точки зрения кинематографа (потому и называется кинематографическим событием) весьма любопытна.

Стоит задуматься: а действительно, не являются ли в кинохронике все кинокадры, отсылающие к тем или иным событиям, например, к той же февральской революции 1917 года, просто символическими знаками или символическими образами событий, а не самими разворачивающимися тогда событиями? Или их маленькими фрагментами?

Что является определяющим по степени весомости для того или иного события? Те же солдаты на броневиках, мчащихся по улицам? Или многочисленные и самые разнообразные манифестации на Невском в Петрограде? А в Москве? Похороны жертв революции на Марсовом поле? Заседание в зале Госдумы с уже занавешанным репинским портретом Николая II? Сожженные полицейские участки? Руины обстреливаемых артиллерией домов? Выпущенные из тюрем узники?

Вообще-то ничего из перечисленного не было для революции ни весомым, ни определяющим. Потому что все это было запечатлено на кинолентку уже после свершившегося. Это были следствия, вытекающие из произошедшего великого.

Да, собственно, так и бывает с большинством исторических событий за редким исключением вроде случайной съемки убийства президента Кеннеди.

Сплошь и рядом исторические события начинают разворачиваться по воле случая – что-то наподобие катализатора провоцирует внезапно начинающееся. Царь уехал в Ставку, и люди высыпали на Знаменскую площадь, где их стали расстреливать, все рабочие побросали заводы и устремились через Неву в центр города. Заговорщики воспользовались моментом и добились отречения Царя. Захват власти произошел. Все последующее было потом, и именно это последующее и попало на кинолентку в качестве кинохроники событий, стало просто символическим выражением того, что произошло перед этим.

Правда, есть еще различные официальные церемонии – подписание Версальского мира или договора с Германией в Бресте, что ознаменовало

окончание войны. Но вот именно, ознаменовало! То есть символизировало. Где на самом деле был конец этой войны? Неужели среди джентльменов во фраках в Версале? Может, стоит говорить о последнем выстреле, о последнем убитом? Об этом даже сняли игровые фильмы. Но это тоже немного странно для такого объемного многопланового события, как война.

Погодите, а что такое гнев Габена или блики на груди Джейн Рассел? Говорится, что в эти мгновения, просветы реальность открывается. Как это понимать? Возникает полная идентичность? Тотальность адекватности? Или имеется в виду эйзенштейновский пафос – эвфемизм, заменивший для мастера понятие *aphrodisia*, пик наслаждения? И вы его переживаете в этот момент, лицезрея гнев Габена или блики на груди Рассел? То есть это *punctum* по Барту? И вот, оказывается, здесь происходит кинематографическое событие.

Все-таки пусть меня простят, но это явно некорректное смешение совершенно разных вещей, получивших одно и то же название.

Конечно, можно говорить о кинематографическом, но не событии, а о проблеске фотогении в моменты, когда происходит *punctum*. И стоит говорить об историческом событии и его экранном символическом образе или знаке, отсылающем к этому событию. Вероятно, исследователей очень привлекает этимология слова: со-бытие. То есть соотносящееся с бытием идентично, органично. И таким образом рождается некорректное кинематографическое событие.

Все эти инвективы выглядят довольно странными, если учесть, что современные исследователи кинематографа уделяют много внимания языку тела, который является неким условным образованием на основе визуальности и вовсе не обязан переводиться на язык вербальный. Особенно в условиях активного обсуждения произошедшего визуального поворота, анализу которого посвящены десятки книг. Ритуальные и этикетные нормы поведения, присущие человеческой цивилизации с доисторических времен, претерпевающие постоянно идущие на протяжении веков трансформации, заметны в любых киногероях и экранных персонажах, в моделях их поведения. Они расшифровываются зрителем именно

визуально и мгновенно без какого-либо вербального перевода, потому что язык тела человека органично понимается другим человеком из-за общности психофизиологических свойств человеческих индивидов.

Помимо события, которое в кинематографе получает своё визуальное воплощение, на экране может присутствовать просто визуальный факт, не имеющий развернутого вида. То есть вида процесса во времени. Визуальный факт – это просто некая визуальность. Это может быть пейзаж, фонарный столб на улице или человек, сидящий на скамейке, и так далее. Это нечто запечатленное, не имеющее очевидного развития. Большинство так называемых видовых фильмов является просто набором разных визуальных фактов. Но, в отличие от фотографии застывшей формы, визуальный факт в кино несет в себе иллюзию ожившей реальности, и в этом смысле он обладает особенной силой.

На экране мы наблюдаем не просто окружающую жизнь в ее подлинности, а видим события и визуальные факты в форме визуальных образов и знаков. Причем эти образы требуют толкования, интерпретации и объяснения, без чего не может произойти адекватного понимания увиденного.

Чем же отличается образ события от самого события? Тем, что он не является буквальным его воплощением. Но если знак просто означает, то есть отсылает нас к событию, и значит, всегда является беднее самого события, то образ, не воплощая событие (то есть показывая нечто иное, возможно, имеющее отношение к событию, но все равно иное), может обладать значимостью и ценностью с точки зрения своего выражения. Он является выразительным, поскольку имеет окраску события, соотнесенность с ним и отсылает к нему. Ликующие солдаты на броневиках являются образом весьма большой силы, потому что они необычны и выражают невиданный до этого всплеск эмоций. Хотя играют роль знаков, отсылающих к факту революции.

Но в связи с событием возникает еще одна острая проблема: каким образом определяется его значимость?

Мы все время сталкиваемся с тем, что факты, которым придавалась весомость и значимость еще совсем недавно, вдруг со временем становятся мелкими и малосущественными.

Относительно событий и фактов, касающихся жизни и деятельности Императорского Двора России, эта ситуация наглядна и демонстративна. «Царская кинохроника» зафиксировала многое из того, что сегодня представляется абсолютно несущественным и малозначительным с точки зрения судеб России. Хотя в тот момент царствующему Дому происходящее представлялось совсем с противоположной точки зрения.

Выходит, ценностная оценка события со временем может претерпеть изменение, и мы ничего не можем поделать с этим. Можем только представить себе, как оценивалось нечто в прошлом и соотнести эти представления с нынешними оценками. Мы даже можем воспринять и почувствовать эту утраченную значимость, чтобы с большей объективностью отнестись к тем экранным образам. Но это не значит, что мы сможем согласиться с утраченным. Осознать эти оценки, понять их, но не обязательно принять – пожалуй, ныне в этом заключается позиция объективного зрителя при пристальном всматривании в кадры исторической кинохроники.

И визуальные образы, и визуальные знаки при просмотре наделяются зрителем определенной символикой. Именно потому, что мы смотрим на них не с целью прямого и непосредственного считывания (хотя такое тоже возможно, особенно с учетом ныне существующих телевизионных репортажей), а с целью понимания, к чему они нас отсылают. Зачастую этот эффект отсылки возникает самым произвольным образом. Мы можем видеть, например, февральские манифестации народа на Невском проспекте в 1917 году и сразу понимаем, что перед нами образы и знаки с символикой произошедшей революции. Этот символизм сопровождает эти кадры произвольно.

В зависимости от отбора и селекции объектов на экране в фильме организуется повествование, разворачивающее рассказ о самой действительности, которую мы наблюдаем на экране. Это повествование определяется монтажом

разных планов и весьма часто требует пояснения в виде комментария титрами или дикторским текстом.

Уже на этом этапе происходит достаточно жесткий отбор и селекция объектов съемки. Или, если угодно, отбор того, что войдет в монтажную последовательность, а что останется за пределами фильма. В случае репортажного характера произведенной киносъемки (например, во время официальной церемонии) именно вторичный отбор уже проявленного, обработанного материала играет важнейшую роль.

При этом в самой окружающей действительности может развиваться действие и происходить событие (конечно, одно другому не равно – на улице внезапно подул ветер, но это еще не событие), последующий монтаж организует рассказ о произошедшем, зачастую изменяя понимание случившегося, усложняя трактовку и интерпретацию. Но это не было типичным в период раннего кино.

Первое время операторы стремились снимать происходящее длинными планами или, в крайнем случае, на время останавливая съёмку. Почти не существовало обратных точек съемки или смены ракурса съемки одного и того же объекта. Событие в этом случае повествовало само о себе, обретая символику и знаковость.

Кинематографической визуализации предшествовала визуализация фотографическая. Фотография первой стала наделять застывшие изображения символикой и знаковостью. Она была предшественницей кинематографа, то есть движущейся фотографии. Остановимся чуть подробнее на этих двух способах визуализации действительности.

1.2. Кинематограф и фотография

В начале XIX века французский изобретатель Жозеф Нисепор Ньепс создал гелиографию. В 1826 году с помощью камеры-обскуры он сделал первую гелиограмму на битуме – «Вид из окна в Ле Гра». Возможность получения зеркального отпечатка появилась после обработки пластины в специальных растворах. Гелиограмма была первым прототипом современной фотографии.

Экспозиция снимка из окна составляла от 8 часов до суток (в зависимости от интенсивности солнечного освещения).

В 1838 году химик и изобретатель Луи Дагер усовершенствовал технологии Ньепса и создал дагеротипию, позволявшую получать более качественные фотографические отпечатки (дагеротипы) на специально обработанной медно-серебряной пластинке. Спустя короткое время экспозиция снимка составляла уже меньше одной минуты.

Впоследствии появился мокрый коллоидный процесс, позволивший изготавливать, почти без ограничений, известные всем нам современные фотографии на специальной фотобумаге.

В истории человечества появление адекватного зеркального отпечатка окружающей действительности привело к тому, что человек сразу привык воспринимать и ощущать эту действительность не только воочию, но и с помощью достаточно качественной ее копии, которая, как оказалось, никогда не являлась ей адекватной (например, первые черно-белые копии никак не могли быть адекватны цветному миру). Кроме того, наблюдательные люди обнаружили, что один и тот же фрагмент действительности человек при помощи своих органов чувств и осязания воспринимает не совсем так, как если бы видел этот фрагмент на фотографическом отпечатке.

И тем не менее люди с этим смирились без особых возражений и радовались своему счастью. Чтоб увидеть африканскую саванну и льва в ней, оказалось, вовсе не обязательно предпринимать трудное и опасное путешествие в Африку. Можно всего лишь посмотреть пусть плохонькие, но весьма похожие на действительность фотоснимки.

Более того, оказалось, что фотографию можно рассматривать – обзревая поле фотографии методично и сосредотачиваясь на деталях, можно разглядеть нечто поразительное, а что-то может зачаровать и заинтриговать.

Р. Барт в своей книге *Camera lucida* подчеркивал, что на достаточно случайных фотографиях его взгляд приковывали отдельные детали, вроде шнурков на

женских ботинках или странного большого белого воротника у слабоумного мальчика, которые влияли на его впечатление от той или иной фотографии.

Это соображение выводило мысль Барта к идеям о *studium* и *punctum* в фотографиях. Первое – это обладание наблюдателем фотографии некими общими знаниями, которые помогают точнее осмыслить фотографию; второе – это укол на грани аффекта, который воздействует на наблюдателя в результате наличия в фотографии некоей ударной силы в тех или иных деталях изображения.

Р. Барт пошел дальше и решил развить подобные теоретические посылы по отношению к фильму. При этом было решено извлекать смыслы не из самих фильмов, а из фотограмм, то есть из стоп-кадров, как это принято называть. Рассматривая стоп-кадры из фильма «Броненосец Потёмкин», Р. Барт находил в них многосмысловые значения, получившие в переводе знаменитой статьи на русский язык неудачное определение – «третий смысл».

По мысли Барта, большую роль в этих фотограммах играет неожиданно сильная эмоция, проявляющая себя как раз во множестве смыслов.

Эти идеи, по нашему мнению, носят достаточно спорный характер, потому что любой фильм создается вовсе не ради фотограмм. Более того, так называемые стоп-кадры (*screenshots*) по сравнению с самой движущейся фотографией, то есть фильмом, играют совсем другую роль и именно потому обретают другую смысловую нагрузку при своем отдельном от фильма рассмотрении.

Неслучайно стоп-кадры при их публикации в статье или книге, или просто вывешенные на стенде в фойе кинотеатра, превращаются сразу в знаки, отсылающие к фильму и почти ничего не говорят, о чём кино, если не считать того, что дают понять вид фильма (игровой он или неигровой), его жанр (вестерн, мелодрама, костюмный и так далее) и несут информацию об актёрах, снятых в нем.

Тем не менее, на наш взгляд, сама сформулированная Бартом идея о *studium* и *punctum* весьма плодотворна.

Имеет смысл остановиться на особенностях фотографии и кинематографа в их сравнении.

Но прежде стоит в некоторой степени определиться с фотографией.

Разные исследователи весьма тщательно проанализировали характеристики фотографического изображения. Были сделаны выводы, что фотография представляется прозрачной, то есть идентичной действительности перед объективом, в отличие от живописи, в которую привносится стиль и манера творца. Однако это не так, поскольку в ней все равно присутствует интерпретация факта или события. Фотография представляет нам событие, а точнее, его изображение (image), одновременно отчуждая его. При этом фотография репрезентирует событие дистанционно, а не изнутри – между объективом и объектом съемки существует дистанция. Также фотография наделяется идеологией, потому что определение события вытекает из его идеологической трактовки. Революция, мятеж или бунт – фотографическое изображение может быть одним и тем же, но событие будет представляться разным. То есть событие должно быть названо, и это связано с проблемой понимания запечатленного на фотографии, которое возникает в результате интерпретации и объяснения. Наконец, фотография неизбежно связана с исторической памятью, даже если она создана совсем недавно – все равно она запечатлела уже прошлое, а не настоящее, которое и является основой памяти. Как понимание, так и историческая память могут носить неоднозначный субъективный характер. Вмешательство интерпретационного момента приводит к самой разной трактовке фотографического образа.

Помимо информационной составляющей фотография содержит коммуникативную составляющую, завязанную на авторскую интенцию. Коммуникация – это фактически момент диалога зрителя с автором, который возникает при рассматривании изображения. На зрителя влияет симпатия или антипатия автора по отношению к объекту съемки. Во время коммуникации фотография проявляет и свои эстетические качества, закладываемые в нее автором. То есть чистой непосредственной объективности у фотографии нет. Как только фотограф выстраивает ракурс и композицию, появляется художественность, влияющая на восприятие.

Что же из всего описанного мы находим в фильме и есть ли какое-либо качественное принципиальное отличие?

Отвечая на вопрос, придется признать, что почти все описанное относится и к фильму, но этим не исчерпывается. Правда, С. Сонтаг замечает, что «фотографии могут быть более запоминающимися, чем движущиеся образы, потому что они – тонкие срезы времени, а не поток»¹². Ныне это замечание отменяется тем фактом, что любой зритель фильма, имея воспроизводящее устройство, может рассматривать его покадрово, пристально, несчетное количество раз.

Главное же отличие фильма от фотографии заключается в движении, изображение на экране движется – фотография ожила! То есть тот факт, что мы можем видеть на экране присущее разным объектам и человеку движение, жест, является определяющим и главнейшим в деле различия фильма и фотографии. Видимый объект, видимый человек, как говорил Б. Балаш, – вот главное свойство фильма. Отсюда совсем короткий шаг к фотогении Р. Канудо и киногении.

И если фотография представляет нам изображение (image), то фильм – это movie. То есть само ожившее на экране движение. При этом автор фильма управляет ритмом и скоростью этого движения. Это порождает совершенно уникальные приемы, присущие исключительно кинематографу, например, неопределенность, беспокойство, тревогу ожидания. Подобное принципиально невозможно в фотографии, где движение отсутствует изначально.

Рассказать историю со спасением в последнюю минуту, как это сделал Д. Гриффит в своем фильме «Нетерпимость» (1916), или историю человека, живущего на пределе сумасшедшей гонки, как в итальянском фильме «Спешащий человек» (режиссер Э. Молинаро, 1977), никакая фотография не сможет.

Фильм – это воспроизведение действительности на экране с адекватной идентичностью.

Это в большей степени относится к кинохронике, поскольку игровое кино, организуемое властной рукой режиссера, допускает возможность той самой

¹² Сонтаг С. О фотографии. С. 31.

манипуляции с течением экранной жизни, которая приводит к управлению этой жизнью на экране. Что, например, и порождает напряженность сцены.

Конечно, кинематограф отличается от фотографии; он обладает специфическими свойствами и качествами, преимуществами, а при провозглашенном недавно визуальном повороте визуализация, как таковая, начинает доминировать в нашей повседневной жизни. И эта визуализация стремится не к фотографии, не к застывшим изображениям, а стремится именно к движению, которое является недостижимой целью, заключающейся в желании идеально скопировать окружающую действительность в тотальном пределе.

Проблема фотографии, в любом случае, становится ключевой. На фотографии можно разглядеть мельчайшие детали вплоть до волосков на голове у какого-нибудь клопа. Рассматривая фотографию, можно подумать и поразмышлять о стиле одежды рокера из 1970-х годов или кинодивы из 1930-х. Но стоит им начать двигаться на экране, зритель сразу забудет разглядывать пуговицы на пиджаке, а будет увлечен их походкой, эмоцией и настроением, их голосом – способом самовыражения, одним словом. Миллионы людей запомнили когда-то Хэмфри Богарта и его специфическую речь, и не меньшее количество людей запомнили улыбающееся лицо Уинстона Черчилля и его жест V пальцами руки. Этот визуальный образ воодушевил тогда, во время войны, несчетное количество людей только потому, что они увидели в кинотеатре кинохронику.

И еще одна интересная подробность. Регулярно проводятся выставки фотографий. В виртуальном пространстве Интернета существуют сайты с фотографиями и работами фотографов со всего света. Многие из них стали знамениты именно своим стилем – как Вивиан Майер или Борис Михайлов. Но удивительное дело: только синефилы, смотрящие порой один и тот же фильм десятки раз, имеют привычку рассказывать друг другу содержание тех или иных кинокартин. Фотографии могут быть сюжетны, могут вызывать шок и неприязнь, могут изображать совершенно невероятное, но только кинофильм почему-то врезается в зрительскую память и манит зрителя к своему пересказу. На фотографию могут ссылаться, могут говорить, что на ней изображено, но любой

фильм властно вызывает потребность в пересказе, порой до самых своих мельчайших подробностей. Особенность человеческой памяти такова, что она хранит в себе гештальты, связанные с движущимся изображением, а не с рисунком или застывшим фотографическим отпечатком. Хотя фотографии помнят – листая семейные фотоальбомы, мы узнаём те или иные фотографии и помним обстоятельства, при которых они были сделаны.

В кино начинается повествование, опирающееся на киноязык, который организует речь, – экранная действительность передает, транслирует некое содержание. Зрителя захватывает не только само невиданное зрелище, не только волшебство ожившей реальности, его увлекает расшифровка экранного сообщения, распознавание обстоятельств, схожих с обстоятельствами, ему знакомыми по его личному опыту и коллективным представлениям.

Конечно, фотография издавна тоже пыталась что-то сообщить – в тех же массовых иллюстрированных журналах. Порой фотограф фиксировал фазы события, и получался некий фрагментированный рассказ о событии. Но кинематограф все это легко затмевал. Он мог проникнуть во многие места, а главное, мог стать доступным множеству людей одновременно. Подмеченный исследователями своеобразный демократизм зрительской аудитории, когда в зале собирались и приказчики со швейцарами вместе с самой изысканной публикой, говорит только о возникшем внезапно единстве понимания демонстрируемого на экране. Киноязык стал единым для разных слоев общества, что, до известной степени, объединяло людей в обществе. В этом уже сказывалась сила кинематографа. А это, в свою очередь, помогло более эффективной работе пропаганды. Скажем, во время Первой мировой войны появился фильм о зверствах немцев по отношению к православным святыням в храмах и мощам святых угодников. Безусловно, его воздействие на аудиторию было однозначно и не вызывало разночтений.

Таким образом, довольно скоро после своего появления кинематограф затмил фотографию, хотя не во всем и не полностью.

1.3. Своеобразие кинохроники. Структурализация образа действительности при запечатлении ее на документальном экране

Первые кинооператоры снимали различные фрагменты окружающей жизни, и эти картины попадали на экран.

Начинался процесс запечатления реальности на киноплёнку. «Ожившие» фотографии отражали те или иные моменты разворачивающейся на глазах кинооператора жизни. Но что конкретно они отражали и как?

Этот вопрос закономерен, потому что слишком очевидно: имеющаяся съемочная техника никогда не способна запечатлеть окружающую действительность во всей ее полноте – каких-то ее элементов не хватает при ее фиксации даже сегодня. Это во-первых.

А во-вторых, автор-оператор при подготовке к съемке и самой съемке всегда руководствуется определенными принципами отбора объектов съемки и самого разворачивающегося у него на глазах действия, а также следует определенному плану съемки.

При этом у автора всегда есть представление о зрительском ожидании – как правило, он обладает известным пониманием того, что хотел бы увидеть зритель и в каком виде и качестве.

Неигровой кинематограф – совершенно особенный вид кинематографа. Он создается на основе образов окружающей реальности и в значительной степени предъявляет зрителю именно ее. Правда, не буквально. Уже с самого начала кинематографисты стремились подправить ее перед демонстрацией фильма зрителю – например, они особым образом организовывали кадр, договаривались с персонажами, что и как те будут делать, использовали и другие постановочные приемы. В советское время, во время съемок того или иного завода и рабочих на нем, было принято просить их особенным образом приодеться, помыть лицо и руки, зачастую спецодежду или какие-нибудь платья привозили прямо с киностудии. Для съемок крестьянского быта могли специально построить

деревенский дом, где удобно было бы поставить свет, расставить надлежащую мебель, избежать неопрятностей...

Авторы документальных фильмов сплошь и рядом стремятся строить на экране именно художественные образы, организуя наррацию в своем произведении, то есть привнося в фильм приемы повествовательности. Разумеется, это идет от литературы и не является органичным свойством кинематографа как такового.

И все-таки реальность проникала в хроникальный кадр, она там была, она там всегда присутствовала, зачастую в полной мере, без прикрас.

И особенно это заметно, если речь заходит о так называемой кинохронике, которая является совершенно особым видом неигрового кинематографа. При этом мы имеем в виду хроникальные кадры, которые снимались и снимаются, что называется, репортажно, без какой-либо предварительной подготовки. Когда действие развивается в кадре без малейшего вмешательства человека с кинокамерой. Правда, если не считать того, что само киноизображение носит достаточно условный характер, который определяется цветностью кадра (он может быть черно-белым, что отнюдь не присуще реальности), определенными качествами цветопередачи, которая неадекватна восприятию цвета человеческим глазом, имеющим, к тому же, другие свойства аккомодации, другой угол видения реальности, и еще иную организацию видения (мы видим, что происходит, в большей степени, по центру, и не замечаем края, которые не акцентируются в сознании, хотя и располагаем так называемым боковым зрением); к тому же в наличии всегда пресловутая рамка кадра, привносящая в видение всю ту же условность, и размер экрана, который при просмотре может быть разным и, наконец, прерывистость плана, что определяется как монтажом, так и остановками камеры при съемке. В реальности же окружающая нас действительность непрерывна. И неслучайно Энди Уорхолл делал попытки преодолеть эту условность, снимая непрерывно свой фильм «Эмпайр» в 1964 году

неподвижной камерой в течение 6 часов 40 минут (фильм имеет длительность демонстрации 8 часов 5 минут – из-за разницы в скорости съемки и проекции)¹³.

Таким образом, при создании кинохроники (процессе, который магическим образом, подчас, реализуется сам собой) мы сталкиваемся с тем, что на результат оказывают влияние как технические фильтры («аппарат» и качества киноплёнки или иной записывающей системы), так и художественные фильтры, привносимые техникой и профессиональными характеристиками оператора за камерой.

То есть мы всегда вынуждены учитывать, что, несмотря на всю репортажность и съемки врасплох, кинохроника – это относительно закрытая (в смысле самодостаточности) система. К тому же, это система, созданная оптическим образом, которую надо оценивать по отношению к организованной в процессе съемок точке зрения, углу кадрирования, освещению и так далее, то есть по отношению к привнесённым приемам съемки, которые всегда есть и будут, и избираются, пусть даже произвольно, кинооператором¹⁴.

При создании экранного образа реальности происходит в известной степени структурализация этого образа. То есть происходит отбор и селекция объектов, воспроизводимых экраном. Происходит селекция подаваемой информации. В отличие от человека, который пребывает в окружающей действительности в некоей непрерывности, что позволяет ему обладать личной памятью, жизненным опытом и прогнозом своих ближайших действий (в представимом будущем), экран всегда демонстрирует нам фрагменты и эпизоды этой действительности, иногда весьма и весьма отрывочные.

В 1908 году в дореволюционном неигровом кинематографе впервые стал использоваться нарративно-смысловой монтаж, чьи приемы мы проанализируем позже. Этот монтаж позволил изменить плоские, однозначные смыслы фильмов и видеть окружающий мир концептуально, позволил усложнить саму киновыразительность. Но в силу разных причин он не получил устойчивого развития и применялся авторами фильмов от случая к случаю. Первопроходцами в

¹³ Comenas G. Empire (1964). URL: <https://www.warholstars.org/empire.html> (дата обращения: 15.05.2024).

¹⁴ Особенно это заметно и носит, в известном смысле, забавный характер при наблюдении так называемых протокольных съемок, когда толпа операторов стремится занять самое выгодное место по отношению к снимаемому объекту, а кто-то остается сзади и вынужден снимать через плечо впереди стоящего – они оба снимают одно и то же, но в результате картинка кадра у них получается разная.

использовании приемов нарративно-смыслового монтажа стали Жорж Мейер и Александр Дранков. Их фильмы предвосхитили смыслообразование советской документалистики 1920-х годов.

На структурировании экранной действительности с течением времени стали сказываться приемы организации изобразительного решения отдельных кадров и сцен. Если в самые первые годы операторы снимали те или иные сцены на самых общих планах, стремясь вместить в кадр буквально все происходящее в ущерб возможности различить детали и подробности, то ближе к Первой мировой войне операторы осознали важность близкого расположения камеры к объектам, осознали цену крупных планов.

В качестве примера можем рассмотреть фильм, посвященный пребыванию английской эскадры с 9 по 18 июня 1914 года (по старому стилю) в Санкт-Петербурге и в Москве. Это «Спортивный праздник в честь английской эскадры» (РГАКФД Уч. 1042). Сюжет фильма уже сам по себе экстравагантен, поскольку в нем сняты иностранные гости, явно нарушающие консервативные порядки жизни России.

15 июня 1914 года для английских моряков, сошедших на берег в Кронштадте, о чем поспешил уведомить Пате-журнал, в Петербурге на стадионе был устроен грандиозный спортивный праздник с бегом в мешках, перетягиванием каната, выпивкой и угощением рядовых английских матросов, что было совершенно диковинно – в Российской империи никто бы не догадался угощать нижних чинов за столами, застеленными скатертями, и устраивать танцы. Возможно, праздник удался и приобрел яркость потому, что был организован силами английской колонии Санкт-Петербурга.

Этот фильм, утративший титры, ныне производит удивительное впечатление именно грамотным выбором разных точек съемки и крупными планами участников праздника и собравшейся публики. Эти крупные планы позволяют передать дух раскрепощенности, дух радости от общения и даже передать овладевшее многими дурашливое настроение. Мы видим напряженные лица спортсменов, видим разодетых дам из публики, видим смеющихся до упаду

английских моряков, которые за неимением партнерш вынуждены танцевать в парах друг с другом. Видны также строгие лица русских офицеров и шалопаев-мальчишек.

Все это способствует наполнению фильма удивительной фотогенией (или, если угодно, киногоенией), когда результаты визуализации считываются с экрана зримо, а не вербально. То есть схватывание кинообраза сознанием человека происходит без участия логоса. В конце концов, Луи Деллюк еще в 1920-е годы говорил: «Фильм не следует *читать*, его нужно проживать»¹⁵. То есть фильм достаточно смотреть.

Такого рода съемки были тогда, в 1914 году, не так часты, хотя уже входили в кинематографический обиход, о чем и свидетельствует этот фильм.

Наконец, само внутрикадровое содержание играет важную роль в структурировании экранной действительности. Именно оно свидетельствует о выборе оператора планов и точек съемки и об организации действия перед камерой.

Разбираемый нами фильм демонстрирует высокое профессиональное мастерство оператора, который на этом спортивном празднике всегда оказывался в нужном месте и вовремя, чтоб запечатлеть самые нужные, самые «вкусные» моменты. Раскрепощенность и шутливость поведения отдельных персонажей в кадре добавляют зрителю эмоций.

Таким образом, в своей совокупности объединение всех возможных усилий в структурировании экранной действительности в этом фильме привело к удаче.

И вот фильм создан. Теперь его надо предъявить зрителю – в дело вступает зрительское восприятие.

1.4. Проблема зрительского восприятия кинематографа и его особенности

С появлением кино родился новый феномен восприятия, который даже не сразу был осознан.

¹⁵ Цит. по: Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993. С. 44.

Принято говорить, что зритель в темном кинозале целиком и полностью растворяется внутри разворачивающегося перед ним процесса демонстрации кинофильма, который в известном смысле напоминает сон или грезу наяву – ривери. Хотя этот эффект оспаривается многими, тем не менее, на наш взгляд, именно он возникает при пристальном активном взгляде на экран, который требуется в процессе рассматривания экранных образов. Если же момента растворения в экранных образах нет, то нет и их тотального схватывания зрителем.

Разные зрители смотрят на экранные образы совершенно по-разному. Для зрителя, обладающего способностью «активного смотрения» (то есть умеющего всматриваться в происходящее на экране и мгновенно оценивать визуальные образы), хроникальные визуальные свидетельства являются формой своеобразного мышления об окружающем мире.

Изображение на экране – это, по сути, аналог некоего объекта, воздействующего на наши органы восприятия. Это изображение далеко не похоже на тот или иной фрагмент действительности, потому что мы вынуждены иметь дело с рамкой экрана (кадра), неадекватным воспроизведением цветов и звуков, и учитывать при этом известные приемы монтажа и вообще приемы художественного оформления снятого на тот или иной носитель информации объекта (это может быть киноплёнка, видеоплёнка, цифровой носитель памяти и так далее). Наконец, это изображение носит плоскостной характер! Но в течение весьма короткого времени мы овладели правилами этой игры, мы привыкаем к этим законам условности и смотрим на показываемое нам, автоматически все это учитывая. У нас уже выработалась привычка смотреть изображение на экране, и мы смотрим и не замечаем всей меры условности!

Таким образом, мы стараемся постигать изображение (по сути, экранный объект) под углом своих ощущений. При этом надо учитывать тот факт, что этот экранный объект вторгается в наше сознание без оглядки на эти ощущения, которые как бы подключаются следом.

Экранное изображение насильственно воздействует на наши органы чувств; происходит его восприятие, которое вызывает определенное ощущение экранной

действительности и порождает чувство транслируемой картины бытия (если угодно, вторичное уже обработанное восприятие экранной действительности), передаваемое в сознание, где рождается мысль по поводу увиденного. При этом, поскольку процесс непрерывен, сознание также обрабатывает увиденное непрерывно и формирует непрерывное, изменяющееся от мгновения к мгновению, представление об экранной действительности. Возникает акт непрерывной рефлексии.

Различаемая нами реальность носит для нас исключительно психический характер. Карл Юнг указывает: «...Психическое бытие есть единственная категория бытия, о которой мы знаем непосредственно, ибо ничто не может быть предметом знания, если не выступает в качестве психического образа. Непосредственно достоверно только психическое существование. И если мир не принимает форму психического образа, то его можно считать практически несуществующим»¹⁶.

Психические образы, провоцирующие зрителя грезить наяву, фактически порождают в нашем сознании представление о принципиально иной экранной реальности, которая является достаточно условным, опосредованным впечатком окружающей нас непрерывной действительности. Другими словами, картина мира, порождаемая кинематографическим экраном, принципиально иная по сравнению с реальным миром, хотя и имеет к нему определенное отношение. Восприятие экранной реальности требует обязательно ее понимать и интерпретировать, соотнося ее с реальной действительностью вокруг. С другой стороны, возникающая авторская интенция стремится устранить какое-либо зрительское сомнение – зритель должен быть убежден в достоверности и истинности увиденного. Ведь зритель не видит того, что ему не показывают, и значит, не должен догадываться о каких-то альтернативных картинах того же самого.

Также любопытно обратить внимание на следующее: даже если мы наблюдаем на экране, как нам кажется, абсолютно необработанную посредством авторского

¹⁶ Бакусев В. М. Карл Густав Юнг: Парадоксы жизни и творчества // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / Пер. с нем. М.: Канон, 1994. С. 18.

вмешательства кинохронику (вмешательство – это монтаж и организация повествования, то есть нарратива), тем не менее мы вынуждены признать, что определенные авторские интенции и смыслы все равно в нее проникают. Вот, например, кинохроника нам демонстрирует последнего российского Императора Николая II во время Полтавских торжеств 1909 года. Неужели мы при этом не осознаём, что видим Николая II во время некоего торжественного акта? Разве мы не осознаём, что лицезреем именно Императора, главу Российской империи? То есть идея императорской власти со своим сакральным смыслом скрытно присутствует в этих кадрах, что бы с ними потом ни делали.

Эсфирь Шуб ставила кинокадры Царского выхода в Кремле (носящего торжественный сакральный смысл) в своей картине «Падение династии Романовых» (1926) в порядке издевки. Однако сомнительно, чтобы зритель той поры, да и вообще какой-либо зритель видел в этих конкретных кадрах издевку. Потому что, так или иначе, сквозь эти кадры просвечивал тот самый сакральный смысл.

Другими словами, в случае использования этого пропагандистского приема (издевки) перед нами, на самом деле, предстает чисто иконический знак с некоей, как представляется автору, привнесенной добавкой, которая должна придать этому знаку издевательскую окраску, но для многих зрителей этого не происходит.

Можно также вспомнить, как Василий Шульгин был поражен, увидев во время нелегальной поездки в Россию в 1926 году в музее знакомую ему по прежним временам митрополичью карету, – кроме того, что это реально была бывшая карета митрополита, никакого иного смысла в этом «обличительном» экспонате он не разглядел¹⁷. Думаю, многие посетители обозначенного музея того времени такового смысла также не видели.

И теперь, возвращаясь к экранному образу императора, можно сказать, что как бы над ним не издевались с помощью трюка и авторского комментария, мы всегда видим перед собой императора, с образом которого некоторые кинематографисты обращаются в соответствии со своими представлениями.

¹⁷ Шульгин В. В. Три столицы. М.: Современник, 1991. С. 158.

Любой зритель, человек, следящий за изображением на экране (который может быть и экраном мобильного телефона), реализует в этот момент одну из своих психических функций в форме психического процесса, а именно в форме восприятия.

В этот момент в его сознании формируется мгновенный отпечаток наблюдаемого изображения или, как считал Гёте, рождается гештальт (образ), который носит весьма подвижный характер¹⁸. Гештальт (образ) вспыхивает в сознании человека не только когда он воспринимает экранное изображение, но и при наблюдении картины окружающей действительности, о чем, собственно, и говорил Гёте.

Чтобы в сознании один за другим, сменяя друг друга, рождались образы наблюдаемого мира, человек задействует другой психический процесс – процесс воображения. Потому что необходимо не только воспринять, но и мгновенно осознать, запечатлевать образ в сознании, его смысл.

Считается, что при восприятии экранного изображения бывает задействована также фантазия – форма творческого воображения¹⁹. Поскольку перед нами на экране предстает не реальный мир как есть, а до некоторой степени призрачный – его картина не полна и требует определенного довоображения. Поэтому при просмотре и требуется участие фантазии. Если представление об окружающей реальности в сознании создается с помощью воображения, и мы в представлении получаем копию картины мира, то в случае виртуальной реальности мы не получаем копии. Фантазия связана с чувством реальности, но не является копией воображаемого. За счет фантазии кинематограф (визуальное медиа) втягивает зрителя в виртуальную реальность, существующую независимо от зрителя. До известной степени кинопросмотр, как уже говорилось выше, – это сновидение или греза с открытыми глазами, то, что называется ривери.

¹⁸ Сидоров А. М. Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша / 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. 64.

¹⁹ Никонова С. Б. Кинематографическая фантазия и эффект присутствия иной реальности. Феноменология кинематографического опыта в концепциях М. Ришира и Х. У. Гумбрехта / 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. 93-120.

Фантазия конституирует смыслы реального. Но при этом, как говорил Бодрийяр, реальность становится зримой, но не созерцаемой, поскольку зритель (исполняющий роль невольного наблюдателя, ведомого камерой) не успевает отрефлексировать наблюдаемое – процесса созерцания не происходит.²⁰ Речь идет об обычном просмотре фильма, без возможности повтора и медленного всматривания.

Проблема в том, что хотя само свойство созерцания присуще человеку органичным образом (любое событие, даже столкновение автомобилей на улице, вызывает появление рядом останавливающихся людей, которые являются просто зеваками – они именно созерцают произошедшее, не более), успеть полноценно отследить быстро меняющуюся экранную реальность зритель не успевает. На основе воспринятых зримых картин (по сути, визуальных свидетельств) зритель не имеет возможности в полной мере оценить демонстрируемые экраном события. Именно поэтому у многих появляется привычка пересматривать те или иные фильмы по несколько раз.

И можно сказать чуть иначе: как бы мы ни старались, на экране мы наблюдаем только единичные события, отдельные моменты разных событий. Это также ведет к определенному искажению смыслов, поскольку для понимания полноты смысла событий нужна тотальность событий, чего никакой экран дать не может. Здесь появляется лазейка для ошибочной интерпретации и заблуждения, но такова экранная действительность.

Таким образом, при просмотре исторической кинохроники мы, с одной стороны, не получаем полной картины мира того исторического времени, а с другой, наблюдая картины исторических событий или фактов, мы вынуждены активно задействовать механизм воображения.

Фактически экранные картины не воспроизводят окружающую нас реальность, а отсылают к ней, становясь ключевыми (гештальтами в сознании) для мысленной реконструкции этой реальности. Именно они запечатлеваются у нас в памяти, а затем получают развитие при реконструкции с помощью воображения и фантазии.

²⁰ Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: АСТ, 2020. С. 213-218.

В подтверждение этого достаточно привести весьма уникальный кинодокумент, носящий архивное название «Базар в Ирбите» (1917–1920, РГАКФД Уч. 24674). Датировка по архивному каталогу, скорее всего, неверна, ибо в справочнике В. Вишневого фильм упоминается под названием «Ирбитская ярмарка», снят в 1912 году.

Этот фильм уникален тем, что является единственным дореволюционным фильмом, запечатлевшим знаменитую ирбитскую ярмарку, которая проводилась регулярно с 1643 года. В советское время все торговые ряды ярмарочной площади снесли до основания вместе с кафедральным собором. Фильм является визуальным свидетельством, обобщающим все существовавшие ярмарки до революции, будь то в Ирбите и Троицке, Кяхте и у Макария в Нижнем Новгороде. В кинокартине запечатлено, как на ярмарку зимой завозят товары, как бойко идет торговля в тех самых торговых рядах, как веселится купеческий народ на карусели и других аттракционах. Кроме редких фотографий, никаких иных визуальных свидетельств не осталось, и мы должны быть благодарны нашему воображению и нашей фантазии, если в некоей полноте можем представить картины этого навсегда утраченного времени.

В хроникальном киноматериале происходит репрезентация действительности, которая позволяет не только всматриваться в экранный объект, но и представлять себе картину сущего и исследовать его. Вероятно, за прошедшие сто с лишним лет с изображениями на киноплёнке ничего не произошло (если не считать неизбежно произошедших процессов старения), тем не менее, возможно, мы видим то же самое, что видели люди прежде, только воспринимаем эти визуальные свидетельства чуть иначе – в контексте нынешнего дня.

Все дело в том, что на сегодняшнем видении тех событий, на этой раз и навсегда отснятой киноплёнке, сказываются наши сегодняшние представления об истории и действительности того времени. Изменился идейный подход к тому прошлому, изменилась оценка значимости, то есть ценностная оценка, изменилась эстетическая оценка демонстрируемого.

Другими словами, изменилось наше фильмическое восприятие. И хотя мы видим те же самые фотографически запечатленные на киноплёнке отдельные кадрики и последовательности кадров в совокупности (что позволяет схватывать эти картины в движении), мы воспринимаем и оцениваем их иначе.

Можно говорить, что зрим мы одно, а видим другое. Качество, которое мы определяем как зримость, это некая неизменность, присущая зафиксированному на киноплёнке фильмическому материалу. Но видимость этого материала может быть различна в зависимости от привходящих условий обозрения зрителем этого фильмического материала.

Самым простым образом высказанное можно прокомментировать на примере знаменитой картины Лени Рифеншталь «Триумф воли» (1934). Мы зрим на плёнке одни никак не претерпевшие изменений картины съезда нацистов в Нюрнберге: все эти шествия штандартов и знамен, многотысячные построения на стадионе, бесконечный парад безупречно вышколенных солдат и прочее. Но в одном случае, тогда, они при просмотре порождали восхищение и гордость, а сегодня сквозь все то же восхищение поразительной операторской работой к нам приходят онемение, стыд и гнев. Видение одного и того же предмета стало разным.

Смена восприятия касается не только отдельных сцен, но и фильма в целом, хотя не произошло ни малейшего изменения в монтажной последовательности, и фюрер на экране произносит с трибуны те же самые речи.

Происходит привнесение зрителем идейной составляющей в видение предмета. И от этого меняется само видение.

Интересно то, что привнесение определенных идей в видение может происходить при просмотре фильма зрителем, а может привноситься при создании самого фильма автором – умышленно, акцентированно, за счет особым образом адаптированного дикторского текста или умышленно организованного монтажа. Тогда здесь, в этот момент, и рождается пропагандистский эффект, возникает экранная пропаганда.

Собственно, этого момента и касался Андре Базен, когда говорил о привнесении в фильм тенденциозности за счет монтажа. Он выступал за показ

реальности как она есть – какой бы идеалистической эта мысль не выглядела. Сегодня мы видим подобный «чистый» подход в многочисленных телевизионных репортажах, когда трансляция некоего события происходит напрямую, без какой-либо обработки.

Глядя на киноэкран, мы воспринимаем визуальные образы, и это восприятие порождает целый ряд проблем.

Одна из них может показаться тривиальной, но она существует: обозревая визуальный образ на экране, что мы на самом деле видим? Все ли мы видим, или что-то ускользает от нашего внимания? Как он интерпретируется, и что влияет на сам процесс интерпретации?

Возникает также вопрос о роли визуального образа в процессе познания окружающего мира, влиянии визуальных образов на социальное поведение человека в мире, о функционировании исторических визуальных образов (запечатленных, скажем, до революции) в современном мире.

Методы интерпретации визуальных образов могут быть совершенно различны. Образ можно интерпретировать с позиции натурализма: на экране мы видим достаточно адекватную копию окружающей действительности, которая была зафиксирована на киноплёнке в процессе киносъёмки.

А можно интерпретировать образ с семиотических позиций структурализма: образ состоит из совокупности визуальных знаков, то есть визуальных кодов, которые так или иначе следует расшифровать.

Можно расшифровывать образ дискурсивно, выявляя денотат и коннотацию.

А можно – феноменологически, обнаруживая заложенные в нем самые разные смыслы, в том числе невидимые и скрытые.

При расшифровке, интерпретации и понимании образа все толкования транслируются на вербальном языке, а это означает, что невыразимые вербально сущности образа остаются в расчете на визуальное континуальное их схватывание зрителем или наблюдателем.

Процесс восприятия экранных образов направлен на их понимание и интерпретацию, что определяется зарождением киноязыка, который строит

экранное повествование, репрезентирующее визуальные события и визуальные факты.

Киноязык зарождался одновременно с самим кинематографом – первые зрители должны были овладеть приемами «чтения» экранной действительности. Этот процесс был не мгновенным и носил последовательный характер.

На самом первом этапе, во время преобладания на экране кинохроники и неигровых фильмов, как раз они играли роль «учителя» зрительской аудитории.

Как известно, самые первые киноленты хроникального характера снимались без остановки камеры, пока в кассете не кончалась киноплёнка. Об этом свидетельствует и сохранившийся каталог А. К. Ягельского, который указывает, что съемки за 1900 год, в большинстве своем, имели длительность в 20 метров, то есть порядка 1 минуты (первоначально скорость проекции была не 24 кадра в секунду, а 16). Из описания этих съемок можно сделать вывод, что на первых порах Ягельский начинал вращать ручку камеры в некий важный момент, чтобы именно его зафиксировать на киноплёнку, причем само зафиксированное действие происходило без начала и конца. Встречаются следующие описания: «Их Величества у закуского стола», «Государь Император изволит разговаривать», «Шествие Их Величеств», «Отъезд Их Величеств», «Великий Князь Николай Николаевич на номере и выстрелы» и так далее. Не было еще представления о ракурсе, крупность бралась только в полный рост, кадрирование выглядело случайным.

Но, с другой стороны, это было, до известной степени, благом для зрителя – ему еще надо было привыкнуть к киноизображению с его плоскостностью, привыкнуть к рамке кадра и научиться различать персонажи, что не так просто даже сегодня (узнаваемость – вот что главное в идентификации персон, но узнаваемость тоже ведь надо освоить, чтобы различать знакомое среди всего иного прочего).

Зритель еще абсолютно не обладал навыком «чтения» экранной действительности монтажными кусками. Ситуация сильно напоминала ситуацию в театре классического периода, когда от драматурга требовалось sobriety

единство места, времени и действия, иначе зритель сбивался в понимании логики разворачивающегося спектакля. Поэтому первые киносъёмки непрерывны, – так удобно зрителю, а не потому, что оператор увлекся и вращает ручку непрерывно и до конца.

Но к 1903 году ситуация у Ягельского меняется. Он приобретает новое оборудование, в кассете помещается уже и 30, и 50 метров киноплёнки, и теперь снимаются целые сцены и события: «Парад войскам на Театральной площади», «Юбилей 4-х полков на Марсовом поле», «День свадьбы Греческого принца Андрея», «Юбилей Петербурга» и так далее. Таким образом, совершенно спонтанно рождается элементарный линейный монтаж съёмочного материала при подготовке к просмотру.

В 1906 году снимается фактически уже осмысленный фильм об открытии 1-й Государственной Думы.

Два года спустя Ж. Мейер и А. Дранков используют нарративно-смысловой монтаж для создания документальных фильмов с ярко выраженным повествованием. И это повествование читается зрителем уже как кинонарратив. От алфавита неигровой кинематограф переходит к лексике.

А далее приходит пора стиля. Например, в 1909 году А. К. Ягельский снимает визит турецкого посольства к Николаю II в Ливадию. Компания «Аполлон» выпускает фильм «Пребывание чрезвычайного турецкого посольства у Государя Императора в Ливадии» (в неполном виде это РГАКФД Уч. 2010, срезки к фильму и неиспользованный материал – РГАКФД Уч. 1976).

Эти съёмки интересны тем, что Ягельский запечатлеват все происходящее как бы скрытой камерой – перед нами разворачиваются сцены во дворе старого ливадийского дворца, когда разные люди во главе с Николаем II, участвующие в переговорах с посольством, выходят несколько раз во двор во время перерывов (плёнка была низкочувствительной, Ягельский мог снимать только то, что происходило на открытом воздухе). Все члены Императорской Фамилии и приближенные ведут себя абсолютно непринужденно, самым естественным

образом и даже дурачатся друг с другом, как генерал Мосолов и Великий князь Дмитрий Павлович.

Ныне эти кинокадры завораживают своей поэтической атмосферой, и именно так они и считываются с экрана – не информационно в соответствии со своим прямым смыслом и значением, а эмоционально и атмосферно из-за своих многочисленных коннотаций. И представляется, что некоторые зрители уже тогда могли это почувствовать, преодолевая профанную семантику увиденного.

«Чтение» экранной действительности дореволюционным зрителем и зрителем нынешним, разумеется, отличается. Да и в те времена разные зрители по-разному считывали увиденное. Не секрет, что большая часть аудитории видела только прямые смыслы (то есть исключительно содержательные моменты) и не задумывалась над смыслами, извлекаемыми из экранного изображения благодаря континуальности визуального языка, или не различала смыслов, носящих скрытый характер.

Современный зритель может видеть больше и считывать с экрана более обильную информацию, но упускает из вида какую-нибудь конкретику кадров, ныне потерявших всякую идейную или пропагандистскую составляющую.

Дореволюционная зрительская аудитория, освоившая азы киноязыковой грамотности, для удовлетворения своих потребностей довольно быстро получила адекватную своим способностям экранную продукцию со своей экранной действительностью.

Большинство создаваемых неигровых фильмов не использовало сложную нарративность, а строило повествование по линейному принципу или вообще только служило для репрезентации каких-либо визуальных фактов.

Кроме того, создатели фильмов упрощали подачу экранного материала, стараясь избежать случайностей по ходу развития сюжета. Достаточно вспомнить ситуацию, скажем, с фильмом «Иркутская выставка лошадей 1913 года» (РГАКФД Уч. 12264, режиссер А. М. Дон-Отелло), где во время демонстрации жеребцов в манеже один из них внезапно вырвался из рук конюха и начал вставать на дыбы. Оператор почти сразу остановил камеру, и зритель так и не увидел, чем

закончился этот неожиданный инцидент. Поскольку происходящее нарушало всем понятную логику события и, тем самым, на короткое время был потерян контроль над обстоятельствами, оператор и счел необходимым прекратить съемки и возобновить их только после восстановления порядка.

По мнению большинства авторов неигровых фильмов, на экране должен царить жизненный порядок, легко считываемый, приемлемый и понятный зрителю. Зритель должен видеть на экране то, что ожидает увидеть.

Есть еще одно важное обстоятельство, которое вытекает из свойств восприятия экранного мира. Свойства эти заключаются в том, что при просмотре фильма зритель не успевает разглядеть всего показываемого. Временное развитие экранной реальности (скорость) не позволяет рассмотреть и осмыслить разворачивающееся на наших глазах действие во всех деталях и подробностях. Не случайно синефилы пересматривают фильмы много раз, чтоб подметить ранее не замеченное, понять ускользнувшее от внимания. Но это, на самом деле, порождает встречный процесс – кинематографисты и не стремятся продемонстрировать мир перед объективом во всех деталях и подробностях. Фиксация сопровождается упрощением. Важно показать доминанту сцены, продемонстрировать главное в действии, а не подробности, которые могут заслонить и запутать зрителя, который сам-то сплошь и рядом не обладает способностью глубокого «чтения» экранной действительности. То есть, в отличие от синефила, знатока и специалиста, он не обладает достаточным кинематографическим опытом в интерпретации и расшифровке кинообразов.

Культуролог И. В. Кондаков пишет: «Зрительское» чтение (ближайший аналог – «клиповое мышление») отличается от «читательского» чтения целым рядом особенностей. Во-первых, это «скорочтение», «схватывание» сути написанного с «первого взгляда», а значит – поверхностное, «свёрнутое», ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации»²¹.

При сличении какого-либо кинофрагмента с фотограммами отдельных его кадров становится также понятным, что даже с учетом указанного приема

²¹ Кондаков И. В. Искусство по обе стороны экрана (интерсубъективность и интермедальность современной художественной культуры) // Теория художественной культуры. Вып. 16. Сб. статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 178.

упрощения нарратива сам по себе визуальный ряд всегда значительно богаче своего следа, оставляемого в зрительской памяти при просмотре и восприятии фильма. Фотограмма позволяет буквально «вчитываться» в изображение, ее можно рассматривать, вглядываясь в мельчайшие детали, словно в фотографию. Но ныне, при развитии воспроизводящей техники, любой зритель получил возможность рассмотреть пристально любой кадр несконечное количество раз, «замораживая», то есть останавливая изображение в любом месте, которое хочется рассмотреть подробно.

В случае дореволюционной кинохроники ныне зритель («читатель») получает парадоксальную возможность извлечь из исторического киноизображения смыслы и значения, которые там вовсе не усматривались зрительской аудиторией дореволюционного иллюзиона. Именно потому, что не было никакой возможности всмотреться в экранное изображение как в фотограмму. Сейчас мы можем подробно рассмотреть, заметить и обсудить выражение лица вплоть до последней морщины, можем увидеть особенности поведения и манеру одеваться вместе с выделкой ткани, из которой сделан какой-нибудь сюртук на идущем в кадре ржевском обывателе. Мы замечаем, что некий генерал в процессии в Кремле на кого-то обернулся, и тут же можем всмотреться, пересмотреть с паузами сцену несколько раз и достаточно убедительно понять, на кого же он обернулся.

Только следует понимать, что рассматривание фотограмм не отменяет иного эффекта от просмотра фильма в целом. То, что мы можем рассмотреть в подробностях на фотограмме, затмевается смыслами, возникающими при просмотре фильма в движении.

Киноязык, начавшийся формироваться еще дореволюционной кинохроникой, не так прост в понимании и имеет свои особенности считывания в разное время при разных обстоятельствах и разными зрителями. Он носит избыточный характер и раскрывается разными своими сторонами при своем освоении и усвоении.

И отсюда, конечно, следуют разные эстетические качества экранной действительности и рождаются разные приемы художественной выразительности.

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

Сохранившиеся архивные хроникальные киноматериалы – это визуальные свидетельства о призрачном уже не существующем мире, факт бытия которого невозможно проверить. Разве что использовать для этого вербальные источники, которые всегда грешат своей истинностью.

Более того, сами эти киноматериалы дважды призрачны. Они свидетельствуют о том, в существование чего мы должны поверить (в луче света вы видите призрачный экранный мир и должны поверить, что так и было на самом деле), и сами по себе призрачны, поскольку на экране мы наблюдаем лишь иллюзию оживших фотографий, которые на самом деле застыли раз и навсегда на киноплёнке в виде последовательности кадров.

Экранный мир для нас абсолютно чужд (он где-то там, не с нами), мы делаем вид, что можем в него вжиться, верим и не верим в его призрачное существование. Нет никаких критериев соответствия / несоответствия истине. Правдивость экранной действительности не поддается проверке. Возможно, она просто правдоподобна, ведь кинокамера выхватывает для нас всегда только один фрагмент окружающего мира. Экранные образы неполны, и мы вынуждены полагаться на наше воображение и фантазию, достраивая в сознании то, что по логике вещей там должно быть.

Любопытно: есть авторская интенция кинооператора, которая заявляет о себе (манифестирует себя) на экране, и есть интенция созерцателя, то есть зрителя. И нет никаких гарантий их тотального совпадения. Зрители рассчитывают на мгновенное схватывание экранных образов, но мгновенное схватывание поверхностно. На самом деле, значение и смыслы экранных образов могут открыться только в результате пристального всматривания в экранную реальность и синтеза двух интенций.

Именно при пристальном рассматривании экранных образов устанавливаются отношение и взаимодействие зрителя с изображением.

Как говорит современный исследователь Н. Н. Сосна, анализируя концепции В. Флюссера, «представление о взаимодействии в пространстве «между» зрителем и изображением предполагает выход к «невидимому» собственно в изображении. Фиксация только на видимой стороне образа, на визуальном описывает ситуацию идолопоклонничества...»²².

Путь к экранному образу является переходом к невидимому в изображении, для чего надо отвлечься от конкретики данного изображения, уйти от профанного его смысла. Цельность образа входит не только в план видимого.

Просматривая ныне дореволюционную кинохронику, мы, с одной стороны, отчетливо осознаём, что перед нами предстает призрачный мир, требующий довоображения, а с другой стороны, только пристально всматриваясь, мы способны реально «увидеть» те невидимые составляющие образа, которые присутствуют в исторической кинохронике и проявляются при столкновении авторской интенции с интенцией зрителя как созерцателя.

Следует признать, что при внимательном просмотре сам фильм, как законченное произведение, для нас фактически исчезает. В ранней кинохронике мы не видим нарратива, которого там, в сущности, нет, мы видим только картины бытия, которые сменяют друг друга, чтобы произвести на нас одно впечатление, потом еще одно, другое, потом еще одно новое. Мы воспринимаем этот фильм просто как набор разных образов-времен, как это определялось Ж. Делёзом.

Поскольку окружающий нас мир непрерывен в пространстве и времени, а любые результаты визуализации реальности, будь то фотография или кино- или видеосъемка, носят принципиально фрагментарный характер, то естественным путем возникает проблема соотнесенности этих результатов с самой реальностью.

Это касается и любой исторической кинохроники.

И вопрос не такой простой.

²² Сосна Н. Н. Фотография и образ: философский анализ концепций Р. Краусс, М.-Ж. Мондзэн и В. Флюссера: дисс.... канд. филос. наук: 09.00.13. М., 2005. С. 108.

Во-первых, встает проблема авторской трактовки той действительности, которая выбирается для визуализации, то есть фиксации на киноплёнку, самим кинооператором. Даже если речь идет о репортажных приемах съемки, которые он использует, автор всегда занимается отбором или селекцией тех объектов, что потом попадают в объектив кинокамеры. Не говоря уже о том, что при этом отборе в процесс выбора привносятся идейные и эстетические составляющие.

Таким образом, просматривая ныне историческую кинохронику, мы вынуждены учитывать эту авторскую интенцию, стараясь достичь некоей истинности в трактовке демонстрируемых экраном картин. Волей-неволей мы мысленно корректируем эти картины до приемлемого, как нам представляется, понимания.

На это накладываются особенности психофизического механизма зрителя – оптическое восприятие отличается от визуального восприятия человека, и к тому же, в силу особенностей человеческого восприятия, которое порождает представление о реальности в сознании и памяти, это представление отличается от самой реальности.

Во-вторых, на уже отснятый материал влияют его ценностные свойства, меняющиеся с изменением исторического времени и с приходом в кинотеатр новых зрителей из другого поколения, другой эпохи.

В-третьих, возникает вопрос подлинности отснятых объектов, событий и фактов. Экранная реальность властно требует поверить в происходящее на экране. По мнению известного французского кинорежиссера Жан-Люка Годара, «маленький 35-миллиметровый квадратик, даже смертельно исцарапанный, способен спасти честь всей реальности»²³. Но, с другой стороны, визуальность без вербальности страдает пороком неполноты. Есть большая опасность неправильного понимания, опасность нарочитой подстроенности визуального факта.

При восприятии экранной действительности, то есть наблюдая результаты проведенной визуализации, необходимо считаться с привнесенными в нее

²³ Цит. по: Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. С. 79.

факторами, определяющими сам процесс этой визуализации. Поэтому важно толкование увиденного на экране – это может быть внутреннее толкование зрителя для самого себя или толкование окружающих людей, начиная от рядом сидящих с тобой в зале и заканчивая экспертами, специалистами и знатоками.

Весь процесс при этом приобретает герменевтический характер – после того, как удастся расшифровать демонстрируемые экраном картины, интерпретировать их, опираясь на толкования экспертов и знатоков, мы можем мысленно соотнести увиденное с существующими представлениями о только что продемонстрированной реальности и утвердиться в некоем понимании ее и степени правдивости.

После этого мы уже можем опираться на эти картины как на визуальные свидетельства той реальности, правда, все время учитывая степень правдивости и достоверности.

Проблема понимания носит достаточно острый характер. Разные группы зрительской аудитории понимают кинохронику по-разному именно в силу того, что видят в демонстрируемом что-то одно и не замечают другого, не полностью понимают происходящее на экране, затрудняются с идентификацией персонажей, событий и времени события. Понимание кинохроники обычными людьми отличается от понимания специалистами и профессионалами, что является вполне естественным. И именно поэтому возникает целое направление «объясняющих» документальных фильмов, построенных на архивной кинохронике, чьей задачей является толкование исторических фактов и визуальных свидетельств этих фактов. Это направление в документалистике порождает соблазн создания пропагандистского эффекта, поскольку зачастую перед авторами этих фильмов стоит задача добиться единства, общности понимания тех или иных исторических фактов зрительской аудиторией. А единство понимания как раз и является задачей пропаганды.

Задача понимания демонстрируемой кинохроники является своеобразной текстологической задачей. Любой фильм можно рассматривать как текст, написанный особым языком. И в этом смысле текст любой кинохроники

требует расшифровки. Разные люди «читают» этот текст по-своему, в меру своего понимания. Именно поэтому возникают совершенно разные интерпретации и трактовки увиденного.

В процессе визуализации создается экранная реальность, не совпадающая с реальностью, нас окружающей. Это является главной причиной возникающей проблемы понимания экранной реальности, ее интерпретации и расшифровки.

Эта проблема находит свое разрешение в процессе восприятия экранной реальности зрителем. В зависимости от имеющегося кинематографического опыта зритель в разной степени понимания интерпретирует и расшифровывает возникающие перед его взором экранные образы.

Если говорить исключительно о кинохронике, то извлекаемые из нее смыслы зависят от глубины понимания зрителем соответствующих исторических обстоятельств и первичного знания произошедших тогда событий. Также зритель может различать, а может не различать те или иные исторические персонажи.

На это также накладывается момент зрительской заинтересованности в осуществлении задачи понимания при просмотре исторической кинохроники. Можно вполне допустить, что эта заинтересованность может колебаться от полного отторжения до активного всматривания.

Таким образом, на самом первом поверхностном уровне будет стоять процесс идентификации исторических обстоятельств и деталей, что должно помогать определиться с историческим временем визуальных образов, а степень подготовленности зрителя к восприятию исторической кинохроники (кинематографический опыт) будет определять возможность вскрытия разных смыслов, заложенных в демонстрируемой кинохронике, – от простых до самых глубинных, от очевидных до скрытых и непоказываемых.

Прежде чем попасть на экран, реальность фиксируется на киноплёнке с помощью кинокамеры при активном участии кинооператора (разумеется, велико количество случаев, когда окружающий мир фиксируется на цифровую карту памяти или иной носитель камерой автоматической). В сущности, в ранний период существования кинематографа именно в этот момент и рождалась

принципиально новая «действительность», прерывистая, лишенная звука, исключительно черно-белая и ограниченная рамками кадра. Помимо указанных принципиальных отличий от окружающего мира ее особенностью было то, что она была начинена качествами и характеристиками, обозначающими ее некую зашифрованность по сравнению с «необработанным» окружающим миром. Уже выделенность того или иного объекта для съемки при умышленном наведении на него объектива камеры носила характер акцента, который требовал ответа на вопрос «почему». Впрочем, и весь характер дышащего в кадре мира, его композиционная устроенность властно требовали от зрителя объяснений, интерпретации и толкований, требовали понимания. Чем, собственно, зритель и был захвачен, находясь перед экраном. Ведь даже наблюдая самый простейший видовой фильм, зритель автоматически включается в процесс дешифровки экранной реальности, к своей радости, узнавая те или иные красоты природы, городские картины жизни или известные исторические персоны. Этот процесс носит достаточно сложный характер, потому что не просто носит характер идентификации, но еще и отвечает на вопросы «зачем» и «почему». При этом, надо признать, что если зритель уже обладает даже элементарными параметрами кинематографического опыта (умением смотреть и видеть), то этот процесс носит почти мгновенный автоматический характер, даже особенно не заметный для сознания зрителя, в отличие от зрителя совсем неподготовленного, как это случилось при первом посещении электротeatра Львом Толстым.

Экранная реальность носит преображенный характер, и это влияет на процесс ее дешифровки. Однако следует учитывать, что элементы, нуждающиеся в расшифровке, с одной стороны, привносятся в экранную реальность ее создателями, а с другой, существуют в ней изначально.

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

С течением времени кинохроника, превращаясь в архивную историческую кинохронику, приобретает качества остраненности; прежние экранные мифы и

коды, теряя актуальность, забываются или утрачиваются, и зритель архивной кинохроники вынужден проделывать совсем иную, более трудоемкую работу по дешифровке экранной реальности, чем зритель дореволюционный.

Поскольку адекватный результат становится достижимым только при адекватной работе по дешифровке, которая требует необходимости вживаться в то историческое время и в те исторические обстоятельства (что вообще-то, до конца нереально), то зачастую этот результат становится только условно адекватным. Теоретически мы готовы представить себя человеком начала XX века, но не стать им полностью! Сплошь и рядом мы готовы объяснить, но не готовы согласиться. Именно поэтому современное понимание исторической кинохроники никогда не совпадает с пониманием ее дореволюционным зрителем.

Особенностью кинохроники, как, впрочем, в той или иной степени и всего кинематографа, является то, что она не отвечает на задаваемые вопросы, мы не можем ни попросить ее пояснить экранное изображение, ни спросить о чем-либо. Мы видим демонстрируемое без комментариев и можем лишь трактовать его, зачастую испытывая затруднения.

Особенность кинохроники состоит также в том, что она является как бы процессом подглядывания. Даже если речь идет о тех или иных так называемых протокольных съемках, официальных церемониях, – нас не покидает ощущение того, что нам дали возможность за этим подсмотреть, и это останется безнаказанным! Это ощущение возникает потому, что многие события такого рода, и в том числе события частные, обыкновенно происходят без посторонних глаз. Даже если речь идет о чем-то официальном, из жизни власть предержащих. Их жизнь с древнейших времен окружена тайной, и вдруг появляются возможности запечатлеть ее с помощью кинохроники! Как мы понимаем, даже при существовании летописи, исторических письменных хроник – возможности визуального свидетельства позволяют увидеть события без прикрас, во всей их бесстыдной обнаженности.

Специфика наблюдения киноизображения заключается, в частности, в том, что при его лицезрении зритель верит, что экранные объекты реально существуют,

хотя на самом деле видит их репрезентации, символические конструкции или культурно и исторически обусловленные образы. Поэтому можно говорить, что историческая кинохроника пытается восполнить исчезнувшее материальное существование истории – с помощью непрерывной эфемерности движущегося изображения. А с другой стороны, именно своей призрачностью историческая кинохроника провоцирует постановку вопроса: а была ли на самом деле та реальность? Помимо чисто ментального свойства этого вопроса сомнение обусловлено тем, что в силу технических, если так можно выразиться, фильтров мы наблюдаем ту реальность на экране не буквально, а с известными ограничениями и привнесенными условностями.

Просматривая историческую кинохронику, например, дореволюционной России, мы, с одной стороны, на уровне ментальных образов составляем для себя картину жизни той поры и той страны, а с другой стороны, наделяем экранные образы символикой или просто знаковостью.

Создаваемая ментально картина жизни далеко не полна и не во всем соответствует исторической реальности, как ее описывают письменные источники. Именно поэтому ее невозможно однозначно считать хронотопом. Но все же она является совокупным набором визуальных образов, которые подчас более яркие, чем любые вербальные свидетельства. Следует только отдавать себе отчет в том, что мы наблюдаем эти образы несколько фрагментарно при отсутствии вообще других важных образов в визуальной картине той исторической жизни.

Конечно, эта картина жизни дополняется за счет сохранившихся фотографических снимков или просто отдельных произведений изобразительного искусства (картин и рисунков), а также иллюстраций из журналов той поры. В конце концов, некоторые ментальные визуальные образы фиксируются нашей памятью за счет всевозможных образов игрового кинематографа, которые сплошь и рядом представляются весьма реалистичными, правдоподобными, соответствующими несуществующей документальной кинохронике.

Важным является вопрос, насколько эти визуальные образы, рождающие у нас в сознании устоявшиеся картины прошлой жизни, соответствуют той самой

реальности, которая неостановимо существовала (можно сказать, находилась в стадии становления) в те дореволюционные времена. Казалось бы, всё, что мы видим снятого репортажно, должно совпадать с той самой утраченной неизменно реальностью. Даже если нет никаких иных свидетельств о том же самом событии или визуальном факте.

Однако здесь возникает едва уловимая, но весьма большая проблема. Дело в том, что в процессе съемок возникает эффект присутствия кинокамеры, который сказывается в том, что волей-неволей разные люди в кадре, в одиночку, группой или большой массой, начинают в той или иной степени реагировать на кинокамеру. Это происходит непроизвольно и автоматически. Словно перед людьми внезапно поставили зеркало, и им нужно быть не просто непринужденными, а принять известную позу, – как это делает любой человек, оказавшийся перед зеркалом. Бывают даже случаи, когда человек из толпы вдруг начинает откровенно смотреть в камеру, стараясь за ней поспеть, если кинооператор ведет круговую панораму и камера медленно смещается в сторону.

В хроникальных кадрах при внимательном рассматривании кинокадров этот эффект присутствия кинокамеры заметен и, возможно, те же самые сцены были бы иными, будь они сняты врасплох (то есть внезапно)²⁴.

Стоит только обратить внимание на то, что известный фильм Дзиги Вертова «Киноглаз» (1924), который сплошь и рядом трактуется как образец жизни, заснятой врасплох, вовсе таковой «жизни врасплох» не содержит. Потому что слишком заметно, что многие сцены готовились для съемки (начиная с того, что герои-пионеры якобы случайно одеты в особую пионерскую форму, и заканчивая выверенными при съемке сценами на скотобойне, где необходимо было ставить камеру, организовывать освещение и прочее), а другие явно несут в себе эффект присутствия кинокамеры.

²⁴ Это не то же самое, что прием съемок скрытой камерой. Это скорее *cinema verite*, или киноправда – прием, который предполагает участие камеры в процессе. Дзига Вертов и киноки не скрывали своего участия в организации съемок, то есть в процессе.

Поэтому особо ценными становятся именно те кадры хроники, где камера действительно никем не замечается. Что потом в отечественном кинематографе стало называться скрытой камерой²⁵.

И если взять, например, какие-либо кадры так называемой «царской кинохроники», сохранившиеся в архиве, то заметно, что как раз сам Николай II вообще не замечает кинокамеры и не обращает на нее внимания, в то время как многие люди из окружения царя в той или иной сцене ведут себя явно с оглядкой на снимающую камеру.

Получается, что наиболее реалистичны в хронике кадры, снятые случайным образом, или действительно, что называется, навскидку.

Но даже с этим всем можно поспорить потому, что историческая кинохроника не заканчивается тогда, когда камера себя обнаружила для окружающего мира. Дело в том, что сама историческая действительность не прекращается в тот момент, когда кто-либо посмотрел в объектив. Реальность в этот момент претерпела досадную коррекцию, возможно, приукрашивание, но от этого на экране не закончило течь само историческое время. Персонаж в кадре может откровенно позировать кинооператору, деланно улыбаться и заметно нескладно себя вести, но сама историческая действительность той самой поры будет продолжать действовать, обтекая и вбирая в себя все нарочитые моменты.

Конечно, одним из важных свойств исторической кинохроники является то, что, наблюдая ее 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.

Как подметил еще Бодрийяр, наблюдая в медиа те или иные сюжеты, будь то события или зафиксированные на киноплёнке визуальные факты, мы не переживаем их лично, потому что всякое мгновение осознаём, что не находимся там. Что бы в этот момент ни происходило перед нашими глазами – страшная катастрофа, пожар, даже убийство, или встреча глав государств и прочее

²⁵ В мировом кино это принято называть «прямым кино» (См.: Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 49).

– мы воспринимаем эти кадры как знак этого самого события, как отсылку к нему, как своеобразную констатацию факта²⁶. Иногда эти кадры становятся символами, обобщающими целую череду подобного, ставшую уже явлением (например, запуск ракеты с Гагариным в космос – это уже символ освоения человечеством космоса вообще), иногда так и остаются знаками, отсылающими к произошедшему. Конечно, зритель хочет осознать и воспринять вложенный в кадр акцент. Да, случается, мы активно не приемлем тот или иной посыл в экранных образах (это касается, например, нацистской хроники), но все равно неизбежно отдаем себе отчет в том, что нам хотели сказать и передать.

Экранная реальность никогда не является стопроцентным слепком окружающей действительности. Объектив камеры фиксирует ее на киноплёнку вовсе не так, как ее видит человеческий глаз, а полученный экранный образ воспринимается зрителем вовсе не так, как его транслирует проекционный аппарат.

На окружающую реальность смотрит кинооператор, который направляет на нее объектив камеры, и после все это смотрит зритель – «глазами» камеры. Но он видит все по-своему. Такой своеобразный фильтр тем не менее не мешает откладываться в нашей памяти своеобразным кинематографическим образом – в виде визуальных гештальтов. Подвижны эти гештальты нашей памяти, носят ли они характер образа-движения или запечатлеваются в нашей памяти в виде своеобразных неподвижных отпечатков, отсылающих к исходным картинкам реальности? Этот вопрос не до конца изучен, потому что всегда есть желание мысленно сравнить эти гештальты с образами сновидений или грез наяву, которые, возможно, им аналогичны. Во сне запоминается динамика сновидения. А с другой стороны, вчитываясь в знаменитый цикл романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», замечаешь, что слепки воспоминаний героя этих романов носят характер мгновенных застывших слепков, отсылающих к тем или иным событиям прошлого. Возможно, гештальты памяти похожи на такие мгновенные

²⁶ Бодрийяр Ж. Общество потребления. С. 213-218.

слепки. Но мы живем с этими запомнившимися гештальтами, отпечатками от фильмов, всю оставшуюся жизнь.

В современных условиях с подачи ряда западных исследователей принято говорить о «визуальном повороте» в кодексе гуманитарных наук²⁷.

Речь идет о специфике исключительно визуальной информации, которая не всегда транспонируется адекватно на вербальный язык. Ныне при утверждении в жизни виртуальной действительности, компьютеров, вообще цифровой информации становится очевидным, что значительная часть сообщений, о которых говорил еще Маклюэн, существует только в визуальном поле.

Этот феномен всегда касался кинематографа. Собственно, работу Б. Балаша «Видимый человек» можно считать одной из первых попыток объяснить уникальные визуальные свойства кинематографа, которые воспринимаются мгновенно и напрямую без какого-либо вербального посредника, но при этом наполнены определенным смыслом и содержанием, которые невозможно однозначно передать вербально²⁸.

Современные работы, посвященные изучению жеста в кино, перекликаются с тем известным трудом Балаша.

Как и сто с лишним лет назад, кинооператор ставит камеру и снимает ту реальность, которая попадает в объектив. При воспроизведении картин, запечатленных на киноплёнку, перед нами возникает экранный мир – как «живой», соотносящийся с той реальностью, которой уже нет и никогда не будет. Это какая-то завораживающая магия. Потому что перед нами исчезнувшая раз и навсегда, в силу временной дистанции, реальность предстает в утраченных формах бытия и готова повториться вновь и вновь адекватным образом при повторном воспроизведении фильма.

²⁷ В работах разных исследователей встречаются конструкции, являющиеся синонимичными по отношению к термину «визуальный поворот». К таким конструкциям относятся выражения pictorial turn, iconic turn, visual turn. Термин pictorial turn принадлежит У. Митчеллу. Выражение iconic turn было предложено швейцарским искусствоведом Г. Бёмом в 1994 году. Термин Бёма должен был отражать важность для «визуального поворота» внутренней структуры образа и его потенциала как ресурса познания. Формула visual turn была выработана британскими исследователями и соотносилась с понятием «визуальная культура», то есть обозначала отличительную черту определенного этапа развития общества.

²⁸ Допустим, мы определяем действия экранного персонажа фразой «он дурачится». Но уже следующий шаг объяснения смысла глагола «дурачиться» наталкивается на многовариативность, стремящуюся к бесконечности.

При этом мы можем отчетливо различить происходящее перед нами, только если обладаем навыком смотрения (принято называть эту способность «кинематографическим опытом») и определенным комплексом воспоминаний – не обязательно в результате 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. Правда, для обретения этого нужно пристальное созерцание разворачиваемой экранной реальности. Воспоминания при этом носят коллективный характер – что называется, мы все, то есть некая существующая общность людей, живем с одним общим воспоминанием. Экранные объекты нашего созерцания находятся в пределах досягаемости для нашего сознания, но мы не всегда отдаем ясный отчет, что и как с чем связывается. Порой это своеобразный феномен смутного воспоминания, носящего самый общий приблизительный характер.

Зачем сто с лишним лет назад зритель ходил в кинотеатр и смотрел кинохронику? Ходил, чтоб увидеть диковинное и неизвестное, невиданное и незнаемое. Хотя по официальной статистике около двух миллионов российских подданных в ту пору ездили за границу – кто «на воды», кто просто в Париж или Италию за впечатлениями, и с ними еще около миллиона человек в качестве лакеев и горничных, однако подавляющее число людей самых простых сословий нигде не бывали и ничего не видели, а многие рекруты, попадавшие тогда на флот, никогда в жизни до этого моря не видели и не знали, что это такое. Кинотеатр компенсировал это незнание в полной мере.

И вот ныне эта старая кинохроника предстает перед глазами современного зрителя.

1.6. Художественное пространство исторической кинохроники

Оксана Булгакова в своей работе «ЛЕФ и кино» замечает, что для кинематографа Дзиги Вертова справедлив эффект остранения, о котором еще в

1916 году говорил Виктор Шкловский. Вертов нарочито вводит в свой фильм «Человек с киноаппаратом» фигуру кинооператора с камерой (это его брат Михаил Кауфман), чтобы подчеркнуть остраненный взгляд на окружающую действительность.

В сохранившейся дореволюционной кинохронике кинооператоры, как запечатленные в кинокадрах, сразу вспоминаются у Александра Дранкова в его киносъемках Льва Толстого и, конечно, как периодически попадающие в кадр в многочисленных съемках царя у Александра Ягельского.

У Дранкова кинооператоры – не случайно попавшие в кадр объекты, в фильмическом пространстве они фигурируют умышленно, демонстративно, чтобы зритель их заметил.

Мотивы Дранкова однозначны: он хочет, чтобы зритель воспринимал усадьбу Толстого как нечто необычное, как странное пространство, нетипичное для реалий Российской империи, где царствует нетипичный человек Лев Толстой, гений, не укладывающийся в привычные рамки.

Для создания этого эффекта в 1908–1910 годах (Шкловский еще ничего своего не сформулировал) Дранков интуитивно и вводит кинооператоров в кадр, потому что надо обязательно обратить внимание зрителя на то, что нечто необычное, странное и непривычное фиксируется ими, Дранковым и компанией, как визуальное свидетельство этой диковинки.

Представляется, что у Александра Ягельского этот же эффект рождается случайно и непроизвольно – он не снимает кинооператоров намеренно, но их присутствие в кадре также рождает ощущение остранения – ритуал царских церемоний диковинен и совершенно непривычен российскому обывателю того времени.

Зритель той поры прекрасно чувствовал необычность демонстрируемого в двух указанных случаях. Вероятно, киножурналы и большинство документальных фильмов воспринимались им более обыденно.

По прошествии десятилетий все пространство исторической кинохроники воспринимается именно остраненным образом. Вся ее экранная реальность

становится странной и диковинной именно потому, что временная дистанция делает эти сохранившиеся картины бытия для нас непривычными и удивительными.

Это касается самых разных сюжетов и событий, съемок самых разных обстоятельств и фактов.

В значительной степени это касается «царской кинохроники», запечатлевшей разнообразный ритуал всевозможных церемоний с участием Царя и Августейших особ. Ныне эти картины ритуальных действий воспринимаются как нечто чересчур экзотическое и театрализованное, как нарочитые действия, лишённые какого-либо смысла, поскольку исходный сакральный смысл не считывается и теряется для современного зрителя.

Это же касается и так называемых великосветских кругов общества, изображения которых столь редки в дореволюционной кинохронике. Но сохранившийся фильм «Благотворительный праздник цветов в Ялте, устроенный Е.И.В. Государыней Императрицей Александрой Фёдоровной 14 мая 1912 года» (РГАКФД Уч. 944), как раз содержит такое изображение. Срезки этого фильма сохранились в РГАКФД Уч. 2016. На ялтинской набережной среди лавок благотворительного базара собрались разодетые в шикарные наряды дамы, какие-то джентльмены в котелках и господа офицеры, скучающие от безделья и предпочитающие поэтому, никого не стесняясь, открывать бутылки шампанского и выпивать за здоровье Августейшей семьи. Поведение людей в кадре – где-то на грани между обыденностью и ритуалом – всё потому, что сам праздник и благотворительный базар происходит без допуска случайных посторонних лиц, только для избранных и в присутствии самой Императрицы и ее детей.

Излишне говорить, что современный зритель воспринимает экранную действительность этого фильма как нечто совершенно особенное, словно наблюдает какие-то подмостки сцены с костюмированным спектаклем, действие которого остро нуждается еще в расшифровке.

Подобное же впечатление производят сцены, снятые во время забегов на различных ипподромах, хотя публика на трибунах более пестра. И тем не менее

эти люди, дамы в экзотических нарядах и шляпах, сама манера поведения зачаровывают своей необычностью.

Это и есть та самая странность, которой в тех или иных литературных произведениях и фильмах следует добиваться особенным образом, особенным приемом. Историческая же кинохроника обладает этой странностью изначально.

Но даже если посмотреть обычный видовой фильм того времени, например, фильм 1911 года «Ростов Великий и его святыни» (РГАКФД Уч. 1011), мы обнаружим для себя всю ту же странность и необычность экранной действительности.

Странными выглядят обветшавшие стены и храмы ростовского кремля, безлюдье на улице и столпотворение на городском базаре, который заполнен обыкновенными простолюдинами, – перед нами предстает людская масса в своей дикости и темноте. Мы отчетливо понимаем, что это тот самый народ, из которого мы все вышли, но очень трудно смириться с его внешностью и видом.

Вот этот эффект остранинности, присущий исторической кинохронике, возникший по прошествии времени сам собой, и позволяет отчетливей и с большей живостью воспринимать эту кинохронику, пристально всматриваясь в каждый отдельный кадр.

Зачем ныне смотреть ту же дореволюционную кинохронику современному зрителю? Ведь все в окружающем мире поменялось, само восприятие мира поменялось, поскольку изменился контекст исторического времени, а мы смотрим с жадностью на те картины бытия и поражаемся увиденному. Потому что наблюдается тот же самый эффект соотнесенности – мы видим на экране таких же людей, как мы, разве что одеты они несколько иначе и чудно, видим разные предметы и объекты, и весь этот экранный мир живет и дышит, взаимодействует между собой, хотя на самом деле это всего лишь тени, призраки – весь экранный мир, предстающий перед нами, призрачный. И это завораживает до аффекта, до самозабвения. Потому что, забываясь, мы наделяем эти призраки кровью и плотью.

Каковым было типичное восприятие кинохроники зрителем начала XX века? На экране он видел что-то для себя неизвестное, что его поражало, забавляло и развлекало, и экран помогал ему идентифицировать тех или иных политических деятелей и представителей элит разных стран. Но модели поведения экранных персонажей для зрителя той поры были привычны. Дыхание исторического времени было для него неразличимо.

Когда сейчас в киноархиве отсматривается старая кинохроника без титров, подобное действие не может обойтись без знатоков и сведущих людей – просмотры старой кинохроники без комментария и объяснения чрезвычайно затруднительны и не ведут к успешному атрибутированию увиденного. Какие-то экранные впечатления могут носить банальный характер из-за банальности экранных объектов и не вызывать какой-либо эмоции. Что-то, демонстрируемое экраном, ускользает от понимания в силу совершенной своей непредставимости, то есть непредставимости своей роли и значения. Например, элементы какого-либо ритуала, распространенного в повседневной жизни начала XX века, или элементы церемонии при Русском Императорском Дворе²⁹.

Но зато теперь сильно заметно и буквально ошеломляет то самое дыхание исторического времени, которое было неразличимо для дореволюционного зрителя. Даже самое ничтожное движение призрачного персонажа начала XX века заставляет нас затаить дыхание и испытать потрясение. Правда, для достижения подобного адекватного уровня восприятия требуется навык и привычка смотреть на безвозвратно исчезнувшее навсегда. То есть для зрителя должен быть доступен *studium* в качестве режима восприятия киноизображения, как это определяет Барт для фотографии³⁰.

При просмотре старого кинофильма современный зритель совершенно спокойно воспринимает трюки и ухищрения Мельеса, но бывает потрясен и пребывает в аффекте от трепета листьев на ветру в старой люмьеровской ленте.

²⁹ Например, сегодня подавляющее большинство зрителей совершенно не понимает смысла и значения так называемого Царского выхода в Кремле с Красного крыльца Грановитой палаты. Это шествие, носящее безусловно сакральный характер, сегодня смотрится, по меньшей мере, как некое нелепое действо.

³⁰ Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 36-42.

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

В 1920-е годы Вертов, Эйзенштейн и Шуб с помощью своих киноопусов стремились моделировать новую жизнь, на которую должен был равняться пролетарский зритель. Ныне и их авангардный кинематограф в глазах зрителя начал носить мифический характер.

Дореволюционный кинематограф вовсе не стремился моделировать бытие в каких-либо формах жизни. Для простых неигровых фильмов с линейным нарративом репортажность, ведущая к документализму, была определяющим принципом. Тем не менее «царская кинохроника» была мифологизирована в силу своего материала. А ныне вся дореволюционная кинохроника для современного зрителя пронизана мифами.

Поэтому дореволюционная кинохроника служит теперь целям наслаждения и развлечения, а через коммуникацию и медийную информацию – целям познания жизни через мифологизированное представление.

Экранная действительность исторической кинохроники является мифом, определяющим нашу историческую память. Именно поэтому мы соглашаемся дополнять этот миф теми картинками экранной действительности, что воспринимаются нами через исторические игровые фильмы. С точки зрения мифичности зрителем не ощущается большой разницы между мифом неигровой дореволюционной кинохроники и мифом современного игрового фильма, посвященного дореволюционному времени. Психологически те и другие эпизоды для зрителя равновелики.

Сущность мифа – в тех образах, что выстраиваются у нас перед глазами во время просмотра на экране. Они соответствуют достаточно устойчивым мифам о дореволюционной эпохе, жизни, какая была тогда, а также сложившимся представлениям об объектах и персонах.

Мы смотрим «царскую кинохронику» и видим перед собой невзрачного, постоянно неуверенного в себе монарха (а иначе зачем бы он то и дело нервически поглаживал усы, поправлял фуражку, внезапно оглядываясь?), который – и эта историческая память огромной занозой сидит в нас – погубил огромную державу, своим отречением пустив всё под откос в самый разгар страшной войны.

А еще перед нами предстают какие-то архаичные церемонии с архаичными сакральными смыслами, в которые невозможно поверить. Нам так, по крайней мере, кажется. Ну, естественно, в стране с таким несоответствием духу времени и должно было случиться, что случилось. И это хроника нам только подтверждает.

Ничто в кадре ни малейшим образом не опровергает эту мифологему, но вот только нет ответа, как же потом, после революции, даровавшей свободу, вспыхнула внезапно Гражданская война и пролилась кровь миллионов? Как произошла эта ужасная катастрофа, почему не наступило никакого счастья и благополучия?

На экране разворачиваются какие-то длинные скучные шествия; отсталые, пребывающие прямо в коросте темноты крестьяне выпрашивают хоть пучок сена у какого-то деревенского мироеда; на перекрестке сидят на лошадях застывшие на морозе городовые; солдаты под грозным взглядом фельдфебеля механически повторяют одни и те же движения; толстые генералы и придворные с пустыми лицами смотрят на нас с экрана; забитые непосильным трудом рабочие машут кайлом в шахте; довольный собой калужский губернатор пьет у себя в саду чай; бездумные царские дочери отплясывают «до поту» мазурку на палубе императорской яхты «Штандарт».

Стоп! Где-то я это уже видел? И тут же как громом поражает: так это же кадры из знаменитого фильма Эфири Шуб «Падение династии Романовых». Да-да, именно там – и этот никому не известный калужский губернатор без имени и фамилии, и эти несчастные, но счастливые дочери в белоснежных шелковых платьях, кружащиеся в мазурке с офицерами «до поту», в то время как употевшие

рабочие копают дренажную канаву, а какая-то бригада ворочает бревна на «помещичьем лесосплаве».

Так откуда все эти мифы? Откуда это моё мифологизированное сознание, угодливо подкладывающее обличающее значение под экранные образы? Кто мне их навязал, или они сами по себе возникают в своих негативных смыслах, когда зритель смотрит дореволюционную кинохронику? Они в своей мифической истине соответствуют именно такому пониманию «свинцового прошлого России»? Или они скрывают от нас некую правду жизни, прикрываясь пропагандистским зарядом?

Интенция воспринимаемых нами мифов дореволюционного экрана кажется бескорыстной; экранный образ, с подачи Э. Шуб, превращается в орудие (идеологической пропаганды) и дискредитируется в наших глазах. Реальность отбрасывается. Значит, это какое-то наваждение, далекое от подлинности? На нас оказали влияние, из образа вынули некую полноту и придали ему мифическую пустоту.

Однако остается вопрос: если под действием известной идеологической обработки годы назад нас наделили таким видением (а обработка шла чуть ли не с детского сада), то есть ли надежда, что при изменении парадигмы понимания того исторического прошлого у нас изменится видение визуальных образов, и у зрителя сложится более правдоподобное представление о событиях, фактах, персонажах? Или все-таки не имеет смысла совсем зачеркивать ныне существующее мифическое видение экранных образов дореволюционной кинохроники, и в этом видении есть какое-то зерно?

Ситуация выглядит более сложной, чем если бы мы просто обвинили во всем Эсфирь Шуб.

Помимо первичных знаний, носящих в своем большинстве вербальный характер, при просмотре зритель ориентируется на привычное интуитивное понимание тех или иных образов, которое носит характер коллективного понимания исторических обстоятельств и исторических фигур. Зачастую это понимание опирается на коллективное бессознательное, связанное с

переживанием тех или иных обстоятельств на протяжении исторического времени. При визуальном контакте с экранными образами прошлого, транслируемыми нам дореволюционной кинохроникой, зритель воспринимает образы предметного мира и всевозможных персонажей через те самые коллективные представления о них, существующие в обществе на нынешний момент.

В этом смысле ситуация с пониманием кинообразов из фильма «Падение династии Романовых» Э. Шуб в 1920-е годы носила совсем иной характер, нежели в нынешнее время. В момент выхода фильма на экраны страны отмечалась его популярность и зрительская жадность до демонстрируемых образов. Дзига Вертов предполагал, что это объясняется самим фактом демонстрации царя и его окружения на экране – советский зритель десятков лет не видел этого изображения, которое, по сути, было репрезентацией канувших в небытие властных структур, подчинявших себе народ до революции. На коллективном уровне зрителю было интересно увидеть прежних властителей, которые (и он это помнил!) обладали реальной властью, способной повелевать и угнетать. И вот они убрались из нашей жизни навсегда – думается, в общественном мнении той поры роль октябрьской революции в этом процессе сливалась с февральской. 1917 год, скорее всего, вспоминался как некая мутная пауза перед решительным штурмом, причем штурма именно Зимнего дворца, а, скажем, не Мариинского, где обычно заседало Временное правительство. Потому что Зимний дворец всегда являлся образом царской власти. Взятие Зимнего дворца означало для многих падение режима прежней Российской империи вообще и притом окончательно.

Именно поэтому штурм Зимнего дворца в кинематографе очень скоро превратился в некое эпохальное событие, которое и следует на экране отражать эпохально. Придуманый С. Эйзенштейном экранный образ в виде грандиозной массовой сцены представлялся зрителю 1920-х годов абсолютно органичным действием, которое именно таким и было. Даже спустя 10 лет в фильме М. Ромма «Ленин в Октябре» сцена штурма Зимнего дворца стала калькой придумки Эйзенштейна и воспринималась зрителем не менее органично.

Не то случилось в современности, каковыми стали 1980-е годы – представляется, что такая же сцена, реализованная в дилогии «Красные колокола» С. Бондарчука, воспринималась зрителем уже совершенно холодно, если не иронично. Прошлое России перестало быть «свинцовым».

И это представление стало коллективным представлением, влияющим на современное восприятие фильма «Падение династии Романовых». Открытая пропагандистская интенция стала раздражать. И это привело к тому, что в новой редакции фильма, созданной в 1967 году под руководством С. Юткевича, значительная часть титров была убрана – они уже не соответствовали чувствам массового советского зрителя.

Возвращаясь к аудитории дореволюционных кинотеатров, интересно проанализировать сам эффект воздействия на нее просмотров кинохроники.

Восприятие демонстрируемых экраном довольно банальных картин было таким сильным, что зритель просто растворялся в грезе, его захватывающей, ривери, которая вбирала в себя без остатка. Восприятие накатывающихся на берег волн моря, которое многие никогда не видели, потрясало до основания. Эти волны действительно ничего не выражали, кроме себя самих, и эта плоская простота, лишенная скрытых смыслов и какой-либо символики, завораживала зрителя, растревожив его психику до невероятных величин.

И что это был за мир?

Можно сказать, что он был похожим и не похожим на тот, что окружал в действительности зрителя дореволюционных иллюзионов.

Не случайно постоянным рефреном в многочисленных журнальных статьях того времени звучит мысль, что мы смотрим на экране то, что запечатлелось на века, что пройдет вечность, а эти образы будут представать перед зрителем будущего как живые.

Это значит, что тот зритель непроизвольно хотел сохранить эти экранные образы навечно. То есть с его точки зрения они, эти образы, заслуживают этого. Не то дурное, страшное, отвратительное, с чем сталкивает жизнь, а вот это, позитивное, хочется донести до потомков. Парадоксально: жизнь пестра, тяжела,

несправедлива, но зритель иллюзиона жаждет сохранить в памяти только одно хорошее. Так рождаются экранные мифы, не совпадающие с натурализмом окружающего мира.

Излишне говорить при этом о «царской кинохронике» – в своих ритуальных сценах она не столько раскрывала, сколько скрывала. Перед зрителем представал самодержец и его семья, и помимо чисто внешних характеристик поведения единственное, что можно было сказать, как заметил В. Набоков в романе «Дар», это то, что царские дочери одеты в какие-то странные, нелепые платья. Реальные факты о жизни и деятельности царя и перипетиях частной жизни стало возможным узнать значительно позднее при безжалостном рассмотрении писем, дневников и свидетельств очевидцев из самого ближнего царского круга.

Но и другие фильмы, в разной своей мере, создавали экранные образы мифического типа.

Обратимся, например, к известному фильму «Балтийский флот», созданному А. Ханжонковым в 1913 году (РГАКФД Уч. 23159, операторы Ф. К. Бремер и А. К. Ягельский). Киноархив провел большую работу по его восстановлению, и ныне длительность фильма составляет около 60 минут.

Усилиями авторов, получивших от морского министра разрешение на съемки, сняты самые разнообразные стороны службы на кораблях Балтийской эскадры, жизни и быта моряков, а также запечатлен визит Николая II на линкор «Рюрик» во время учений отряда кораблей близ Ревельского порта.

Казалось бы, от взглядов кинооператоров ничто не скрылось, настолько подробно сняты разные моменты деятельности флота и матросской жизни. Однако при внимательном рассмотрении происходящего на экране становится понятным, что сам фильм устроен несколько иначе, нежели подлинная реальность флотской службы.

Все дело в том, что фильм был снят привычным образом: обговаривались объекты съемки и сами действия, к которым все как-то готовились, а потом происходила фиксация на киноплёнку всего того, что было подготовлено и реализовывалось в кадре. И хотя никаких документальных свидетельств на этот

счет не сохранилось, сам фильм свидетельствует о том, что его съемки происходили именно так. Потому что в кадре, например, не происходит ничего неожиданного, а все разворачивается достаточно предсказуемо.

Да, конечно, параллельно этой установке впоследствии в неигровом кинематографе стали развиваться приемы, опирающиеся именно на неожиданность, случайность в кадре, ставшие потом съемками врасплох. Родился репортаж, показывающий реальность как есть, подчас со всеми натуралистическими подробностями. На экран даже пришла смерть и демонстрация убийства. Но это всегда было именно параллельно с тем направлением в документалистике, где царил привычный всем порядок и не было места случайности и неожиданности.

При просмотре фильма «Балтийский флот» становится заметным тотальное упрощение демонстрируемых картин флотской жизни и быта. А подобный подход неизбежно мифологизирует показываемое, потому что он ведет к убеждению зрителя в господстве привычного порядка в организации жизни. Авторы не покажут каких-то выпадающих из этого порядка случаев. Нарушения порядка на экране не должно быть, и этот принцип как раз и служит мифу.

В мифичности экранной действительности и кинообразов убеждают нас почти все ранние неигровые фильмы. Обратимся ли мы к фильмам, посвященным национальным торжествам, к видовым фильмам, спортивным, «похоронным» или «сенсационным» – везде будем наблюдать на экране определенные мифы со своими мифологемами, далекими от подлинности.

Но несмотря на это, только эти фильмы, идеализирующие порядок жизни страны и общества (а миф, по сути, транслирует нам некий идеал), остаются визуальными свидетельствами той утраченной дореволюционной жизни. И подчас только по ним можно сверять на достоверность все остальные вербальные свидетельства.

Историческая кинохроника становится своеобразным героем дня в различных публикациях и демонстрациях во время лекционной работы или в аналитических исследованиях.

Тип такого ее использования позволяют разобрать различные факты и детали экранного пространства кинохроники со всей тщательностью и подробностями, зачастую уточняя и исправляя существующие неточности и приблизительности. Публичность, позволяющая увиденное обсуждать, дает возможность утвердить более точное видение и понимание визуальных фактов и свидетельств.

Архивную кинохронику активно использует современное телевидение и платформы в Интернете, а также социальные сети. Различные документальные фильмы и телепрограммы, посвященные освещению тех или иных исторических вопросов и событий прошлого (даже если речь идет о биографии знаменитостей, деятелей кино и театра, писателей и т. д.), не обходятся без того, чтобы проиллюстрировать свое повествование соответствующим визуальным рядом на основе кинохроники.

К сожалению, именно прием безоглядного и бессмысленного иллюстрирования различных нарративных тезисов ведет к затемнению и непонятности самих визуальных свидетельств. Зачастую зритель видит перед собой мелькающие на экране картинки без всякой привязки к каким-нибудь историческим обстоятельствам. А ведь любую кинохронику всегда снимают и снимали в конкретной ситуации и в конкретное время! Обезличивание документа ведет к игнорированию его зрителем, к недоверию, случайности и ненужности его демонстрации.

Лишь отдельные телевизионные работы могут подтвердить внимательное отношение к используемой кинохронике, ее достойную интерпретацию.

И только в этом случае зритель бывает захвачен и взволнован увиденным – зримое восприятие кинодокумента куда сильнее вербальной подачи материала.

Телевидение, Интернет, социальные сети ныне становятся главными проводниками исторических визуальных фактов и образов. Они, эти факты и образы, требуют к себе чуткого внимания и отношения. Известно, что даже профессиональные историки, не обладающие кинематографическим опытом, сталкиваются с неразрешимой для себя герменевтической проблемой понимания увиденного. Если же эта проблема решена, то историческая кинохроника

обогащает любого заинтересованного человека знанием об эпохе, историческом времени и их живыми подробностями.

Осмелюсь сослаться на собственные примеры работы с архивной кинохроникой – в процессе создания фильмов «Дом Романовых» (1992), «Русский фронт» (1994) и «Полковой батюшка» (2014). Только при тщательном неоднократном просмотре тех или иных кинокадров и фрагментов становилось понятным само происходящее, понималась его логика, получали акцентированное выражение те или иные детали изображения. А без этого предварительного анализа утрачивались смыслы и значения.

Общепризнано, что начало использования архивной кинохроники в документальном кино было положено Эсфирью Шуб, когда она в 1926 году приступила к созданию своего известного фильма «Падение династии Романовых». В этом фильме была использована «царская кинохроника», созданная за 15–20 лет до этого Александром Ягельским и сохранившаяся в его царскосельском архиве. Ее использование сопровождалось активным вторжением авторской режиссерской интенции со стороны Э. Шуб, что фактически приводило к ее переоценке. Также эта архивная кинохроника подавалась с использованием самых разных пропагандистских приемов.

Как результат, в фильме «Падение династии Романовых» фактически убраны все изначальные смыслы исторической кинохроники (они стали носить скрытый характер), а появившиеся новые смыслы ведут к ее пропагандистскому извращению, что было актуально для нарождавшейся новаторской советской документалистики.

Последующая работа по созданию монтажных документальных фильмов велась советскими кинорежиссерами в этом же ключе вплоть до конца 1980-х годов. Именно тогда стали появляться первые фильмы, стремящиеся к раскрытию изначальных смыслов исторической кинохроники. Такими были известные кинокартины «Так жить нельзя» (1990) и «Россия, которую мы потеряли» (1992) режиссера Станислава Говорухина.

В наше время подобные фильмы, с чутким отношением к исторической кинохронике, выходят постоянно. Если касаться именно дореволюционного периода, то достаточно назвать двухсерийную картину «Дно» (2018) режиссера С. Мирошниченко или авторский сериал митрополита Тихона (Шевкунова) «Гибель империи. Российский урок» (2021).

Если рассматривать экранные образы как визуальные свидетельства, как визуальные медиа, то понятно, что они выполняли некоторые функции, неизменные на протяжении всего исторического времени.

1.7. Функции произведений неигрового кинематографа

1.7.1. Коммуникативность кинохроники

В полной мере при современном просмотре старой кинохроники начинают набирать значимость идеи и модели, демонстрируемые экраном. Возникает коммуникативная функция экрана, когда зрителю передается авторская мысль, заложенная в фильме.

Важно, что перед экраном сидит именно зрительская аудитория, то есть не один зритель, а много, целый зал.

Эдисон изобрел аппарат для демонстрации движущейся фотографии раньше братьев Люмьер, но тот был предназначен только для одного наблюдающего человека. Изобретение Люмьеров состояло не просто в изобретении киноаппарата, они одновременно изобрели проекцию движущегося изображения на экран зрительского зала, заполненного зрителями.

Так и родилась кинематографическая коммуникация – передача сообщения не одному человеку, а массе зрителей. При этом сообщение должно быть воспринято и понято зрительской общностью, то есть кинематографическая коммуникативность тяготеет к общности, она – не личностна, а коллективна. И воздействует это экранное сообщение, в том числе на коллективное и сознание, и бессознательное. Зритель в массе себе подобных в кинозале воспринимает идущее к нему сообщение не вербально, потому что оно в значительной степени носит

визуальный характер, что особенно типично для немого кинематографа. Значит, в той или иной части это сообщение проникает в зрителя, минуя ментальное осознание, связанное с вербализацией. Визуальные гештальты памяти откладываются у зрителя без объяснения и толкования.

Кинематограф всегда создавал коммуникативные образы, которые, собственно, и потреблялись зрителем. При этом коммуникативный образ необязательно наполнен художественной выразительностью. Жест экранного персонажа, люди на улице или просто здание с вывеской – зачастую просто знаки. Они могут становиться образами, если наделяются художественной значимостью, но тогда их смысл из коммуникативного трансформируется в художественный. Пустые здания и пустые улицы в финале фильма Антониони «Затмение» именно таковы, но только потому, что наделены такой значимостью. Те же здания и улицы в каком-нибудь строительном каталоге несли бы просто информационную нагрузку.

Другое дело, что гештальты памяти, рожденные даже на основе фотографий из того строительного каталога, являются все-таки образами, но именно в силу свойств человеческой памяти, которая создает эти образы из поступающей информации. Эти образы не обладают художественностью, они скорее паттерны, модели, которые позволяют человеческому сознанию моделировать то или иное воспоминание.

Коммуникацию экранной реальности со зрителем порождает направленный на него поток информации, которую и воспринимает зритель. Это визуальная информация, имеющая свою специфику, – она ничего не говорит, она только показывает. И поэтому в эпоху немого кино фильмы сопровождались титрами – зритель нуждался в вербальном объяснении и комментарии увиденного.

Кинохроника – не просто экранное искусство. С самого начала она является средством коммуникации, разновидностью средства массовой информации media. И хотя эффект коммуникации присущ всем видам искусства – и изобразительному искусству, и литературе, и игровому кино, тем не менее кино неигровое или кинохроника является акцентированным вариантом масс медиа, исходя хотя бы из

того факта, что она всегда играла роль визуального свидетельства фактов и событий окружающей жизни.

При этом сами эти свидетельства и их воспроизведение зависят от технических возможностей киносъемочной техники и мастерства и опыта кинооператора. А также они социально ориентированы на потенциальную зрительскую аудиторию.

Для кинохроники важно, чтобы кинокамера оказалась в нужное время в центре событий или смогла их подсмотреть. Удивительным образом кинооператор в этот момент почти не обладает возможностью интерпретации объекта съемки. Как бы он сам ни относился к объекту съемки, его субъективность не получает своего выражения в процессе съемки за исключением тех редких случаев, когда ракурс съемки неожиданно начинает носить экспрессивный характер. Какие-либо искажающие съемки с нижних точек, умышленное выстраивание композиции кадра, например, с максимально открытым пространством выше уровня горизонта, движение камеры в такт движению в кадре и так далее. Но это возможно только в том случае, если кинооператор уже провел предварительное знакомство с объектом съемки и решил для себя, как он его будет снимать. В случае откровенного репортажа, то есть в случае максимальной документальности, привнесение субъективной окраски почти невозможно.

Зато эту субъективность можно привнести при последующей работе с отснятым материалом. Приемы монтажа и текст комментария способны многое поменять и обыграть.

Наконец, любой съемочный процесс так или иначе подразумевает зрительский запрос – это та самая социальность, которая привносится в кинохронику в процессе съемок.

Александр Ягельский, снимая годами «царскую кинохронику», носившую заведомо ритуальный характер, разумеется, ориентировался в процессе своей работы исключительно на взгляды сторонников «исторической» власти. По-другому и быть не могло.

Собственно, и все остальные хроникальные съемки выражали умеренность позиций их создателей. Социальная острота видения предмета была невозможна. Пожалуй, и крайний обскурантизм невозможен был тоже, хотя бы потому, что сами первые кинематографисты были достаточно развиты, и даже если не обладали передовыми взглядами, то хотя бы знали в известных рамках жизнь.

Эффект коммуникативности закладывался в кинохронику изначально – она была не менее динамичной системой по сравнению с газетами и журналами и действительно ориентировалась на посыл, придуманный репортерами Пате-журнала: «Пате-журнал всё видит и всё знает»³¹.

Коммуникация несет зрителю информацию, которая органично заполняет собой любой кинофильм.

1.7.2. Информационная функция первых документальных фильмов.

Визуальное свидетельство и скрытые смыслы на примере фильмов

о Л. Н. Толстом

Информация предназначена зрительской аудитории. И эта информация носит не только визуально-содержательный характер (вот так выглядят улицы города, вот так одевается Двор испанского короля, вот так проходила сама церемония), но и идейно-смысловой характер, направленный на презентацию и объяснение происходящего в кадре.

При этом идейно-смысловой характер имеет тенденцию к модификации в зависимости от исторического времени и общественно-политических идей, царящих в обществе той или иной страны. Достаточно посмотреть информационные телевизионные программы разных стран, чтоб убедиться: одно и то же воспринимается по-разному. Более того, зачастую СМИ указывают, как надо воспринимать то или иное событие.

Информация, транслируемая с экрана, в значительной степени личностна для каждого из зрителей. Дело в том, что восприятие информации связано с одновременной ее оценкой, а глубина и точность восприятия информации зависят

³¹ Понятно, что этим девизом обыгрывалась своеобразная претензия уподобиться Господу Богу, который только один всё видит и всё знает.

от каждого из зрителей. Это восприятие может быть совершенно разным для разных зрителей, начиная от непонимания и заканчивая потрясением при осознании. Именно поэтому авторы телевизионных программ зачастую предпочитают идти по пути упрощения подаваемых с экрана идей и смыслов, чтобы их смог воспринять самый широкий зритель.

Возникает задача рассмотреть (причем буквально) все-таки истину в визуальной картине событий, демонстрируемую исторической кинохроникой, несмотря ни на какие насильственные фильтры, накладываемые на нее историческим временем, сиюминутными политическими обстоятельствами и трактовками «знатоков». При этом зритель может обманываться, думая, что рассмотрел истину и ее опознал. Понимание им истины может быть ложным или быть всего лишь интерпретацией.

Ему могут быть совершенно чужды идеи и смыслы, заложенные в кинохронике: они могут задевать его и оскорблять, и ему захочется ими пренебречь или вовсе не считаться. При демонстрации «царской кинохроники» в советское время так и происходило – во всяком случае, такова была авторская интенция режиссера, воспроизводившего эти кинокадры в своем фильме.

В этих условиях зритель может видеть факт, но не хочет в этом признаваться. Представляется, что это было типичным для зрительской аудитории 1920-х годов, когда ей показывали историческую кинохронику.

Сохранившиеся дореволюционные документальные фильмы, киножурналы и отдельные фрагменты кинохроники, по сути, являются результатами визуализации канувшей в небытие эпохи и страны, жившей совсем особым образом до 1917 года. Кинематограф запечатлел утраченное не просто в застывших фотографических формах и образах, но в фильмических, что позволяет видеть ту жизнь в формах самой жизни. Происходит репрезентация утраченной реальности через экранную действительность.

Ценность экранного документа заключается в том, что он является визуальным свидетельством того, что было, того, что запечатлелось на киноплёнке раз и навсегда. И если зритель готов проявить внимание и желание всмотреться

(используя тот самый пристальный взгляд, что заставляет не просто смотреть, а созерцать), тогда экран порождает целый букет смыслов. По Барту, в первую очередь, нам явлены информативный уровень смысла и символический, который, в свою очередь, может носить характер исторической символики, ценностной символики, авторской и так далее³².

Кроме того, всякий экранный образ обладает еще скрытым смыслом, который порой невозможно выразить вербально. Иногда этот скрытый смысл даже неощущаем, невидим при визуальном контакте.

Рассмотрим для примера сохранившиеся документальные съемки Л. Н. Толстого. Писателя снимали несколько раз, начиная с 1908 года, разные операторы и компании; были сняты и сцены на станции Астапово, и похороны в Ясной Поляне. Тогда же на основе этих киносъемок было смонтировано несколько документальных фильмов, ныне хранящихся в Российском государственном архиве кинофотодокументов в Красногорске – РГАКФД.

Сами документальные фильмы о Толстом, созданные до революции, носили достаточно простой характер с линейно организованным нарративом и преследовали в первую очередь информационные цели.

Собственно, этого не скрывал и предприниматель Александр Осипович Дранков, который был первым, кто снял Льва Толстого в Ясной Поляне в 1908 году. Он приехал в имение Толстого вместе с владельцем петербургского кинотеатра «Как в Париже» и ряда других кинотеатров В. И. Васильевым³³.

Этот фильм – «80 летний юбилей графа Л. Н. Толстого» (РГАКФД Уч.11695 и 16737-1) – даже в чем-то курьезен, поскольку Александр Дранков, который долго уговаривал Софью Андреевну Толстую разрешить произвести съемку (без ее ведома ничего не могло состояться), в результате был вынужден снимать все, что самым случайным образом попадало ему на глаза. Вероятно, он посчитал, что уже само наличие неких сцен, отснятых у Толстого в имении, будет интересно зрителю. Он снимает поездку дочери Толстого в деревню с гостинцами для

³² Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / Структура фильма. М.: Радуга. С. 176.

³³ В. И. Васильев в тот момент финансировал некоторые работы А. О. Дранкова (См.: Л. Н. Толстой на полотне // Сине-фоно. 1908. № 20. С. 4-5).

крестьянских детей (на юбилей писателя кондитерская фабрика Жоржа Бормана прислала ящик конфет, и Лев Николаевич распорядился отвезти их крестьянским ребятишкам), снимает Софью Андреевну, собирающую цветы, и дочерей, играющих с собакой, снимает разных людей в имении и снимает сам господский дом. Толстой в это время болел и, вероятно, отказывался позировать. В. И. Васильев под вечер проявил настойчивость и умолил хозяина разрешить им снять его сидящим на балконе – сначала издали, а потом все-таки и на самом балконе³⁴.

Таким образом, мы наблюдаем на экране результат съемки репортажного характера.

Следует различать впечатления от увиденного зрителя 1908 года и современного зрителя. Восприятие одних и тех же экранных образов тогда и теперь совершенно разное.

Все сцены сняты в крупности так называемого американского плана – максимально приближенно к персонажам, но все равно, в кадре все они видны в полный рост.

Происходящее на экране носит принципиально неофициальный характер, а это тогда было внове. Тем более что зрители понимают: перед ними представители аристократической семьи, что Дранков настойчиво обозначает в титрах – «семья графа...».

Дочь Толстого Александра Львовна со спутниками, конечно, выделяется на фоне крестьянских ребятишек, окруживших их коляску. Она с домочадцами в белых льняных одеждах, в то время как босоногие мальчишки и девчонки в одинаковых серых рубахах – возможно, они все – ученики крестьянской школы Льва Николаевича. На дамах заметны корсеты. Софья Андреевна – в красивом шелковом платье с вышитой накидкой, непременно в шляпе. Правда, Александра Львовна носит уже не сложную шляпу, а соломенную. Мужчины в костюмах и при галстуках. По двору торопливо проходят несколько крестьян за милостыней,

³⁴ Фильм был подготовлен для показа и стал первой репрезентацией Толстого дореволюционному зрителю. Вероятно, Васильев показывал его в своем кинотеатре, рассчитывая, как тогда говорили, на битковые сборы. Дранков в этот момент, разворачивая свое производство, разрывался между документальными фильмами, первыми игровыми и фильмами, закупленными за рубежом для перепродажи. Разумеется, он постарался разрекламировать свой фильм о Толстом, но вскоре убедился, что успех фильма – минимален, как, впрочем, и некоторых других документальных фильмов, им отснятых. К тому же, «Петербургский листок» неожиданно предположил, что в единственном кадре с Толстым – на самом деле не Толстой, а загримированный актер.

которую раздает В. Г. Чертков. Отдельно идут бабы в платках. Среди них – девочка с зонтиком; впрочем, она не из них, у крестьян зонтиков быть не может.

В общем, перед нами своеобразная идиллия господского имения в юбилейные дни хозяина.

Неосведомленный зритель ни за что бы и не понял, что на его глазах происходит, если бы не титры. Воистину, прав Уильям Митчелл – просто визуальных медиа не существует³⁵.

С другой стороны, именно символический смысл сквозит в демонстрируемых кинокадрах, потому что сословное неравенство и господское достоинство читаются в первом слое значений. Хотя для дореволюционного зрителя считывание этого смысла не имело никакого значения, потому что заведенный порядок жизни барского имения являлся принятой нормой повседневности. Более значимо то, что поведение персонажей носит абсолютно неформальный характер, вне ритуала той самой нормы. Да, неравенство, достаток и благополучие дворянского сословия сквозят, но более интересна естественность поведения³⁶.

Титры отсылают нас к пониманию, где мы находимся. Это не просто графское имение, перед нами семья великого русского писателя в своем графском имении. И в этом смысле доминантой должен выступить заключительный кадр сидящего в кресле Толстого на балконе в окружении домочадцев. Мы смотрим на него с пониманием того, что ему сейчас 80 лет, о чем сразу говорит заглавный титр фильма, но видим не просто некоего дряхлого старика в немоги от болезни, а весьма уверенного в себе человека преклонного возраста, чей образ сквозит мудростью и значимостью совершенного – значимостью написанных и известных всем литературных произведений.

В современных условиях информативный уровень обременяется дополнительными смыслами, связанными с тем, что просмотр этого фильма наперед сопровождается знанием, что мы увидим Льва Толстого и его семью. Мы еще не знаем буквального покадрового содержания, но знаем безусловность

³⁵ Митчелл У. Д. Т. Визуальных медиа не существует. С. 128-143.

³⁶ Следует также помнить, что так называемая социальная несправедливость носит до известной степени спорный характер. Личностное развитие человека не связано с достатком и богатством. Возможно, быть кучером кучеру Льва Толстого было органичнее, нежели если бы его насильно посадили в господские палаты.

коннотации. Смыслы относительно барства и роскоши сами собой пригашаются и воспринимаются снисходительно – это просто знаки времени и обстоятельств.

Исторический смысл этой экранной действительности, напротив, акцентируется – временная дистанция привносит даже дополнительное обаяние этим кадрам при созерцании. Мы непроизвольно испытываем определенный аффект, когда видим то, что дорого нашему сердцу, а именно живого Толстого, живущего среди радости большой семьи.

Есть ли во всем увиденном скрытый смысл? Хито Штейерль говорит, что в любом образе есть истина и темнота, что-то невидимое и неосязаемое при визуальном контакте³⁷. Всматриваясь в этот фильм, созерцая его, мы непроизвольно помним, чем все закончится: через два года Лев Толстой ранним утром уйдет из дома, Софья Андреевна даже попытается покончить с жизнью, а еще спустя короткое время Лев Николаевич простудится в поезде, заболит воспалением легких и умрет в доме начальника железнодорожной станции Астапово. И уже в момент съемок этих кадров – мы знаем – в семье развилось невероятное напряжение, связанное с деньгами, и Лев Николаевич с трудом заставлял себя терпеть свою жену, не желавшую мириться с его жизненной позицией.

Угадываются ли в этом фильме все эти несчастья, вся эта темнота? Пожалуй, это ощущение возникает только сейчас, в контексте наших знаний. Эти знания безусловны, они накладываются на наше восприятие экранных образов. И мы не можем от этого отключиться. Вернее, забываем на миг и тут же вспоминаем. Их там нет, они неосязаемы, но они там есть.

Если теперь обратиться к киносъемкам Льва Толстого 1909 и 1910 годов, то бросается в глаза ряд ключевых моментов и значимых кадров.

Все последующие съемки осуществлялись более продуманно и обладают целым рядом выигрышных с точки зрения выразительности моментов. То есть стала заметна авторская интенция, кадры наполнились авторским смыслом, чего почти не было в фильме 1908 года.

³⁷ См.: Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. С. 81.

В начале сентября 1909 года операторы фирмы братьев Пате сняли отъезд Льва Толстого из Ясной Поляны в Москву³⁸. А в сентябре 1909 года Дранков снимал Толстого в деревне Крёкшино, где в своем имении жил Чертков.

Фильм «Лев Николаевич Толстой у г. Черткова и в Москве», вероятно, сначала был смонтирован самим Дранковым, а потом вошел составной частью в ту совокупность киноматериалов, которая была продана итальянской компании «Чинес» и заново смонтирована. В архиве есть и тот, и другой вариант фильма, причем в фильме компании «Чинес» была восстановлена логика действия в начале фильма. Мы видим, как все отправляются в колясках на железнодорожную станцию, но Толстой предпочитает ехать верхом на коне и оказывается там раньше всех. В результате Дранков снимает Софью Андреевну, которая подъезжает со всеми к станции, и ее там встречает Лев Николаевич. Потом они, вероятно, по просьбе Дранкова, особо прохаживаются вдвоем по платформе.

Представляется, что для неосведомленного зрителя образ Толстого на экране воспринимался как образ некоего старика с окладистой бородой, бредущего неспешно на камеру в совершенно случайных обстоятельствах. Понятно, что титры в этой ситуации сыграли поясняющую роль, правда, даже в этой ситуации зритель должен знать, кто такой Лев Толстой. Кинокадры играют роль тотальной репрезентации его персоны. Поскольку его имя было на слуху буквально у всей России, вероятно, даже массовый зритель электротеатров воспринимал его появление на экране с неким аффектом.

В фильме после вступления мы видим некий набор эпизодов, с одной стороны, случайных, с другой, что-то значащих. Видим Толстого на крыльце его дома в Хамовниках в окружении домочадцев, видим огромную толпу народа во время отъезда Толстого из Москвы с Курского вокзала – люди просто кружат вокруг группы мужчин и женщин с Толстым, и вряд ли даже имеют возможность его увидеть.

В следующий раз Дранков снимает Толстого зимой в начале 1910 года. В одном из первых же кадров фигурирует сам Александр Дранков, который стоит у

³⁸ Фильм «Отъезд Л.Н.Толстого в Москву» и фильм «Лев Николаевич Толстой у г. Черткова и в Москве» входят составной частью в сборник кинодокументов о Толстом (РГАКФД Уч. 16737).

камеры и оглядывается на нас, зрителей, – понятно, что наш взгляд определяется второй камерой, за которой стоит старший брат Дранкова Лев. Позднее, уже в 1910 году, во время очередного приезда к Толстому, Александр также снимет Льва за камерой.

Фильм демонстрирует езду Толстого на коне, его прогулку и раздачу милостыни крестьянам. Последнее воспринимается весьма странно, поскольку все читатели статей Толстого знали, что он был противником раздачи денег нищим.

Фильм, снятый летом 1910 года, заканчивается явно постановочно: оператор демонстративно снимает Толстого сидящим на скамейке и пишущего свою биографию, как сообщает титр, а также распиливанием бревна самим Толстым и неким работником (это снято в имении Сухотиных Кочетово, то есть у дочери писателя Александры).

Фильм, склеенный в 1911 году из самых разных кадров сразу после смерти Толстого итальянской компанией «Чинес», носит сугубо информационную функцию (цель – показать великого писателя в неких случайных и неслучайных обстоятельствах) и выполняет коммуникативную функцию – подает именно визуальную информацию зрителю кинотеатра. Однако, разумеется, сам факт съемки писателя, не пользующегося симпатиями властей, наделяет эти кинокадры пропагандистским характером, поскольку любая информация о Толстом в тех условиях обладала влияющим социальным и политическим свойством. Но таким свойством, собственно, обладает любая информация, даже если она носит, как может показаться на первый взгляд, сугубо объективистский характер.

Конечно, в фильме есть и смысловая нагрузка, поскольку он демонстрирует нам Толстого как фигуру общественно значимую, о чем должно быть известно каждому зрителю. Кинокадры с Толстым также дают 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 еще один важный смысл: перед нами предстает Лев Толстой как абсолютно свободный человек,

поступающий по своей воли, и власть не смеет его преследовать. Осведомленная публика в момент просмотра знала, что, например, тот же Чертков подвергался полицейскому преследованию. Зритель видел Толстого и Черткова рядом, понимая, что эти люди идут в известном смысле наперекор властям.

Упомянутый важный смысл тоже является скрытым в этом собрании киноматериалов о Льве Толстом.

Разумеется, есть еще один скрытый, но самый банальный смысл всех этих кадров. Этот смысл в том, что весь мир, выведенный перед нашим взором как экранная реальность, является призрачным, его больше нет, так же, как и всех тех людей, которые живут, бытийствуют на экране. Мы смотрим на экран замороженным взглядом, целиком и полностью отдавая себе отчет, 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. Возможно, мы даже можем их как-то охарактеризовать, высказать предположение об их характерах, мыслях и желаниях, но это будут догадки, сами они нам не смогут никогда ничего сказать и ничего объяснить. Они являются визуальными репрезентациями самих себя, лишены способности себя вербализировать. Но этот факт касается экранного мира любой старой кинохроники.

Так в фильмах появляется не просто информация, но транслируется некое авторское видение – содержание усложняется, поскольку понимание увиденного связывается не только с визуальным фактом, но и с его видением с точки зрения автора, а это может быть и пропагандой определенного взгляда или демонстрацией некоего ритуала.

Выделяется еще одна функция документальных фильмов, связанная именно с визуализацией окружающей действительности.

1.7.3. Демонстрационная функция документальных фильмов, созерцательность видовых кинокартин

Такой заметной функцией ранних документальных фильмов была исключительная демонстрация воспроизводимых на экране объектов, их показ.

Особенно это было присуще видовым фильмам, которые пользовались устойчивым интересом со стороны зрительской аудитории.

Отличие данной функции от двух прежде описанных заключается в том, что видовой фильм в меньшей степени что-либо сообщает. Да, можно сказать, что при демонстрации на экране видového фильма все равно происходит его коммуникация со зрителем, а сами видовые кадры информативны. Однако и коммуникация, и информативность в этом случае носят совершенно нейтральный характер – зритель в наименьшей степени стремится воспринять какую-либо идею и начинить себя информацией от экранной реальности. Порой он даже не помнит точного наименования тех дивных мест, что ему демонстрирует экран. Это становится неважным, зрителя в этом случае вполне устраивает приблизительность: это где-то в Швейцарии, где-то в Альпах, где-то в Архангельске и так далее.

В свое время Базен обратил внимание на то, что, в отличие от театра, в кинематографе фон, то есть предметы, окружающие персонажей, тоже играют активную роль. В театре сцена, заполненная реквизитом, но без играющих актеров, не несет какого-либо смысла, не играет отдельно от актеров. А в кино пространство без актеров, пейзажи, планы города или человеческое жилище всегда несут смысловую нагрузку.

В этом смысле человек и предметы уравниваются в кинематографе в своей нарративной роли.

На чем это сказывается? Да именно на видовых фильмах, которые потому и существуют и пользуются определенным успехом у зрителя, поскольку зрителю нравится рассматривать демонстрируемые экраном виды природы, городские пейзажи, людей на улицах и в процессе их самых разнообразных занятий.

Главной 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.

До революции видовые фильмы снимались в достаточно больших количествах, но еще больше их поступало для проката в России из-за рубежа. К несчастью, из всех таких фильмов до наших дней сохранилось лишь ничтожное их число.

Само понятие «видовой фильм» в дореволюционное время трактовалось достаточно широко. Под это определение попадали почти все документальные фильмы, о чем свидетельствует исследователь 1920-х годов Борис Лихачёв.

Сами фильмы стали доступны широкой публике с появлением в стране сети кинотеатров и устойчивой системы проката. Хотя отдельные демонстрации разных кинолент производились с 1896 года, принято за точку отсчета считать 1908 год, когда кинематограф начал приобретать массовый характер.

Именно в тот год начался массовый выпуск на экран видовых фильмов – помимо кинолент, привезенных прокатчиками из-за рубежа, большой объем производства развернули в московском представительстве фирмы братьев Пате, но еще больший – Александр Дранков. У братьев Пате сцены из русской жизни объединяются в цикл видовых картин под названием «Живописная Россия». Среди фильмов серии – фильмы о пожаре в Одессе и рыбной ловле в Астрахани, сцены из кавказской жизни и несколько фильмов о разных событиях в Москве, а также фильмы о Ялте, Киеве и Баку. Присутствует и дошедший до наших дней фильм «В России. Севастополь и эскадра в Чёрном море»³⁹.

Среди фильмов, изготовленных Александром Дранковым, которыми, как выражается Б. Лихачёв, он добивает всех своих конкурентов, заметное количество запечатлело ряд официальных церемоний, а именно визит шведского короля в Россию и встреча Николая II с английским королем Эдуардом VII, похороны профессора Чупрова и приезд в Россию президента Франции Фальера. Но одновременно Дранковым сняты фильмы о парфорсной охоте в кавалерийской школе в Поставах, о вербном воскресении в Москве, сняты виды Варшавы и Финляндии, Хитров рынок в Москве и бега на ипподроме, а также жизнь в

³⁹ Лихачёв Б. С. Кино в России (1896-1926). Материалы к истории русского кино. Часть I. 1896-1913. Л.: АCADEMIA, 1927. С. 42.

Петербурге. Для всех этих фильмов были нужны кинооператоры, и Дранков их нанимал, не скупясь. А главное, им снят первый видовой фильм о Льве Толстом.

Регулярные съемки видовых фильмов продолжились и в дальнейшем с заметной конкуренцией между кинофирмами.

При совершенно невероятном тематическом разнообразии этих картин следует отметить: не только замечательные виды и планы природы увлекали зрителя этих кинолент. Возможность созерцать сопровождала документальные фильмы самой пестрой тематики. Зритель мог любоваться маневрами царской армии, восхищаться униформой и выправкой солдат и офицеров, их удалью и ловкостью. Зрителя мог приводить в восторг грандиозный пожар и волновать наводнение на Москве-реке, могли приводить в изумление диковинные нравы кавказских народов и непривычный уличный ландшафт Баку. Воображение поражали типы обитателей Хитрова рынка и волновали бега и скачки на ипподроме. Во всех этих случаях 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 обязательно показывали видовые фильмы.

И ныне, когда у зрителя есть возможность просмотреть чудом сохранившийся видовой фильм «Открытие моста через Волгу в центре Ржева» (1911, название условное, РГАКФД Уч. 20340), функция созерцания реанимируется с еще большей силой.

С дистанции времени в кадрах этой картины нам становится дорого буквально все, что мы наблюдаем. Само время наполняется на наших глазах живым дыханием, и мы рады буквально упиться этой обманной жизнью, которой давно нет. Ржевский губернатор перерезает ленточку, по мосту идет Крестный ход, проходят пожарники и уланы, а потом – несуществующие ныне виды благополучного дореволюционного Ржева с улицами, движущимися обозами и праздными людьми, кучкующимися возле пивных лавок. А в парке, вероятно, играет музыка (мы ее слышим!) и бьют фонтаны. По мосту движется

пассажирский поезд, который увозит своих пассажиров в Москву. Чеховская пестрота жизни заполняет наши грезы и воображение.

Позднее, в 1920-е годы, развернется целая дискуссия по поводу экранного пространства, создаваемого первыми режиссерами советского авангарда в неигровом кино. Многие критики замечали, что в картинах Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и их апологетов экранная реальность вовсе не соответствует окружающей нас действительности, не отражает того, что происходит в реальной жизни. По сути, эти режиссеры синтезировали свое представление о том, каким должно быть представляемое экранное пространство, демонстрируя на экране синтез своего видения и представления. И происходило это за счет проводимого отбора объектов съемки и последующего оригинального монтажа.

Но картины Вертова и Шуб на деле становились лишь крайне острыми примерами наблюдаемого явления. Фактически любая монтажно выделанная документальная кинолента порождает на экране совсем другое пространство бытия, совсем другую реальность – в соответствии с авторскими представлениями и авторским видением.

Если теперь вернуться в период до 1917 года, то надо признать, что хотя большинство создаваемых хроникальных кинолент обладали самой простой примитивной линейной нарративной структурой, тем не менее существовавшие с 1908 года отдельные кинокартины, использующие приемы нарративно-смыслового монтажа, уже тогда выстраивали на экране свое художественное пространство и свою реальность – в соответствии с авторскими представлениями и авторским видением. Фильмы становились концептуальными. Речь идет о картинах Жоржа Мейера и Александра Дранкова, разбор которых мы сделаем позднее.

Эти картины ставят своей целью не просто демонстрацию отдельных событий и фактов, чем в изобилии характеризовались так называемые в то время видовые фильмы, а ставят в значительной степени цель коммуникации со зрителем и информационную наполненность. Для этого их авторы как раз и синтезируют на экране определенную реальность, не совпадающую в полной мере с окружающей

жизнью, которая позволяет им донести до зрителя интенционально направленные на зрителя идеи.

Таков фильм Дранкова «Парфорсная охота» (РГАКФД Уч. 986), где создаваемое на экране художественное пространство подчинено идее обучения и безупречной выучки кавалерийских офицеров в школе в местечке Поставы. Ничто иное из этого фильма извлечь невозможно, хотя теоретически можно долго размышлять, как была организована царская кавалерия и что за социальные типы входили в ее состав. Но непосредственно к фильму это не имеет никакого отношения.

Аналогична ситуация и с другим фильмом А. Дранкова «В. Н. Давыдов у себя на даче» (РГАКФД Уч. 21936). В нем все подчинено созданию на экране самодостаточного пространства жизни известного всей российской публике артиста Александрийского театра Владимира Давыдова. Сам Давыдов благополучно дожил до советских времен и на своем 75-летнем юбилее в 1924 году показывал этот фильм. Именно потому, что экранное пространство фильма носит замкнутый характер, полностью завершённый, его демонстрация не нарушала целостности представления о Давыдове. Оно, это представление, было создано в 1908 году, но и в 1924 году не претерпевало никакого ущерба.

Следует, однако, вспомнить, что у массового кинематографа были свои истоки и предшественники в виде иллюстрированных изданий, получивших неслыханное распространение в начале XX века.

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

Очевидно, к моменту появления кинематографа в российском обществе в соответствии с господствующими в обществе взглядами уже существовали приемы подачи изобразительного материала, отображающего разные стороны жизни Российской империи.

Донесением информации до различных кругов занимались периодические издания самого разного типа.

Газеты делились на так называемые большие «серьезные» (сейчас бы сказали – качественные), «малые» (массовые) и «дешевые» (то есть бульварные).

Выходили толстые «серьезные» журналы и журналы поменьше.

Однако самое заметное место в периодике занимали иллюстрированные еженедельники (иллюстрированные журналы), выходившие порой как приложения к газетам. По своему направлению они тяготели именно к массовому читателю, который не был готов читать серьезные материалы, но хотел быть в курсе вопросов современности и происходящих событий.

А. П. Чехов считал, что такого рода периодика рассчитана на самого «пестрого» читателя – от малограмотного, но интересующегося крестьянина, до полуинтеллигентного горожанина, рабочего или человека из obsługi⁴⁰. Самый распространенный читатель – швейцар, дворник или приказчик. Привлекала регулярность издания и оперативность реагирования на самые разные события. Еженедельники были полны наглядной информации, развлекали и обладали ненавязчивой нравоучительностью.

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.»⁴¹. И это при том, что в городе населения было около 3 миллионов человек.

По своей направленности это были общественно-политические еженедельники – наиболее известные это «Огонёк» и «Искра»; литературно-художественные, сатирико-юмористические, семейные – наиболее известна была «Нива»; научно-популярные, религиозные и художественные. Выходили и специализированные спортивные, женские и военные.

Помимо изданий журнального типа для самых широких масс выходил лубок и плакат. Особенно распространены были эти два типа медиа во время начавшейся Первой мировой войны.

⁴⁰ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Т. 6. Письма, Январь 1895 — май 1897. — М.: Наука, 1978. — С. 179.

⁴¹ Смородина В. А. Документальная фотография в российских иллюстрированных изданиях периода Первой мировой войны (1914-1917 гг.): дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.10. СПб., 2000. С. 18.

Первое время в иллюстрированных изданиях доминировал портрет. Дворянство могло себе позволить заказать портрет живописный, но для подавляющего числа людей это было нереально – слишком дорого. Поэтому в XIX – первой половине XX века получил распространение обычай запечатлеть себя у фотографа в ателье. Традиция репрезентации изображений разных заметных общественных фигур и отличившихся в чем-то людей перекочевала в иллюстрированные издания.

Человек массы требовал для себя достоверной, визуальной информации. Самым доступным и доходчивым источником такой информации и стала фотография. Она обладала наглядностью и привычностью, облегчала людям, лишь недавно приобщившимся к чтению, понимание прочитанного.

Расхожим жанром иллюстрированного издания становится фоторепортаж. Массовый журнал очень точно понимает ориентированность публики на «картинку», и год от года делается все более иллюстрированным. На его страницах публикуются не только привычные для тех лет фотопортреты выдающихся современников и весьма популярные у читателей репродукции картин с художественных выставок, но все больше места занимают фоторепортажи об актуальных событиях в России и за рубежом. Они дают возможность огромной читательской аудитории воочию увидеть многое из того, что подавляющее количество людей никогда ранее не видело и нигде больше не могло увидеть. С помощью изображения человек превращался в зрителя всего совершающегося в мире.

Фоторепортаж строился на сюжетной основе. Фотографы снимали приезд того или иного лица на вокзал или его самого, стоящим у борта судна, следовали за ним по городу, сопровождали до входа в некое официальное присутствие или дворец (снимок выхода из экипажа) и, наконец, фиксировали рукопожатие или объятия со встречающими официальными лицами. В большинстве случаев все фотографии были среднего плана – техника и условия съемки не позволяли снимать крупный план. В журналах эти фотографии сопровождались краткими подписями под каждым снимком или же общей подписью назывного типа.

Любой иллюстрированный журнал уже имел наработанные принципы размещения публикуемого материала, который должен был соответствовать определенному типу и выражать тематическую направленность журнала.

Как правило, выпуск такого журнала должен был содержать некоторую часть прозаических произведений (обычно печатался роман с продолжением или серия рассказов), рассказ о том или ином выдающемся человеке или деятеле, затем шли иллюстрированные фотографиями сообщения о произошедших в мире значимых событиях (это могла быть также информация о поездке Государя или о его посещении какой-либо официальной церемонии), сообщения об инцидентах и катастрофах, а также, например, информация о спуске на воду корабля, очерк из крестьянской жизни (этот очерк фактически отражал внутреннюю национальную жизнь России), религиозный сюжет, репродукции картин с выставки и иллюстрации к каким-либо известным литературным произведениям. В конце могла появиться информация о спортивных соревнованиях с фотографиями.

Таким образом, 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 как бы воспитанию чувств, которые должен был испытать читатель при освоении и осознании поступающей информации.

Любопытно, что для многих фотография тогда не считалась предметом искусства, а воплощала собой некую безвкусицу. Что, к слову, позже стали признавать за кинематографом. И это совсем не удивительно, поскольку массовый зритель первых иллюзионов вышел из тех же слоев массового читателя.

1.9. У истоков отечественного кинематографа. Массовый зритель

Первые показы кинематографа в России, состоявшиеся после 1896 года, носили случайный характер. Это был еще аттракцион, который соответствующим образом и пытались продемонстрировать разные хозяева проекционных аппаратов.

Сама киноплёнка ещё не имела устоявшегося стандарта, и аппаратура была самой разнообразной. Это также затрудняло внедрение кинематографа в жизнь.

Вплоть до 1908 года демонстрировались во множестве иностранные киноленты, за которыми разным владельцам проекционных аппаратов приходилось лично ездить в Париж и другие европейские столицы. Среди фильмов кинохроника даже преобладала.

Но помимо иностранных картин, благодаря придворному фотографу, владельцу ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К^о» А. К. Ягельскому, с 1901 года публика получила возможность видеть отечественную кинохронику, представленную произведенными съёмками Царя. Известно, что 27 апреля 1901 года в Малом театре в Москве было показано 40 картин из жизни царской семьи, которые были сняты в разное время Ягельским⁴².

Подобный сеанс был повторен 20 апреля 1903 года в большом зале Российского Благородного собрания. На нем демонстрировались ленты, которые показывались в Высочайшем присутствии в Императорском Кремлевском дворце 11 апреля. Показывалось уже 45 картин⁴³. Согласно афише среди них были следующие: «Шествие Их Императорских Величеств с Красного крыльца в Успенский собор 30 марта 1903 г.», «Шествие Их Императорских Величеств из Успенского собора в Чудов монастырь 30 марта 1903 г.», «Разные парады и торжества, состоявшиеся в Высочайшем присутствии, Царская охота и пребывание Их Величеств в Крыму, а также шествие во время костюмированного бала в Зимнем дворце».

21 апреля та же газета сообщала: «Самая блестящая публика заполнила вчера Большой зал Российского Благородного собрания, где придворные фотографы К. Е. фон Ган и К^о давали свой кинематографический сеанс. ... Спектакль удался вполне. Все картины вышли ясно, отчётливо, без надоедливого мигания.

⁴² «В 1-й раз в Москве КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ в пользу Иверской общины сестёр милосердия „Красного Креста“. В пятницу, 27-го и в воскресенье, 29 апреля в 2 часа дня в Императорском театре с Высочайшего Государя Императора соизволения фотографом Двора Его Величества даны будут сеансы усовершенствованной живой фотографии с демонстрацией 40 картин по программе, исполненной в присутствии Их Императорских Величеств в Царском селе и воспроизводящей, между прочим, события из пребывания Их Величеств и Их высочеств на южном берегу Крыма. Билеты в кассе Малого театра. Цены местам обыкновенные». Новости дня. 27 апреля 1901 г.

⁴³ Московский листок. 18 апреля 1903. № 107. С. 1.

Прекрасно удалось воспроизведение Высочайшего выхода в Успенский собор и в Чудов монастырь. Перед зрителями, напряжённо вглядывавшимися во все детали этих картин, восставала полностью незабвенная минута, и как живые, проходили лица Государевой свиты, все чины Двора, участвовавшие в шествии, и сами Высочайшие Особы. И эта волнующаяся толпа, волнующаяся, как море, ещё рельефнее оттеняла красоту этой замечательной картины. ... Изображение играющих в Ливадийском саду Августейших Дочерей Их Величеств вызвало долго не смолкавший взрыв аплодисментов. И вместо самого устроителя спектакля А. К. Ягельского на аплодисменты вышел раскланиваться г. Ягельский, но изображённый кинематографом. Это произвело тоже большой эффект. Нужно пожалеть, что гг. Ган и К° хотят ограничиться только одним спектаклем. Если бы они повторили его, успех второго сеанса можно считать заранее обеспеченным»⁴⁴.

После 1903 года новые кинотеатры стали все чаще открываться в обеих столицах. К 1908 году, когда вышел первый российский игровой фильм «Понизовая вольница», в Москве было уже около 80 кинотеатров. А к 1917 году и в Москве, и в Петрограде их уже считали сотнями. Великое их множество было открыто в самых разных городах и даже в крупных селах⁴⁵.

Кинотеатры были самые разные. Роскошный кинотеатр в Петербурге мог вмещать до 1000 человек, но встречались также кинотеатры и на 20, и на 30 человек, переделанные наскоро из какого-нибудь магазина под иллюзион. В нем стояли 2–3 ряда стульев, несколько лавок, а за ними находилось свободное пространство для стоячих мест. Правда, ближе к Первой мировой войне подобных маленьких кинотеатров почти не осталось.

Работа киномеханика была трудной и опасной, ведь киноплёнка была горючей и вспыхивала в случае пожара как порох.

В смысле своего обустройства синематографические театры старались подражать обычным театрам: архитектура и интерьер копировали виды всем знакомых театров; перед залом было богато убранное фойе с пальмами и буфетом.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Например, в селе Кохма Владимирской области, с населением в 3 с половиной тысячи человек, в 1916 году работал кинотеатр «Париж», а в селе Балаково Самарской губернии, где жило 22 000 человек – целых три: «Прогресс», «Модерн» и «Триумф». – Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. 1916. Издание Ж. Чебрарио де Годэн под ред. Ц. Ю. Сулиминского. М.: Адресный стол. С. 19, 32.

Мог играть оркестр, по стенам висели картины. На столиках лежали бесплатные программки сеансов – они постоянно обновлялись, поскольку программы просмотров менялись, как правило, каждые три дня.

Сеансы разбивались на отделения с антрактами, необходимыми для перезарядки проектора. Публика могла выходить в фойе и проводить свободное время как ей заблагорассудится.

Как ни странно, доля кинохроники в репертуаре была достаточно высока. Примерно половина фильмов могла быть иностранной.

Эффект воздействия кинематографа на неискушенных людей был высок – это и приносило хорошую прибыль владельцам кинотеатров.

Чтобы показывать фильмы, надо было их где-то брать, а перед этим – снимать.

На заре работы первых кинотеатров их хозяева покупали киноленты, а потом не знали, куда девать старые – интерес быстро падал к уже показанному не раз. Выход был найден с рождением кинопроката, который позволял не покупать фильмы, а брать их напрокат с возвратом в дальнейшем. Кинопрокатчики тоже не оставались в проигрыше, поскольку была разработана целая стратегия действий.

Она заключалась в том, что самые новые и сулящие прибыль фильмы шли первым экраном, потом становились фильмами второго экрана и третьего – цена на их прокат падала, но небольшие кинотеатры, особенно в провинции, от этого не горевали и умудрялись оставаться в выигрыше, даже показывая что-то старое, шедшее в первоэкранных кинотеатрах несколько месяцев назад.

Но ключевым моментом было производство самих фильмов.

Многие фигуры первых организаторов производства были яркими и остались в своеобразной памяти; но, увы, история производства фильмов изобилует многими белыми пятнами, поскольку большинство документов и деловых бумаг раз и навсегда утрачено.

Тем не менее можем назвать Александра Карловича Ягельского, фотографа Двора Его Величества, владельца ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К^о», одним из первых, кто организовал в России полный цикл производства фильмов еще в 1900 году.

Родом из Польши, он приехал в Москву, где у его брата Игнасия уже было фотоателье, попал под негласный надзор полиции за распространение нежелательных фотографий, был выдворен из Москвы, но оказался в Царском Селе и стал придворным фотографом с очень высоким доходом. Невероятный взлет.

Многие иные успешные деятели кинематографа были тоже приезжими, как, например, Александр Дранков или Александр Ханжонков.

По нашему представлению, Дранков стал не только ловким кинопредпринимателем, но и проявил незаурядные таланты в своем творчестве. В отличие от того же Ханжонкова Александр Осипович Дранков действительно был творцом, умевшим снимать удивительные фильмы. Иронические замечания, постоянно раздававшиеся по поводу его деятельности, были совершенно несправедливы.

Да, он любил прихвастнуть – так, в 1907 году объявил, что открыл первую кинофабрику, хотя в этом деле не был первым (первым был Ягельский), любил авантюру, но многие его действия приводили подчас к бешеному успеху.

В кинохронике он превзошел многих – не только сюжетами, но и найденными творческими решениями. Одним из первых он начал снимать документальное кино концептуально. Это были не просто фильмы, фиксирующие окружающий мир, но фильмы, его осмысляющие, передающие смыслы и значения.

Да, он взял и снял Льва Толстого – и за одно это мы можем быть ему благодарными. Но он также находил приемы съемки и способы монтажа, которыми прежде никто не владел. Можно говорить о том, что он подсмотрел их у зарубежных постановщиков и попытался реализовать у себя (на манер «призрачного поезда» в фильме о кавалерийской школе в Поставах – понятно, что этот прием он увидел у других и попробовал), но многое находил сам, и от этого его фильмы становились весьма интересными, наполненными смыслами.

Другое дело, что публика еще была невзыскательна, и изыски не производили какого-либо впечатления. Даже документальные фильмы о Льве Толстом не

принесли сверхприбылей – игровой наивный кинематограф всегда был в выигрыше.

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

Весьма успешно работали московские представительства французских кинофирм – «Пате» и «Гомон».

Если посмотреть сохранившиеся документы, относящиеся к фирме братьев Пате, интересен тот факт, что ее московское отделение, продающее граммофоны и патефоны, в 1912 году обладало большим количеством сотрудников и делало больший объем продаж, нежели синематографическое отделение, расположенное на Петербургском проспекте. Хотя именно это отделение выпускало регулярно Пате-журнал, выходивший дважды в неделю.

К 1916 году кинопредпринимателей стало очень много, и некоторые из них стали не менее известными, чем Дранков.

Разразившаяся война способствовала развитию деятельности Скобелевского благотворительного комитета, который долгое время был монопольным производителем военной кинохроники. Он также начал производить и игровые картины.

Согласно размещенным рекламным объявлениям, Скобелевский комитет и в 1916 году планировал выпускать «Русскую военную хронику», которая вовсе не закончила свой выпуск 1915 годом⁴⁶.

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

Выработанный массовой периодикой в лице иллюстрированных еженедельников канон подачи и распространения информации во многих своих качествах был перенят неигровым кинематографом, особенно киножурналами.

Киножурнал начинался каким-нибудь официозом – это мог быть визит Государя в другую страну или наоборот, приезд иностранного гостя в Россию.

⁴⁶ Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. 1916. С. LI.

Необязательно, чтоб это была Августейшая особа, достаточно, чтоб это был приезд короля поэтов Поля Фора из Франции. Далее могли идти различные протокольные церемонии и мероприятия: военные маневры, открытие памятника, юбилейная выставка, потом шли скачки на ипподроме, невероятные климатические явления, пожары, катастрофы, а в конце – полеты авиаторов, автогонки и парижские моды.

Хроникальные фильмы переняли эту же манеру. Непременно были фильмы официального содержания, фильмы о выдающихся людях и ярких событиях, а также бытовые зарисовки и просто картины жизни. Правда, порой фильмы снимались по заранее продуманному сюжету с нарочито инсценированными эпизодами, демонстрирующими не просто некий факт, а целый процесс в развернутом виде. Но это была большая редкость, на этом мы еще остановимся.

Как же первый массовый зритель смотрел кинохронику?

В целом первые кинофильмы и их показ в специально оборудованных местах (иллюзионах, а позже уже в специально построенных электротеатрах) воздействовали на зрителя не только ожившими на экране киноизображениями, но и самой атмосферой действия, окружающим антуражем и сопровождающими моментами: производили впечатление и программки, и игра тапера или целого оркестра, а также коллективное чтение титров вслух во время сеанса и коллективное реагирование на увиденное.

До развертывания массовой сети кинотеатров, которая произошла в 1907–1908 годах, просмотры фильмов устраивали во время работы выставок, ярмарок или во время отдельных эстрадных представлений, организованных, скажем, в Народном доме. Публика той поры воспринимала синематограф как своеобразный аттракцион и не надеялась что-либо почерпнуть из него. Поэтому в самые первые годы владелец проекционного аппарата демонстрировал одну и ту же программу иногда по полгода – аттракцион потому и аттракцион, что каждый раз происходит одно и то же.

И вот с 1907 года все стало по-другому: люди стали приходить в иллюзионы за интересными фильмами, а программы в них стали меняться еженедельно, порой даже каждые три дня.

Если проанализировать имеющиеся документы, например, касающиеся работы петербургского иллюзиона *Edison Theater*, располагавшегося на Малой Конюшенной улице⁴⁷, то они свидетельствуют о следующем.

Иллюзион работал каждый день с двух часов дня и до полуночи. Просмотры были организованы в виде своеобразных отделений с антрактами. В разных отделениях фильмы не повторялись, поэтому надо было следить за показами по особым программкам, которые распространялись заранее. Приобретя программку иллюзиона, зритель, осведомленный из самых разных источников о рейтингах фильмов, заранее мог определить, что он выберет для просмотра во время будущего посещения иллюзиона. Дневной сеанс из нескольких отделений стоил от 30 копеек до 1 рубля 50 копеек, что недешево (для сравнения: пуд мяса тогда стоил 3,6–3,8 рубля, а пуд пшеничной муки – 2 рубля⁴⁸), но зато по купленному билету можно было оставаться в иллюзионе до пяти часов вечера и просмотреть целую обойму фильмов. Вечерние билеты были дороже – от 40 копеек до 2 рублей 10 копеек, но зато и программа вечерних показов была иной и более привлекательной. Как известно, фильмы подразделялись на категории, и кинотеатры были вынуждены брать у прокатчиков ленты самые разные, поскольку заполнить просмотры только фильмами первого экрана было нереально с точки зрения расценок за прокат. Самыми дешевыми были киножурналы и видовые неигровые картины, которые как раз и попадали в ранние отделения дневного сеанса. Но если зритель оставался в иллюзионе до 5 часов вечера, он мог дожидаться и драмы, и комедии, и сенсации.

Титры при просмотре зачитывались публикой вслух хором. Не для того, чтобы их осмыслить в некоторых социально-политических или художественных дефинициях, а чтобы их пережить эмоционально (в случае игровой ленты) или в понятийных смыслах (для кинохроники): вот перед нами, оказывается, Король

⁴⁷ ГА РФ. Ф. 117. Оп. 1. Д. 87.

⁴⁸ Сколько стоили продукты в Российской империи в 1889 году // Деньги. 2018. № 29. С. 59.

Италии, или Его Императорское Величество Николай II в Ливадии, и не более того. Это действие напоминало произнесение Символа веры в храме, что все присутствующие делали, по крайней мере, по воскресеньям на литургиях – большинство зрителей ведь посещали храмы.

Даже в самых престижных иллюзионах публика была пестрой, что подчеркивало своеобразный демократизм киносеансов – в зале можно было встретить как представителей аристократии и знати, так и заводских подмастерьев и обычных мещан, сидящих, правда, на балконе или лавках впереди, куда билеты были дешевле, но пришедших посмотреть фильмы наравне с богатыми господами.

Как были организованы сами отделения? Каждое из них состояло из 3–4 коротких фильмов – не более 5–6 минут каждый, причем между ними еще наступал перерыв в 3–4 минуты, поскольку киномеханик работал только с одним проекционным аппаратом, требующим перезарядки с перемоткой киноленты на начало.

Первое и второе отделения дневного сеанса у рассматриваемого иллюзиона в декабре 1908 года состояли как раз из хроникальных документальных фильмов. В первом отделении: «Итальянская артиллерия», «Трудный переезд», «Катание с гор на лыжах в присутствии шведского короля и королевы»; а во втором отделении: «Путешествующий цирк», «Воскресная экскурсия», «Живописная Анкона».

Вероятно, эти все достаточно короткие фильмы показывали днем только из тех соображений, что они не вызывают зрительского ажиотажа и получены из прокатных контор в качестве обязательного пакета к так называемым фильмам первого экрана (обычная практика тех лет). Самые кассовые фильмы показывали в иллюзионе вечером.

На этом фоне весьма любопытным представляется то, что в шестом отделении, то есть уже вечером, среди прочих фильмов числится фильм «Скачки на приз Государыни Императрицы».

Еженедельные скачки и бега на столичных ипподромах были крайне популярны и вызывали в публике неподдельный ажиотаж, связанный, в том числе,

с азартом, порожденным тотализатором. Так что этот фильм мог представлять для зрителя повышенный интерес, и он был включен в показ вечернего отделения.

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

Очевидно, что не все хроникальные фильмы были способны обладать этими элементами – в силу того, что многие фильмы выполняли просто репрезентативную роль (то есть демонстрировали свой предмет) и их визуальный ряд не обладал большой эмоциональной силой.

Кинохроника в те годы воспринималась скорее как один из элементов развлечения публики, каким был тогда синематограф вообще. Неслучайно многие общественные деятели той поры, писатели, журналисты, да и просто зрители, когда речь заходила о киносеансе, не могли точно пересказать, что же им конкретно показали? Широко известны слова М. Горького о мелькающих на экране серых тенях (то есть содержательная часть показываемого из впечатления выпала)⁴⁹.

Но как же все-таки зритель тех иллюзионов смотрел кинофильмы?

Для ответа на этот вопрос лучше всего обратиться к дореволюционной прессе и свидетельствам очевидцев.

Иллюзионы и электротeatры стали очень популярны (на одном Невском проспекте в Петербурге их было несколько десятков), ходила в них самая разная публика, поэтому отзывы и впечатления были самыми пестрыми, а зачастую диаметрально противоположными.

Например, Л. Толстой (аристократ по происхождению и аристократ духа по положению) долго проявлял недоверие к новому поветрию века, каково было увлечение кинематографом в ту пору, но потом с появлением А. Дранкова у себя в имени в 1908 году даже заинтересовался, расспрашивал, был впечатлен собой на

⁴⁹ Горький М. (М. Pacatus) Синематограф Люмьера // Нижегородский листок. 1896, 4 июля. Цит. по: Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. М. : Искусство, 1965. С. 3-4.

экране (ему показали отснятый материал по его же просьбе дважды за один раз) и решил-таки посетить это заведение с самой обычной зрительской публикой на сеансе.

Вместе с пианистом А. Б. Гольденвейзером они пошли в электротeatр на Арбате в Москве. Позднее Гольденвейзер вспоминал: «Картины кинематографа, и вообще глупые, на этот раз были особенно нелепы: представлялась какая-то скучная, бессмысленная мелодрама... Слушая ужасную музыку разбитого фортепьяно, Л.Н. всё время оборачивался сочувственно ко мне, как бы жалея меня, что мне приходится слушать эту музыку. Как только кончилось первое отделение, Л.Н. встал, и мы все за ним. Он был поражён нелепостью представления и недоумевал, как это публика наполняет множество кинематографов и находит в этом удовольствие»⁵⁰.

Перед нами налицо непонимание великим человеком самого предьявленного ему действия, усугубленное отсутствием какого-либо навыка смотрения разворачивающегося на киноэкране. В то время как, вероятно, сама публика воспринимала все, что ей демонстрируют, вполне благожелательно.

Гольденвейзер мельком говорит, что они вытерпели только первое отделение. Если учесть, что каждое отделение, а особенно первое, состояло из набора так называемых видовых картин и драм (обычно – два видовых, то есть документальных фильма, и два с актерами), что в совокупности составляло примерно 20 минут, то становится понятным, что Лев Николаевич даже не успел, что называется, вникнуть и всмотреться на экран. С непривычки он просто был ошеломлен и разочарован.

Случайное первое посещение иллюзиона ничем другим и не могло закончиться. Об этом же говорит и впечатление поэта Сергея Городецкого, также посетившего как-то киносеанс. Вот что он там увидел: «На высоких слонах раджа под финиковыми пальмами и бананами, лицо у него вдруг саженное, и с аршинного банана вихрем сдёргивается кожа, плод лезет в толстые губы. Какая-то река, и прыгают в воду. Лестница. Комната. Господин в пляске святого Витта

⁵⁰ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 344-345.

читает газету, врываются, вырывают, кувыркаются. Гамлет поёт над черепом, и голос его окутан шипучей змеёй. Вдруг два петушка Патэ, темно, и бежит мальчишка полем, лесом, вплавь на дерево, с дерева, в дом, дом горит, он из трубы, а за ним умалишённые толстяки кубарем, один через другого, а на старухе толстые без кружев штаны, и не догнать им никогда, но и не убежать мальчишке никогда»⁵¹. Поэт был явно настроен испытать некие мимолетные эмоции от аттракциона, каковым он посчитал синематограф. Ему не пришло в голову вникнуть в какую-либо логику разворачивающегося на его глазах действия.

И при этом большинство самой заурядной публики иллюзионов прекрасно все понимало и обеспечивало их хозяевам битковые сборы.

Проблема на самом деле заключалась в том, что эти люди хорошо всё воспринимали и расшифровывали для себя. Им важна была не жанровая определенность демонстрируемой драмы, не вербальная точность и острота диалогов (несмотря на то, что синематограф был немой, многие совершенно отчетливо 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. Если б ее взялись объяснять словами, она стала бы сразу скучной и неинтересной – потому что видеть можно быстро, а объяснять надо долго. Именно мгновенная реакция вызывала при просмотре у зрителей аффект.

«...Где-то, при общем страхе – затрещало, зашипело – и вдруг – на полотне заходили фигуры...

– Го-го-го, хохотали все...

⁵¹ Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 163.

Фигуры бегали, прыгали, обнимались, целовались, и всё это было так верно, так жизненно правдиво, что, когда двое мужчин раскланялись с экрана, многие из нас сняли шапки и приветствовали незнакомцев дружескими жестами.

Предо мной выделялась красивая аллея какого-то парка прекрасной Швейцарии. Вираз будто растаял, перед нашими глазами не было больше полотна, а высились разнообразные деревья, стройно окаймлявшие ровную узкую дорожку. Вокруг серебрились фонтаны, колыхались придорожные цветы... Я долго любовался этим зрелищем...», – вспоминает некто Фри-дика, обычный зритель той поры⁵².

Что самое интересное в этих его словах? Во-первых, между зрителем и экранной реальностью, наполненной живыми людьми, установилась мгновенная связь, настолько близкая, что люди в зале, забывшись, жестами реагировали на поклоны призрачных экранных персонажей.

А во-вторых, главное – наш вспоминающий зритель перестал замечать вираз (то есть окраску изображения), перестал замечать экран с рамкой и погрузился целиком в прекрасный парковый пейзаж. Он просто грезил наяву.

А вот у Толстого и Городецкого такого контакта не случилось – все время была неустранимая дистанция, мешавшая погружению и растворению.

Проблема не в том, что Толстой чего-то не понял. Смею высказать предположение, что многие представители так называемой просвещенной публики испытывали в кинематографе то же самое – им было просто чужд подобный вид зрелища, на их вкус это все было вульгарно и примитивно. Они не замечали самого феномена ожившей движущейся фотографии, не готовы были его воспринять. Хотя восприятие невзыскательной простой публики было самое прямое и непосредственное – там всё как в жизни!..

Более того, сам факт того, что в ранний период кинематографа им занялись не образованные, рафинированные люди, а, что называется, ушлые дельцы, некоторые из которых на этом деле разбогатели просто фантастически, говорит о том, что в первую очередь играли свою роль чутье и интуиция, помогающие

⁵² Фри-дика. Плоды культуры (кинематографическая бэль) / Кинематограф. 1915. № 2. С. 11.

схватывать особенности кинописания, дабы с блеском их потом эксплуатировать на самом примитивном уровне.

Дельцы раннего кинематографа прекрасно понимали массовые вкусы аудитории. Возможно, потому, что сами вышли фактически из масс. Наташа Друбек проанализировала состав российских кинопредпринимателей начала XX века⁵³ и пришла к выводу, что в столицах империи они были приезжими, многие – еврейского происхождения, причем кое-кто из них принял крещение ради того, чтоб спокойно заниматься своим делом – как тот же А. О. Дранков, который начинал фотографом Государственной Думы и фоторепортером для ряда газет и журналов, а до этого в молодости держал танцзал в Севастополе, откуда и приехал в Петербург⁵⁴.

Массовому зрителю не нужны были глубина и утонченность, он жаждал видеть волнующие его ситуации, переживать вслед за героями чувства и страсти, ими овладевающие. Экранная атмосфера должна была быть похожей на ту, что ощущалась в реальном обществе.

В отношении кинохроники кинематограф играл роль живой газеты – с учетом появившихся вскоре киножурналов он заполнял экран сюеминой визуальной информацией, которая буквально заставляла зрителя почувствовать те или иные события, пережить реалии краев и весей, где ты никогда не бывал.

Журнальная пресса того времени была заполнена статьями, в которых авторы эмоционально говорили о смысле и значении кинематографа в их жизни и, в частности, о том, что запечатлев человека на киноплёнке, мы оставляем его живым спустя века – это будет осязаемая память обо всех нас...

Особо скажем об эстетическом моменте, свойственном дореволюционной кинохронике. Перефразируя известный тезис Н. Г. Чернышевского «Прекрасное есть жизнь», можно сказать, что в случае кинохроники мы имеем определенное подтверждение этой формулировки, потому что именно сами запечатленные

⁵³ Drubek, Natascha. The Book Lab: “Hidden Figures” // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 13. 2021. С. 94-129. DOI: <https://dx.doi.org/10.17892/app.2021.00013.284> (дата обращения: 24.07.2022).

⁵⁴ Лемберг А. Г. Я был мальчиком при Дранкове // История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. М. : Материк, 1996. С. 34.

образы событийного бытия обладают эстетической составляющей, подкупают своей детализировкой и подробностями ушедшего исторического времени.

Что же происходит с окружающей действительностью, когда она попадает на экран?

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

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

Российское дореволюционное общество было достаточно 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 жили 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.

Фактически Царь владел и управлял страной и называл себя «Хозяином земли Русской». Для управления существовал кабинет министров, то есть правительство. Совещательным органом являлся Госсовет, а с 1906 года законодательные функции на себя приняла учрежденная манифестом Государя Государственная Дума.

Россия была сословной страной – социальное положение каждого гражданина определялось тем, к какому сословию он принадлежал. Этим же определялись его гражданские права и обязанности. На верху социальной пирамиды стояли дворяне, ниже всех были крестьяне и мещане.

Промышленность начала стремительно развиваться только с приходом XX века, но рабочие назывались мастеровыми, никакого рабочего сословия не было, – многие из них были из крестьян или из мещан. Только после 1905 года, когда стали реализовываться некоторые реформы, начал рассматриваться вопрос о формировании отдельного сословия рабочих.

Поскольку Церковь не была отделена от государства, Православие было государственной религией. До 1905 года граждане, причислявшие себя к другим конфессиям, были в разной степени поражены в правах. Национальность определялась отношением к государственной религии. Все православные по своему статусу назывались русскими (независимо от этнической принадлежности), остальные были инородцами.

В стране существовало повсеместное начальное образование в виде церковно-приходских школ – ЦПШ. Однако люди из привилегированных кругов считали для себя зазорным отдавать детей на обучение в ЦПШ. Их детям давалось домашнее образование, а потом следовало держать испытание для поступления в 5-й класс классической гимназии (где не было классов с 1-го по 4-й). Существовали мужские и женские гимназии. «Срезавшиеся» получали возможность продолжить образование в реальном училище, где упор делался на получение образования, приспособленного к практическим потребностям и к приобретению технических познаний.

Александр III любил повторять, что у России только два союзника – армия и флот. В империи быть военным считалось весьма почетным делом. Все грамотные люди свободных сословий могли поступить на гражданскую службу – ради достижения чинов и званий. Выпускник университета имел право быть зачисленным унтер-офицером в армию, если хотел сделать военную карьеру.

Служили все. Быть вне службы могли разве что отставные офицеры, уехавшие после отставки в свое имение и ставшие помещиками. Стоит напомнить, что, например, Пушкин после окончания лицея числился на службе по Министерству иностранных дел.

Все эти условия действительности Российской империи сказывались на жизни в ней. О. Мандельштам, вспоминая, что это была за Россия, говорил, что те годы «слагаются в моём представлении из картин, разорванных, но внутренне связанных тихим убожеством и болезненной, обречённой провинциальностью умирающей жизни»⁵⁵. Другими словами, исторические реалии жизни были таковы,

⁵⁵ Мандельштам О. Э. Музыка в Павловске // Мандельштам О. Э. Собрание соч. в 4 т. Т. 2. М.: ТЕРРА, 1991. С. 45.

что от них веяло консерватизмом, отсталостью, обскурантизмом и скукой беспросветности, как от некоторых рассказов и повестей М. Горького вроде «Городка Окурова».

Дореволюционная Россия остается совсем неизвестной нам страной. Она жила редкостным образом, имея диковинное своеобразие, была не похожей ни на что на свете. В ней жили люди, совсем по-другому устроенные и по-другому воспитанные.

Ее формы жизни были разом утрачены и в короткий период пропали навсегда. В мгновение ока она переустроилась, все люди поменялись. И хотя прежнее еще кто-то помнил и, вероятно, жил им, но это было потаенным, скрытым знанием, которое было невозможно предъявить никому вокруг.

Можно сказать, что дореволюционная Россия разом потерялась, исчезла. И осталась разве что в исторической памяти, носящей, как правило, субъективный характер, а значит, не могущей достичь какой-либо полноты и объективности.

Если бы не одно «но». На самые кануны ее исчезновения пришелся расцвет визуальности. Ее жизнь, объекты, предметы, герои и персонажи оказались запечатленными на удивительно большое количество фотопластинок и киноплёнок. Произошел всплеск визуализации всего окружающего мира, всей диковинной реальности бытия народа этой страны, всей ее сути и правды.

Ныне, обладая сохранившимися результатами той визуализации, мы можем оценить, что же это было. Визуальные свидетельства, в отличие от вербальных, не могут быть субъективными, они стремятся к объективности, пусть и частичной (в силу отсутствия тотальности), но объективности.

И, конечно, любое подобное свидетельство несет в себе еще и сообщение, потому что фотография или фильм обладают качеством документальности. И как любой документ, они выступают носителями информации, то есть являются *medium*.

И вот эти картины жизни и подвергались визуализации первыми русскими документалистами. При обзоре дореволюционной кинохроники следует иметь в виду означенную специфику этих картин.

Не всё и не всегда попадало из этой действительности в объектив. То есть не все стороны бытия окружающего мира запечатлевались на киноплёнку в силу разных причин. Конечно, существовали известные цензурные ограничения и запреты, да и сами авторы того кинематографа занимались самоцензурой и ограничениями.

Например, почти никогда не снимали жизнь и быт российской деревни. Можно припомнить лишь три-четыре фильма и три-четыре журнальных сюжета, которые были сняты в сельской местности.

Из сохранившихся материалов почти невозможно представить себе функционирование экономики страны, какие-либо межнациональные отношения или жизнь национальных окраин, почти ничего не известно о политическом устройстве империи или о крупнейших политических партиях и течениях. Почти ничего нет о торговле (если не считать нескольких съёмок базаров) и о купечестве. На экране до обидного мало деятелей искусства, представителей так называемого Серебряного века.

И все-таки, каковы были результаты визуализации? В чем они выразились и каково их послание для нас?

2.2. Становление российского дореволюционного неигрового кинематографа. Первые шаги

В последующем анализе тех или иных дореволюционных хроникальных съёмок, сюжетов и документальных фильмов, созданных в России, мы вынуждены будем исходить из того массива кинодокументов и фильмов, что дошли до наших дней.

Разумеется, в дореволюционной прессе, документах и книгах по истории кино можно найти упоминания и описания материалов и фильмов, существовавших ранее, но утраченных в силу разных причин. Объективно ссылки на эти утраченные произведения вполне допустимы, но в силу невозможности проверки тех или иных фактов, касающихся их, мы не можем в полной мере делать те или

иные утверждения по их поводу. В этом смысле мы вынуждены ограничивать наши рассуждения только кругом сохранившихся материалов.

Прежде чем переходить к анализу конкретной ситуации, надо принять к сведению следующее: в соответствии со справочником В. Е. Вишневого, до революции в России было произведено 2689 документальных фильмов (имеются в виду только те фильмы, которые были в прокате). Но помимо фильмов в России выпускалось в прокат большое количество киножурналов и, кроме того, были созданы фильмы, которые по разным причинам в справочник В. Е. Вишневого не попали, хотя их сохранившиеся архивные копии свидетельствуют либо об их прокате, либо просто об их существовании. Многие фильмы создавались с особыми целями, например, фильмы, созданные придворным фотографом и кинооператором А. К. Ягельским, которые предназначались для демонстрации, в основном, в придворных кругах. Или, например, военно-инструктивные фильмы, предназначенные для демонстрации в армейских аудиториях с целью обучения приемам ведения боя, владения оружием или строительства фортификационных сооружений.

К сожалению, до настоящего дня из числа фильмов, упоминаемых в справочнике В. Е. Вишневого, сохранилась едва ли десятая часть. И как ни парадоксально, в значительно лучшем виде дошла коллекция фильмов и просто хроникальных съемок, произведенных ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К^о», возглавляемым А. К. Ягельским. В результате количество «царской хроники» значительно превосходит весь остальной сохранившийся хроникальный материал, что создает несколько неверное представление о дореволюционном неигровом российском кинематографе в целом.

С «царской хроникой» связан еще один важный момент: каким образом ее вводить в научный оборот, как ее учитывать в сравнении с общепринятым массивом документальных киноматериалов? Проблема заключается в том, что еще с ранних времен было принято рассматривать только те киноматериалы, которые демонстрировались публично, имели тираж и прокат. Это приводило к тому, что историю документального кино начинали с функционирования первых

кинотеатров в России. Именно поэтому первым документальным фильмом было принято считать кинофильм «Донские казаки» (РГАКФД Уч. 12702), о котором речь пойдет ниже.

Правильнее было бы сказать, что фильмы начались с того, что в них был применен монтаж (пусть самый простой) и вклеены титры. Однако позже было обнаружено, что не во всех сохранившихся фильмах (которые имели тираж, были в прокате и, стало быть, упомянуты в справочнике В. Е. Вишневого) в настоящий момент присутствуют титры – то есть до нас от этих фильмов дошли некие материалы, и только работа по их восстановлению на основе различных дореволюционных описаний позволяет получить вариант фильма, близкий к первоначальному (близкий, потому что дореволюционные прокатные конторы выпускали нередко по несколько вариантов одного и того же фильма разной длины и в разной монтажной последовательности)⁵⁶.

Кроме того, в наше время при обзоре массива хроникальных материалов, сохранившихся в коллекции Российского государственного архива кинофотодокументов (Красногорск) – РГАКФД, где сосредоточено наибольшее количество хроникальных материалов дореволюционной России, мы часто сталкиваемся с тем, что в некоторых архивных единицах, содержащих документальные фильмы, словно намеренно спутана монтажная последовательность отдельных сцен и отснятых кусков, что нередко не позволяет делать каких-либо выводов об авторском варианте этого фильма. Эта проблема вытекает из технологических моментов и хорошо описана Н. А. Изволовым⁵⁷. Дело в том, что негатив будущего фильма, отснятый, возможно, в разные дни и в разных местах, никогда не монтировался. С него сразу печатали позитивную копию, которую и монтировали в прокатной конторе или даже в кинотеатре, включая по мере необходимости титры в нужные места. Сегодня уже невозможно установить, поступил ли фильм после революции и национализации кинематографа на склады Северо-Западного областного управления по делам

⁵⁶ Баталин В. Н. Проблемы восстановления кинодокументов РГАКФД первых лет российского кинематографа // Вестник архивиста. 2011. № 3. С. 94-102.

⁵⁷ Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория. М.: Материк, 2005. С. 60.

фотографии и кинематографии «Севзапкино» (когда реквизирувался в том числе и царскосельский архив А. К. Ягельского), или в Центральную фильмотеку в Москве в виде негатива или некоего позитива, с которого намного позже был спечатан контратип (что делалось в целях сохранности исходного материала). К сожалению, РГАКФД не располагает документальными сведениями 1920-х годов, поэтому можно допустить, что отдельные фильмы на тот или иной советский склад поступили в несмонтированном виде (то есть со склада компании-производителя), что мы сегодня и имеем. А на показах в дореволюционные времена могла использоваться переклеенная в нарративной логике позитивная копия фильма, которая до наших дней не дошла. С этим фактом приходится считаться при рассмотрении тех или иных киноматериалов.

Что касается уцелевших фильмов и материалов А. К. Ягельского, то следует иметь в виду, что они долгое время не вводились в научный оборот не только по идеологическим причинам. Было очевидно, что изначально фото-, киноателье «К. Е. фонь Гань и К^о» не преследовало целей публичности, хотя с 1909 года А. К. Ягельский начал предоставлять свои фильмы и материалы для проката через товарищество «Апполон» или Т/д А. А. Ханжонкова⁵⁸, заключив с ними договоры об этом.

Следует отметить, что и А. О. Дранков никогда не занимался прокатом своих документальных фильмов – он их сразу продавал прокатным конторам.

Первые документальные материалы и фильмы, снятые еще до 1907 года ателье «К. Е. фонь Гань и К^о», демонстрировались в-основном царской семье и в придворных кругах, и А. К. Ягельский никогда не включал в демонстрируемые фильмы и материалы титры, поскольку его публика в этом не нуждалась. Однако следует признать, что уже с 1900 года ателье А. К. Ягельского характеризуется не кустарным изготовлением отдельных фильмов, а налаженным регулярным процессом съемок, печати позитивных копий и их монтажом исключительно в целях публичной демонстрации, пусть и в узком кругу зрителей⁵⁹.

⁵⁸ Хроника // Сине-фоно. 1909. № 16. С. 6.

⁵⁹ РГИА Ф. 468. Оп. 14. Д. 1103.

Сам А. К. Ягельский, когда в 1903 году составлял свой первый кинокаталог, учитывал возможность публичной демонстрации некоторых своих материалов и разделял их на те, что возможны для публичной демонстрации, и на те, что ей не подлежат, то есть являются исключительно фактом запечатления интимных моментов жизни царской семьи и не подлежат широкой огласке.

Ныне представляется важным, с учетом вышеизложенного, ввести в научный оборот фильмы и киноматериалы ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К^о» и рассматривать их наряду со всеми остальными фильмами и кинодокументами.

Как известно, весь российский кинематограф начался в мае 1896 года, когда съемочная группа, приехавшая из Франции по заданию братьев Люмьер, сняла ряд фрагментов Коронационных торжеств в Москве (РГАКФД Уч. 4875).

Это была хроникальная киносъемка, сделанная вовсе не российскими операторами, а французами Шарлем Муассоном и Франсисом Дублие при участии Камилла Серфа. Вероятно, ими же в те дни была снята сцена «русских танцев» в увеселительном саду «Ливадия» в Новой Деревне в Санкт-Петербурге⁶⁰. На деле, этот танец – украинский развеселый гопак. Но он все равно «русский», и другим для образованной европейской публики быть не может. А годом позже другой французский оператор Александр Промео, представлявший все ту же фабрику братьев Люмьер, снял целый ряд сцен в Санкт-Петербурге и Петергофе с участием царя Николая II и французского президента Феликса Фора.

Почти все последующие 10 лет именно неигровой кинематограф так или иначе развивался на обширной территории Российской империи. По-видимому, собственно первые российские киносъемки осуществил артист театра Корша Владимир Сашин в Москве с помощью киноаппарата «Витаграф». Он организовывал первые кинопоказы после спектаклей в театре с 1896 года, но что это было, проверить не представляется возможным, поскольку до нас не дошла ни одна из его кинолент.

Также стоит отметить, что в сентябре 1896 года харьковский фотограф Альфред Федецкий снял первый документальный фильм в законченном виде

⁶⁰ Danse russe // L'œuvre cinématographique des frères Lumière URL: <https://catalogue-lumiere.com/ville/saint-petersbourg> (дата обращения: 24.07.2023).

«Торжественное перенесение чудотворной Озерянской иконы из Куряжского монастыря в Харьков» и демонстрировал его в своем кинотеатре. К сожалению, вскоре пожар уничтожил все кинофильмы, хранившиеся у Федецкого, и ныне не представляется возможным что-либо сказать о том, как выглядела его первая кинокартина.

С 1897 года было положено начало так называемой «царской кинохронике» (то есть киносъемкам с участием царя Николая II), когда польский оператор Болеслав Матушевский начал снимать различные официальные церемонии царского Двора; а с 1900 года штатным придворным кинооператором фактически стал А. К. Ягельский, руководивший царскосельским ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К^о».

С нашей точки зрения, при выявлении первых хроникальных кинолент следует со всей определенностью иметь в виду, что с 1900 года в Царском Селе под Санкт-Петербургом начала работать фактически первая русская кинофабрика «К. Е. фонъ Ганъ и К^о», организованная придворным фотографом А. К. Ягельским, с полным циклом производства и изготовления кинолент. Кинопредприниматель же А. О. Дранков, который любил саморекламу и сам о себе поведал читателям в 1916 году как о первом кинематографисте, открывшем кинофабрику в 1907 году⁶¹, увы, занимался бессовестной мистификацией, пользуясь тем, что деятельность предприятия Ягельского, как и все, что относилось к жизни придворных кругов, не афишировалось с той предпринимательской наглостью, как это наблюдалось в случае с Дранковым.

А. К. Ягельский в каталоге своих ранних фильмов указывает в качестве своего первого фильма двадцатиметровую киноленту – «Завтрак Их Величеств, Их Высочеств и Особ Свиты во время охоты в 1-ом Королевском имении» производства 1900 года (кинолента не сохранилась). Представляется, однако, что фильмом эту киносъемку считать не совсем правильно, поскольку это просто отснятый эпизод в полную длину пленки, помещавшейся тогда в кассету, без каких-либо склеек и срезов.

⁶¹ В. Д. Пионеры русской кинематографии // Экран России/ 1916/ № 1. С. 7-8; 1916. № 2-3, С. 8-11.

Рекламное объявление 1907 года гласило: «ПЕРВОЕ В РОССИИ усовершенствованное синематографическое ателье А. О. ДРАНКОВА, С-Петербург. Благодаря выписанным мной опытными съёмщиками из Лондона и Парижа, которые всегда к услугам гг. демонстраторов, – теперь есть возможность делать съёмки любого места. Съёмки с видами жизни городов продаются на очень выгодных условиях».

Хотелось бы назвать фильмом сохранившиеся съемки Саровских торжеств 1903 года (РГАКФД Уч. 32238), осуществленные тем же А. К. Ягельским. Однако сегодня мы имеем чуть более 60 метров материала, в то время как каталог Ягельского указывает длину в 160 метров. Это означает, что в настоящее время нам доступны лишь фрагменты произведенных съемок, склеенные позднее вместе. Изначально же эти съемки представляли собой три отдельных куска, снятых в разных точках во время торжеств.

Документальные же фильмы легко отличить от прочих – они посвящены какому-то одному событию, то есть односюжетны, и носят законченный характер, к чему ведет определенным образом проделанная монтажная работа нарративного характера. Обыкновенно монтаж преследует цель восстановить на экране временную и событийную логику. Была ли осуществлена попытка этого нарративного монтажа в случае съемок Саровских торжеств, неизвестно.

Аналогична сегодня ситуация и со съемками А. К. Ягельским визита французского президента Э. Лубэ в 1902 году (РГАКФД Уч. 2009). Их длина в настоящий момент равна 60 метрам, хотя по каталогу Ягельского было отснято 196 метров.

Разумеется, любые сохранившиеся съемки, осуществленные начиная с 1900 года, можно при определенном допущении считать фильмом, но факт остается фактом – повествовательный, нарративный момент в них либо вообще отсутствовал, либо проявлялся крайне слабо, потому что стремление к наррации, понимание того, что она необходима, пришло позже, по мере развития самих съемок. Вначале преобладало просто желание зафиксировать момент, снять хоть какое-то событие. Но уже на этой стадии развития дореволюционной кинохроники можно сделать некоторые выводы.

Самые первые съемки 1896 года были значимы уже с точки зрения самого факта съемок. Поэтому сложно сказать, насколько серьезно первые кинооператоры задумывались над операторскими приемами. Судя по съемкам коронационных торжеств, французские операторы выбирали случайные точки съемки, весьма отдаленные от царской процессии и важных действующих лиц.

Только в двух случаях – на Тверской улице и у парадного входа во дворец – им удалось снять более крупные планы действующих лиц, и в кадр даже попала вдовствующая Императрица Мария Фёдоровна, проезжающая в карете. На Красном крыльце Грановитой палаты с трудом различается царская чета; у Александры Фёдоровны необычным образом заплетены две косы.

С точки зрения воздействия этих запечатленных картин, можно быть уверенным, что первые зрители с восторгом смотрели на экран и восхищались самим фактом запечатления важнейшего на тот момент государственного события на киноплёнку, пусть даже и в таком – случайном виде.

Иные эмоции переживает современный зритель при воздействии на него этой исторической кинохроники. Для него эта хроника является крайне непривычной, воспроизводящей, пусть и весьма фрагментарно, какой-то диковинный ритуал и церемонию. Интересно, что с непривычки никто не может зафиксировать свой взгляд на царской чете на Красном крыльце – все видят только некое месиво из человеческих фигур на странной лестнице, и никто не может даже предположить, что эта лестница – парадный вход в Грановитую палату Кремля.

С точки зрения понимания и интерпретации, короткие картины коронационных торжеств 1896 года сегодня вызывают немалые трудности. По крайней мере, чтобы понимать и трактовать увиденное на этих кинокадрах, следует хотя бы ознакомиться с письменными свидетельствами этих торжеств или иметь консультационную помощь знатока. В противном случае мы видим лишь странные детали некой церемонии, остающейся для нас загадочной. Необходимо также интуитивно догадаться, что все происходящее разворачивается в Кремле и на Тверской улице в Москве. Разумеется, заказывая эту хронику для просмотра в киноархиве, мы получаем первоначальную информацию из каталожной карточки и из аннотации в монтажном листе. Без предварительного знакомства с кратким описанием показ материала для неподготовленной аудитории становится в какой-то степени визуальным фокусом без обретения реального смысла. Все это приходится учитывать при подготовке просмотра.

Что касается съемок Саровских торжеств, о которых также сохранились достаточно большой фотографический материал и многочисленные описания, то в этом случае отдельные моменты поддаются однозначной идентификации. Никаких свидетельств о публичной демонстрации этих кинокадров в те годы нет, поэтому можно говорить лишь о сегодняшнем восприятии этого материала.

Следует признать, что именно потому, что в этих съемках мы наблюдаем нечто непривычное для нас, сегодняшних, и ныне необычное, эти визуальные образы производят такое яркое впечатление и сразу откладываются у нас в виде визуальных гештальтов памяти. Той памяти, что для каждой личности носит индивидуальный, а на уровне общества – исторический характер. Возникающие визуальные образы действуют на нас более наглядно, нежели многочисленные описания в мемуарной литературе. Мы к ним еще вернемся.

В наше время высказываются различные соображения относительно того, какую именно хронику можно считать первым русским документальным фильмом, однако, на наш взгляд, именно А. К. Ягельский в 1906 году совершил одну из первых попыток создания законченного документального фильма – на основе произведенных им съемок открытия I Государственной Думы и Государственного Совета 27 апреля 1906 года (РГАКФД Уч. 2001).

Этот фильм можно считать первым, потому что он состоит не из одного кинокадра, отснятого непрерывно, а из нескольких кадров-планов, снятых с разных точек и с разницей во времени. То есть фильм уже подразумевал осуществление монтажа при подготовке к просмотру.

Сегодня этот фильм восстановлен и доступен для просмотра. То, что фильм был недоступен ранее, объясняется тем, что снимался он на киноплёнку с нестандартной перфорацией (что в настоящее время осложняет техническую проблему его просмотра и копировки) и, кроме того, снимался с фантастически медленной скоростью движения пленки в киноаппарате, поскольку Ягельский впервые попытался снять события, происходящие в помещении, на низкочувствительную киноплёнку. Удивительно, но это ему удалось.

Разумеется, если сейчас отснятый материал запустить с принятой тогда скоростью – 16 кадров в секунду, все персонажи будут странным образом перемещаться по полю кадра, но современные возможности компьютерной обработки киноизображения позволяют придать внутрикадровому движению почти нормальную скорость.

Мы видим в фильме несколько эпизодов: первая сцена показывает торжественное шествие царского кортежа (включая придворных чинов во главе колонны) в тронном зале Зимнего дворца навстречу стоящему посередине духовенству во главе с митрополитом Санкт-Петербургским и Ладожским Антонием. Поскольку смысл этой церемонии заключался лишь в том, чтобы Государь Николай II с Императрицей Александрой Фёдоровной и великими князьями подошел к митрополиту и взял у него благословение, то в кадре происходит нечто странное: придворные чины, идущие навстречу духовенству, сворачивают вправо и проходят мимо митрополита, не останавливаясь. И только когда показывается Николай II, в кортеже возникает разрыв, и вторая его половина останавливается перед митрополитом. Затем, через паузу (была остановка камеры), Николай II произносит речь перед собравшимися депутатами и придворными, стоя у трона, – эта сцена повторяет композицию известной фотографии открытия I Государственной Думы. В следующей сцене мы видим торжественный молебен в зале заседаний Государственной Думы Таврического дворца. А далее члены Государственного Совета (фактически верхней палаты своеобразного российского парламента) в зале Мариинского дворца произносят слова государственной присяги. Таким образом, перед нами предстает реальный фильм об открытии первого российского парламента, выполненный хотя и достаточно просто, но с учетом законов нарративного монтажа.

Эсфирь Шуб, обнаружив в 1926 году этот фильм и увидев, что на обычной скорости проекции все персонажи в кадре начинают дергаться и вести себя необычно, решила использовать это как трюк, как аттракцион, как она только что восприняла это от С. Эйзенштейна, сообщившего всем про монтаж аттракционов. И она решила, что этот фильм 1906 года – самый подходящий аттракцион для ее

творческих целей. Что она и реализовала в фильме «Россия Николая II и Лев Толстой»⁶².

В тот исторический момент, при стремительно произошедшем процессе обесценивания всех идейных смыслов погибшей Российской империи, такой прием выглядел вполне уместным и удачным.

Дошедшая до нас «царская хроника» (в чей корпус входят не только съемки, осуществленные А. К. Ягельским) требует к себе особого внимания, а именно – с целью ее правильного атрибутирования, понимания и интерпретации.

Во-первых, следует четко осознавать, что все действия Николая II в кадре и само событие, в котором он принимает участие, носят строго ритуальный характер. Разумеется, это в меньшей степени касается частных семейных съемок, которые представляют собой просто сцены семейной жизни. Однако даже они сопровождались соблюдением определенного ритуала, ведь и в них Самодержец был Самодержцем, а не частным лицом. Достаточно вспомнить изображения Николая II, плавающего в шхерах на байдарке (РГАКФД Уч. 764-1), чтобы понять это, – он находится в байдарке в офицерском мундире в окружении офицеров свиты.

Во-вторых, сами события, место и время действия требуют правильной идентификации, чтобы с известной степенью точности интерпретировать все смыслы происходящего, привлекая к этому здравую интуицию.

Это, в частности, касается расшифровки Царского выхода с Красного крыльца в Кремле, который, в реальности, копировал соответствующую византийскую церемонию репрезентации императорской власти с ее подтверждением на легитимность от окружающего помост народа. В самом же шествии соблюдался строгий порядок в следовании пар представителей Императорской Фамилии в зависимости от степени близости к трону.

В этот начальный период фильма постепенно становятся нарративными, и с точки зрения новаторства 1920-х годов, документальный кинематограф в то время развивается в рамках пусть традиционной, но все равно эстетики. С этой точки

⁶² Шуб Э. И. Жизнь моя – кинематограф. М.: Искусство, 1972. С. 232.

зрения нелепо обвинять работавших тогда так называемых традиционалистов в том, что в их фильмах еще отсутствовала эстетическая составляющая и не было искусства.

Следует иметь в виду, что отдельные фильмы из достаточно короткого списка за 1907 год в справочнике В. Е. Вишневого не поддаются идентификации, поскольку их атрибутирование сильно затруднено из-за бедности имеющегося описания. Возможно, они сохранились в РГАКФД, например, «Смотр войскам в Высочайшем присутствии Государя Императора Николая II в Царском Селе», но, как говорится, не с чем сравнивать имеющиеся в архиве многочисленные съемки различных парадов в Царском Селе, чтобы однозначно утверждать, что это именно он.

Также стоит обратить внимание на то, что Б. С. Лихачёв в своей книге о кино «Кино в России (1896–1926)» делал различие между фильмами, снятыми в России заграничными фирмами (в том числе фирмой «Гомон» или фирмой братьев Пате), и фильмами, снятыми отечественными предпринимателями, считая, что только картины последних следует называть российскими кинофильмами. Ситуация, однако, осложняется тем, что позднее упомянутые заграничные фирмы учредили в России свои представительства, которые стали снимать и выпускать в прокат игровые и документальные фильмы, а также киножурналы, чье производство целиком осуществлялось в России. Именно поэтому фильм «Донские казаки» (режиссер и оператор Жорж Мейер) (РГАКФД Уч. 12702) принято считать первым русским документальным фильмом, – ведь он был снят и растиражирован московским отделением французской фирмы братьев Пате (количество копий для своего времени стало рекордным – 219 единиц). Продолжительность его была больше 4 минут, а это для 1908 года уже много. В исторических анналах этот фильм уже давно признан первым русским документальным фильмом, хотя сегодня это утверждение не должно восприниматься однозначно и бесспорно.

При просмотре фильма становится очевидным, что его начальные эпизоды снимались не в Москве. Скорее всего, на Кавказе, потому что на заднем плане видны горы. Фильм открывается титром «Патруль». По склону горы рысью

свезжают несколько казаков на лошадях. При этом они одеты не как донские казаки, а скорее как терские – в бешметах и черкесках с газырями. В следующем кадре по склону бежит человек с типичной сухумской шляпой на голове (что является очередным свидетельством в пользу того, что сцена снята где-то в предгорьях Кавказа), а за ним и скачет тот самый казачий патруль. Заметны улыбки некоторых всадников – конечно, им весело участвовать в заведомо постановочной сцене. Далее, после титра «Конвой губернатора», проезжают две коляски в сопровождении настоящего казачьего конвоя. К сожалению, совершенно непонятно, какого губернатора они сопровождают.

А затем следует титр «Во время упражнений», и мы видим упражнения в стрельбе и джигитовке настоящего казачьего полка из донских казаков на Ходынском поле в Москве. В этих сценах на казаках совсем другая униформа, больше напоминающая общевойсковую, какую и носили донцы. Понятно, что зрителям той поры очень нравилось наблюдать молодецкую удаль казаков, их ловкость и умелость. Именно это и становится смыслом созданного фильма, тем, что стремились выразить его авторы.

Сам случившийся факт создания фильма о казаках неудивителен потому, что образ России всегда олицетворялся с военной силой, а раз так, то и первый фильм надо было снимать о грозных казаках, о каковых Париж прослышал еще в 1814 году. Кстати, тот же оператор Жорж Мейер, будучи штатным оператором фирмы братьев Пате в Париже, за полгода до этого снял фильм «Москва зимой». Понятно, что зимняя Россия в глазах зрителя должна быть всегда занесена снегом, и разве что медведей, гуляющих по улицам, не хватило для подтверждения расхожего стереотипа. Так что уже при первых актах визуализации авторы фильмов стремились учесть ожидания зрителей.

Несмотря на то, что до нас дошла лишь малая часть всех неигровых картин и кинохроники, составить по ним определенное представление о реалиях жизни Российской империи и российского общества возможно.

Рассмотрим вначале под этим углом зрения сохранившиеся киножурналы.

2.3. Дореволюционные киножурналы как носители информации

С 1904 года в Москве заработали представительства иностранных компаний, специализировавшихся на кинематографе, а именно фирмы братьев Пате и фирмы «Гомон». Ими начали выпускаться еженедельные киножурналы – Пате-журнал и «Хроника Гомон», которые ценились публикой за то, что помимо так называемых русских сюжетов включали в себя сюжеты о событиях всего мира. А это уже давало возможность узнать обо всем на свете, что не могло не радовать. Следом представительство французской фирмы «Эклер» наладило выпуск Эклер-журнала. Позднее появились и чисто русские киножурналы – например, «Пегас» (производство АО А. Ханжонкова), а в 1917 году некоторое время выходил журнал «Хроника Свободной России».

С Пате-журналом конкурировать было невозможно – хорошо налаженная корреспондентская сеть по всему миру и опыт работы позволяли московскому представительству фирмы братьев Пате выпускать журнал раз в неделю (заглавный титр киножурнала имел подзаголовок «Еженедельный орган Текущие дела Хроника»), включая туда оперативно снятые русские сюжеты. При этом количество входящих в отдельный выпуск сюжетов могло быть совершенно разным: 5–6 единиц было типичным количеством. Общая длительность киножурнала редко достигала 8 минут, а первое время равнялась 3–4 минутам.

Какого же рода сюжеты составляли отдельный выпуск этого киножурнала?

В большинстве своем эти журнальные сюжеты демонстрировали события. События могли носить политический характер (например, визит английского короля к берегам Российской империи для встречи с императором Николаем II), общественный характер (церемония открытия памятника, посещение Государем Николаем II выставки, пожар в Малом театре, ужасная катастрофа на железной дороге), а также быть событиями, происходящими внутри тех или иных мировых и национальных процессов: взятие Перемышля во время войны, меры

медицинского характера во время чумы в Харбине или, например, отъезд крестьян Полтавской губернии для переселения в Сибирь и прочее.

Бывали и смешанные случаи – например, военный парад Сводного полка в Царском Селе – он одновременно становился событием и визуальным фактом.

Иногда журнальный сюжет был чисто визуальным фактом – как, например, «Детская площадка в Бутырках», «Госпиталь общества Художеств», «Парижские моды» и прочее.

В событийных сюжетах, снятых до войны, действуют исключительно представители высших слоев общества; плебса, обычных людей как бы нет. Они появляются в кадре только во время событий Первой мировой войны.

Правда, порой обычные люди в обилии представлены в визуальных фактах: в виде зрителей той или иной церемонии или праздника, в виде посетителей ипподрома. Здесь зрители представляют все круги российского общества. Например, вот вербный базар на Красной площади – обилие народа в самых разнообразных нарядах; австрийские пленные на улицах Москвы – тут же собирается толпа посмотреть на вчерашних врагов.

Всматриваясь в эти киножурналы, мы ни за что не догадаемся, что в России есть рабочее движение, происходят стачки и поджоги помещичьих усадеб, не узнаем даже, что существует влиятельный старец Григорий Распутин. В стране существовали достаточно жесткие цензурные запреты, к тому же, съемщикам тех лет (как называли тогда кинооператоров) даже не приходило в голову зафиксировать на киноплёнку ту же стачку – для властей это символ беспорядка, это совершенно ни к чему. Влиятельные политические круги и важнейшие политические и социальные события существуют как бы в другом месте, не предназначенном для киносъемки.

Зачастую сегодня мы оцениваем объекты, запечатленные тогда, как пустяки и бессмыслицу, хотя в то время им придавали значение.

К тому же многие съемки до нас не дошли. Из прессы тех лет, например, известно, что футуристов во главе с В. Маяковским снимали, но эти съемки раз и навсегда канули в небытие.

В журнальных сюжетах существовала определенная манера подачи материала. Поскольку требовалось на очень маленьком пространстве сказать исчерпывающе все о главном, то важным становилось монтажное построение. Заглавный титр уже раскрывал суть самого события или факта, а за ним следовали кадры-репрезентации. Они должны были передать всю информацию и помочь зрителю составить представление о заявленном сюжете предмете. Длительность в 1 минуту способствовала тому, что сюжет не успевал наскучить, и тому, что он успевал лапидарно представить на экране всю информацию о произошедшем, случившемся, состоявшемся.

Зачастую герои сюжета особым образом замирали перед камерой, чтоб их успели толком снять, или оператор спешил снять максимально крупно фигуры политических деятелей, главных героев события. А ведь еще несколько лет назад снимали только самые общие планы.

При съемках экзотического материала, деятелей искусства или мод на помощь приходила даже художественная изобретательность, носящая подчас наивный характер.

На ряде примеров рассмотрим, что представлял из себя Пате-журнал.

Обратимся к следующему номеру:

Пате-журнал № 276-А от июня 1914 года (РГАКФД Уч. 11684).

Этот номер содержит 7 сюжетов. Почти к каждому из них сохранились вступительные титры.

Сразу отметим, что анализ этого номера киножурнала (что, впрочем, типично для сегодняшнего рассмотрения любой исторической кинохроники) невозможен без предварительного изучения каких-либо материалов, касающихся содержания этих сюжетов. Как только становятся известны те или иные подробности, каждый из демонстрируемых сюжетов начинает восприниматься по-другому.

1-й сюжет. Заглавный титр: *«МОСКВА. Всероссийский дерби выиграл «Романист» наездник В. Кэтон»*. Для сегодняшнего неосведомленного зрителя сюжет выглядит весьма прозаично и порождает недоумение, почему именно он стоит на первом месте в киножурнале. Но в те годы ипподром был в центре

внимания многих, и все, что на нем разворачивалось, становилось гвоздем сезона. Все слои общества, если были деньги на тотализатор, буквально валили на бега и скачки. Тем более если это было ежегодное дерби, то есть самые решающие скачки на наиболее важные призы. Для зрителя той поры было очевидно, что это грандиозное событие.

8 июня 1914 года по старому стилю был именно таким днем – проводилось Рысистое дерби (то есть бега, а не скачки)⁶³. Полученный в результате трех гитов (забегов) приз был важен не столько своим денежным выражением, сколько своей значимостью для владельца четырехлетнего рысака – победитель становился фаворитом среди жеребцов-производителей, а это прямые деньги, большая прибыль, не говоря уже о том, что жеребец-победитель получал возможность развить свою карьеру.

В предыдущий 1913 год наездник В. Кейтон (таково сейчас написание этой фамилии) с жеребцом Тальони также получил первый приз на этом же дерби. Его участие в дерби с новым жеребцом Романистом вызвало неслыханный ажиотаж. Романист и выиграл дерби 1914 года. В заключительных кадрах видим хозяина жеребца, ведущего перед трибуной Романиста, а дальше следуют счастливые лица людей на трибуне – этот план выглядит сегодня весьма эмоциональным. Неудивительно, что само дерби в этот день было заснято кинохроникерами Пате-журнала, которые «всё видели и всё знали».

2-й сюжет. Заглавный титр: *«МОСКВА. Открытие обелиска в Александровском саду в память 300-летия Дома Романовых»*. Сама церемония, которая состоялась 10 июня 1914 года, снята не слишком удачно. Мы видим лишь самый последний момент, когда с обелиска спала завеса, и некие военные чины как-то потерянно стоят перед обелиском. Второй существующий план – прохождение войск перед обелиском. И это всё. Можно лишь констатировать, что сегодня этот скромно снятый сюжет, носящий характер события, имеет многозначный подтекст. Новая большевистская власть в 1918 году собиралась снести этот обелиск – раньше он стоял при входе в сад, где сейчас находится

⁶³ Рысистое дерби проводится на московском ипподроме с 1899 года и регулярно ведется тщательный учет победителей.

Могила Неизвестного солдата, и буквально раздражал всех – все помнили, в честь чего он поставлен. Но Ленин вмешался и предложил сбить с обелиска имена царственных особ и вместо них нанести на грани имена революционных деятелей разных времен и народов, что и было сделано. В 2013 году (к 400-летию Дома Романовых) в результате реставрационных работ обелиску вернули прежний вид.

3-й сюжет. Заглавный титр: «*КРОНШТАДТ. Прибытие Английской эскадры*». Для непосвященного зрителя сюжет выглядит совершенно невзрачным. К тому же, в кадре мы видим малозначительные вспомогательные суда, которые легко принять за эскадру.

Однако дополнительная информация всё меняет. Эскадра прибывает в Россию с дружеским визитом 9 июня по старому стилю, ее возглавляет адмирал Дэвид Битти. В состав эскадры входил линкор, несколько тяжелых крейсеров и вспомогательные легкие крейсера, а также парусная шхуна, на которой плыла супруга адмирала Этель Битти в сопровождении Гвендолн Черчилль. На единственном общем плане с крейсером, производящим артиллерийский салют, видны стоящие где-то на горизонте линкор и шхуна под парусами.

Этот визит имел весьма большое значение. К этому времени уже было очевидно, что европейские страны однозначно готовятся к войне, и англичанам, как и французам (в июле с визитом к Николаю II пожаловал премьер-министр Франции Пуанкаре), было важно получить последнее подтверждение от Николая II в верности союзническим обязательствам по договору Антанты. За этим и прибыл с соответствующими полномочиями адмирал Битти, который после Кронштадта последовал в Санкт-Петербург. Сам адмирал виден только тогда, когда он пересаживается с крейсера на паровой катер для приема в Кронштадте.

4-й сюжет. Заглавный титр: «*ПЕТЕРБУРГ. Приём Английских гостей*». На деле, сюжет показывает, как небольшое судно (на борту неясно видно название с «Ъ» на конце) перевозит отобранную англичанами делегацию из офицеров и моряков к пристани, где русский офицер с кинооператором просят задержаться англичан для своеобразного группового фото перед камерой. Сами же английские корабли, опасаясь сесть на мель, не стали входить в Неву, а остановились за

Николаевским мостом. В общем, перед нами просто подготовка к прогулке по городу.

5-й сюжет. Заглавный титр не сохранился. Монтажный лист сообщает, что перед нами автопробег в Касабланке (Марокко): проводятся испытания машин на пересеченной местности.

6-й сюжет. Опять заглавный титр не сохранился. Однако благодаря монтажному листу мы знаем, что перед нами дуэль на рапирах между Кислингом и Готтлибом, состоявшаяся в Париже 12 июня по новому стилю. Если смотреть на этот сюжет, ничего предварительно не зная, возникает просто любопытство по отношению к происходящему – некие двое в окружении секундантов и зевак, плохо фехтующие, наносят друг другу царапины. Все сразу меняется, как только мы получаем информацию из дополнительных источников⁶⁴.

Оказывается, перед нами дуэль, ставшая в свое время достаточно ярким событием. Дуэлянтами являются известные художники, завсегда и знаменитой «Ротонды», описанной еще Ильёй Эренбургом. Перед нами Моисей Кислинг и Леопольд Готтлиб, что-то не поделившие между собой, хотя были друзьями – оба приехали в Париж из Кракова (то есть они российские подданные). Дуэль происходила из-за оскорбления чести и достоинства – реальная причина так и осталась неизвестной. Моисей пригласил в качестве своего секунданта известного мексиканского художника Диего Ривера (он виден мельком в одном из последних кадров). Друзья фехтовали в течение часа в присутствии репортеров и кинооператоров, пока их не разняли. У Готтлиба остался глубокий порез носа, у Кислинга – царапина на боку. В общем, дуэль закончилась ничем, состоялось формальное примирение. Но в парижской богеме был резонанс.

7-й сюжет. Заглавный титр: *«Франция (Бюк). Во время авиационного митинга авиатор Бурис упал с высоты и страшно расшибся»*. В то предвоенное время много летали, многие авиаторы разбивались и погибали. Авиационные полеты были довольно рискованным делом. Мы видим на наших глазах разворачивающуюся катастрофу, причем кинооператор еще до полета успел

⁶⁴ Корнет Сфумато. Художника обидеть может каждый. Но не без последствий. Художники-дуэлянты. Часть III. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5ab3ef1f7ddde82aacdc3b30/hudojnika-obidet-mojet-kajdyi-no-ne-bez-posledstvi-hudojnikiduelianty-chast-iii-5bb34ef513212000aa1d96e4> (дата обращения: 24.06.2023).

заснять живого Буриса. К сожалению, кроме самого визуального факта, который мы наблюдаем на экране, никакой иной информации о случившемся пока не обнаружено.

Общая продолжительность выпуска – 6 минут.

Таким образом, после предпринятого анализа можно сказать, что этот выпуск киножурнала являет себя совсем в другом свете. В нем представлены важные события предвоенной поры и важные общественные события того времени, случившиеся всего за одну июньскую неделю. При этом сама реальность прорывается к нам сквозь историческое время, а некоторые сюжеты обретают знаковость.

И еще один номер киножурнала для примера:

Пате-журнал № 263-Б от марта 1914 года (РГАКФД Уч. 12172).

1-й сюжет. Заглавный титр: *«МОСКВА. К приезду короля французских поэтов Поля Фора»*. Его приезд в Москву состоялся в марте. К этому времени поэт уже отошел от символизма и слыл модернистом. В 1912 году на основе опросов получил звание «Принц поэтов». Организатором турне был критик и в недавнем прошлом секретарь журнала «Золотое руно» Г. Э. Тастевен, возглавлявший Société des grandes conférences («Общество публичных лекций») в России. Вероятно, он и присутствует в кадре при встрече Фора. Но насколько моден и сенсационен французский поэт, символист и модернист, раз весьма заурядные съемки его приезда в Москву ставят первым сюжетом журнала.

2-й сюжет. Заглавный титр: *«МОСКВА. Гимнастические упражнения рук и ног в школе Рабенек»*. Сюжет не менее моден и сенсационен. Элла Рабенек была последовательницей Айседоры Дункан и развивала школу «классической пластики»⁶⁵. Композитор Скрябин по поводу этих упражнений заметил: «Ещё не дошли до мистики, слишком материально». В кадре мы видим саму Эллу Рабенек в окружении учениц и отдельно выполняемые упражнения. В те годы подобные па были актуальны. Жаль, не сохранилось съемок каких-либо представлений. Биомеханика Мейерхольда была где-то рядом.

⁶⁵ Сироткина И. В. Классы пластики Эллы Рабенек. URL: <https://design.wikireading.ru/3648> (дата обращения: 24.06.2023).

3-й сюжет. Заглавный титр: *«БУХАРЕСТ (Румыния). Наследные принцы румынский и греческий посетили артиллерийское училище и казармы стрелков».*

4-й сюжет. Заглавный титр: *«МЮНХЕН (Бавария). Саксонский наследный принц произвёл смотр пехотному полку Его имени и посетил национальный музей».*

5-й сюжет. Заглавный титр: *«БРЕМЕН (Германия). Прибытие Его величества императора Вильгельма II на завтрак в Радскеллер».*

Вышеприведенные три сюжета в той или иной степени свидетельствуют о нарастании военного напряжения в Европе и подготовке к ожидаемой вскоре войне. Уровень политического безумия повышался.

6-й сюжет. Заглавный титр: *«МОНЖЕРОН (Франция). Отбытие участников гонок на мотоциклетах, на дистанции Париж-Ницца».*

Скорость, риск, сенсация победы – все это по-прежнему привлекало публику. Однако показательно, что этот сюжет идет после военных упражнений в разных странах.

7-й сюжет. Заглавный титр: *«Парижские моды. Новости магазина «Мэзон Руаяль».* Магазин Maison Royale до сих пор существует в Париже. Сто лет назад манекенщицы были иными – они еще толком даже не научились вести себя перед камерой. Понятно, что вышли они из самых простых кругов общества. Но интересно, что наиболее престижные магазины уже имеют подобный персонал, который предназначен специально для показа последних моделей платьев, созданных самим магазином, и при этом магазин предпринимает усилия для распространения этой своеобразной рекламы по всему миру.

8-й сюжет. Заглавный титр: *«МОРТ-ШИЛЬД (Англия). Школьное судно ...еслей» было уничтожено пожаром».* Самого сюжета нет, не сохранился.

Общая продолжительность не полностью сохранившегося выпуска – 4 минуты 19 секунд.

Подавляющее большинство сохранившихся выпусков дореволюционных киножурналов своей тематической направленностью и стилистикой повторяют эти два подробно разобранных выпуска Пате-журнала.

Особенностью любого киножурнала является преобладающая демонстрационная функция сюжетов. Каждый из сюжетов – меньше минуты и носит исключительно знаковый характер. Зритель должен познакомиться с событием, к которому отсылает знак, делающий это событие просто узнаваемым. Фактически на экране возникает калейдоскоп визуальных фактов, сменяющих друг друга в неостановимой последовательности. Калейдоскоп фактов и является доминантной целью киножурнала, который просто констатирует происходящее в мире, начиная зрителя знаковой информацией. При этом каждый сюжет обязан носить законченный характер – это как граммофонная пластинка, на которой записанная песня обязательно должна закончиться к концу записи.

В этом смысле любой документальный фильм носит принципиально иной характер. Он показывает на экране некую развернутую историю, порой близкую к процессу, разворачивающемуся внутри события. Именно поэтому зритель получает возможность созерцать фильм, всматриваться в него, в конечном итоге, пересказывать его. Для киножурнала развернутый пересказ почти невозможен.

Современное телевидение, сетевые каналы Интернета фактически строят использование архивной кинохроники по принципу того же журнального калейдоскопа. При создании телевизионных программ и телевизионных документальных фильмов возобладает иллюстративный подход в использовании кинохроники. Вместо события экран демонстрирует зрителю знак события. А этот принцип уже не требует от зрителя работы мысли. Именно поэтому авторы современных телевизионных программ предпочитают резать тот или иной старый фильм по знаковым ключевым кадрам, полагая, что их авторская интенция в этом случае важнее любой идеи, заложенной в визуальном свидетельстве.

Именно поэтому при аналитическом рассмотрении архивной кинохроники становится важным разобраться с исходными принципами ее организации, которые проявляли себя при ее создании.

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

Так сложилось в русском неигровом кино, что первые хроникальные киносъёмки были связаны с созданием «царской кинохроники».

Разумеется, самые первые киносъёмки носили достаточно скромный характер – техника была несовершенна, да и навыки оператора были еще невелики. Не говоря о том, что на их производство надо было обязательно получать разрешение департамента полиции – к царю иначе фотографов не допускали.

Император Николай II страстно любил фотографию и кинематограф. Эта любовь содействовала тому, что в Царском Селе, на Широкой улице, находилось ателье «К. Е. фонь Гань и К^о», которое возглавлял придворный фотограф А. К. Ягельский, в чьи обязанности только и входила визуализация жизни и деятельности Императорской Фамилии и Императорского Двора.

А. К. Ягельский приобрел первую кинокамеру в 1900 году и тогда же начал снимать Николая II и Императорский Двор. В объектив кинокамеры попадал церемониал Двора, ритуал повседневной деятельности Николая II; порой Ягельский снимал и эпизоды частной жизни царя и его семьи, но те предназначались для демонстрации только в интимном кругу, как он сам отметил в своей первой описи произведённых съёмок⁶⁶.

Все отснятое Ягельским хранилось у него же в так называемом Царскосельском архиве, который после революции и национализации кинематографа был перевезен в Петроград на склады «Севзапкино». Некоторую часть материалов без какой-либо копировки использовала для своей картины «Падение династии Романовых» Эсфирь Шуб. Отдельные куски вырезались из негативов и клеивались в ее картину. Но эти утраты для сохранившегося архива были невелики. Почти вся эта «царская кинохроника» затем поступила в Архив Октябрьской революции в Москве и, в конце концов, обрела известный покой в архиве кинофотодокументов в Красногорске.

⁶⁶ Каталог съёмок А. К. Ягельского. Публикация и вступительный текст В. К. Белякова / Киноведческие записки. 1993. № 18. С. 98-106.

Благодаря этому мы можем обозреть и проанализировать все съемки А. К. Ягельского в развитии, начиная почти с его первых шагов. А также сохранившиеся съемки жизни Императорского Двора, сделанные другими кинооператорами.

Опись, составленная Ягельским, сообщает, что были сняты различные шествия, прохождения, церемониальные марши разных полков, отъезд, приезд, полковой праздник и даже атака кавалерии с генерал-инспектором Великим Князем Николаем Николаевичем. И так далее, и прочее.

А еще завтрак Особ свиты, игра Августейших детей с козочками, шествие во время костюмированного бала в Зимнем дворце 11 февраля 1903 года (это всё утрачено), выезд на охоту и «Обнесение св. мощей св. Серафима Государем Императором и Высочайшими Особами и высшим духовенством в Сарове» в 1903 году. Вот эта последняя съемка чудом дошла до наших дней, хотя часть отснятых эпизодов оказалась утраченной (РГАКФД Уч. 32238).

Во-первых, конечно, надо сразу признать, что визуализация важнейшего события 1903 года преследовала определенные цели. Конечно, эти съемки выполняли в основном информационную функцию – Ягельский в первую очередь выполнял свою работу, что называется, для памяти потомков. Но не только. В упомянутой описи данная съемка не сопровождается указанием на ее исключительно интимный характер, значит, Ягельский считал, что отснятый материал может быть интересен и широкой публике. Репрезентация царя на киноплёнке должна была оставить след в истории.

Заказы на съемку его ателье получало от Министерства Двора, которое весьма щедро их и оплачивало. Но, думается, инициатива по съемкам исходила в первую очередь от Николая II и Александры Фёдоровны. Они лично обожали фотографироваться, сами фотографировали друг друга полученными в подарок американскими аппаратами «Кодак» и приучили к этому своих детей и окружение. Довольно быстро Ягельский и его ателье начали выполнять функции личного, постоянного фотографа и кинооператора.

Во-вторых, следует иметь в виду, что осуществляемые Ягельским съемки носили до известной степени мифотворческий характер. Другими словами, эти кинокадры обладали пропагандистским эффектом, который впоследствии не оправдал себя. Конечно, в то время представление о возможностях пропаганды (то есть навязывании представлений и манипуляции мнениями) было еще в зачаточном состоянии. И думается, операторам тогда казалось, что они создают объективную картину. Сами операторы, как обычно бывает, занимали определенную мировоззренческую позицию, имели свои взгляды и мнения, что сказывалось на их представлениях о том, как надо подавать то или иное происходящее событие на киноплёнке. Конечно, сами они могли утверждать, что воспроизводят на киноплёнке тот или иной объект, персонаж, событие вполне объективно. Однако это не совсем так. Как утверждают некоторые историки кино⁶⁷, например, А. К. Ягельский, скорее всего, придерживался монархических взглядов (что сказывалось на всей его последующей работе), хотя в молодости находился под надзором полиции. Поэтому утверждать, что запечатленные на киноплёнке картины событий объективны, будет не совсем правильно. На самом деле, оператор снимает не так, как что-то происходит, а так, как видит. Он поневоле занимается определенной селекцией и отбором объектов и точек съемки, что потом неизбежно сказывается на результате.

Тот факт, что сам Ягельский напрямую не задумывался о возникающем пропагандистском эффекте, вероятнее всего. Он мог бы сказать, что стремится снять происходящее максимально лучшим образом с показом всего самого главного. Но поскольку Николай II и Августейшие особы во время этого события не являлись частными лицами, а играли определенную роль в церемонии (фактически государственной), носящей ритуальный характер, запечатление их действий и дальнейшая демонстрация однозначно носят пропагандистское значение, а именно утверждение роли царской власти в совершаемом действии, а

⁶⁷ См., напр.: Drubek, Natascha. Указ. соч.

значит, в свою очередь, утверждение их весомости и значимости в государственных делах.

Это сейчас мы смотрим на эту и иные церемонии с участием Николая II и видим лишь неубедительного человека небольшого роста, к тому же ведущего себя достаточно нервно. Не говоря уже о том, что некогда важные моменты события нам кажутся пустяками.

С 1909 года в стране идет череда так называемых национальных торжеств: в 1909 году – по случаю 200-летия Полтавской битвы, в 1910 году – Рижские торжества по случаю 200-летия присоединения Лифляндии к России, в 1912 году – торжества по случаю 100-летия Бородинской битвы и, наконец, в 1913 году с большой помпой – торжества по случаю 300-летия Дома Романовых.

Национальные торжества воплощали в известной мере существующий сценарий власти. Внутри разворачивающихся церемоний закладывались определенные символы, легко читаемые участниками, свидетелями и вообще публикой.

Главным из символов 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.

А. К. Ягельский словно принимает вызов отразить на киноплёнке в максимально полном виде все проходящие церемонии и успеть во все места за императором. Конечно, в одиночку сделать это не удалось бы. Но у него есть несколько помощников, которые также снимают происходящее на киноплёнку и фотопластинки.

Но самое главное – это реализация идей, заложенных в сценарии власти. Конечно, это чисто пропагандистский трюк, но он удается Ягельскому с максимальной силой убеждения. Образно выражаясь, в это время он становится Лени Рифеншталь своего времени.

Любую церемонию Ягельский снимает избыточно много. Если посмотреть не просто смонтированные фильмы, а сам съемочный материал, становится заметно,

что зачастую он продолжает крутить ручку аппарата даже тогда, когда в кадре почти ничего не происходит или уже все закончилось.

При беглом изучении письменных источников о жизни и деятельности Императорского Дома становится понятным, что в объектив киноаппарата Ягельского попадали далеко не все важные события, случившиеся с участием Императора. Поэтому в своей совокупности «царская кинохроника» создает на экране несколько иной и далеко не полный образ высшей императорской власти.

Важным является объяснение и пояснение тех или иных кадров. Невербализованные визуальные свидетельства зачастую становятся загадкой – они нуждаются в интерпретации и трактовки. Помимо самого общего понимания ритуала императорской власти важно знать мотивы тех или иных действий, важно знать персонажей в кадре, важен исторический фон, на котором разворачивается то или иное действие этого ритуала.

И, конечно, важно осознавать присутствие элементов постановочности в тех или иных сценах и соответственно уровень репортажности в процессе запечатления тех или иных сцен на киноплёнку.

Поскольку почти любая разворачивающаяся церемония с участием Императорского Двора проходила по заранее оговоренному и утвержденному плану, то Ягельский, будучи личным оператором Николая II, безусловно, заранее знал, что и как должно происходить во время церемонии.

Возникает вопрос: как к таким съемкам относиться: как к постановочным (то есть инсценированным) или как к носящим репортажный характер?

Если сцена носит постановочный характер, значит, в ней наличествует некоторая театральность. Собственно, и в любом ритуале проглядывает театр. Но все дело в том, что постановочная сцена разворачивается как бы по команде режиссера – как он ее придумал, объяснил, а герои ее только разыгрывают под контролем демиурга. В ритуале же есть заранее продуманный план действия, но разыгрывают ритуал его герои сами, без подсказок. При съемке ритуала действует странная смесь театральной постановки и актерской импровизации.

Таким образом, о ритуале, носящим постановочный характер, делается репортаж, при этом режиссер знает заранее о наиболее важных и значимых моментах и знает, где надо встать, чтоб их не упустить.

При просмотре «царской кинохроники» это обстоятельство бросается в глаза в наибольшей степени. Уже начиная со съемок Полтавских торжеств⁶⁸, Ягельский, располагая в качестве второго оператора своим братом Игнасием, мог продумать наиболее выгодные точки съемки и успеть, как говорится, везде.

От внимательного зрителя не может ускользнуть тот факт, что частные съемки царя и его семьи по манере и стилю отличаются от съемок официальных церемоний. Мало того что в частной обстановке (например, во время пребывания в финских Шхерах на палубе яхты «Штандарт» или во время ничем не обремененного отдыха в Ливадии) Николай II с домочадцами ведут себя совершенно свободно, они иногда внезапно выпадают из кадра или сняты совершенно невыразительно и неразлично. Все потому, что во время императорского частного времяпрепровождения Ягельский не мог вести себя раскованно, как это случалось при официальных церемониях, когда он, подхватив тяжелый аппарат, разрезал царский эскорт и мчался на новую точку съемки⁶⁹. Здесь же, в частных условиях он вел себя как в храме – где встал в начале службы, там и оставался до окончания происходящего.

2.5. Особенности съемок императорского ритуала (сакральность и трансцендентность)

Остановимся на трансцендентных моментах императорского ритуала различных церемоний.

При анализе сохранившихся съемок следует иметь в виду, что Николай II был весьма набожным человеком. Такой же после замужества стала и царица Александра Фёдоровна. Для них не стоял вопрос о смысле и значении православной веры.

⁶⁸ Полтавские торжества снимались несколькими операторами, но съемки А. Ягельского были наиболее удачны, и поэтому их приобрел А. Ханжонков и сделал на их основе фильм для проката. В архиве они хранятся под номером РГАКФД Уч. 1943.

⁶⁹ Что запечатлено, например, во время открытия памятника Александру III в С.-Петербурге в 1909 году.

И статус Помазанника Божиего Николаем II воспринимался серьезно и ответственно. В своей судьбе, действиях и поступках он видел промысел Божий.

Поэтому, рассматривая отснятые тогда фильмы и эпизоды, необходимо отдавать отчет в их сакральных смыслах.

- ***Церемонии, парады и смотры***

В царствование Николая II существовал определенный сценарий власти, присущий правлению именно этого монарха. Любые церемонии и процедуры ритуального свойства, происходящие в этот период, должны были подтверждать сакральный и национальный характер императорской власти. По своей сути, разворачивающаяся с участием императора церемония выражала единение самодержца с народом.

Канонизация Серафима Саровского в 1903 году стала крайне значимой с этой точки зрения, и ее визуализация, носившая лишь фрагментарный характер, тем не менее была важна с точки зрения документализации самого события.

Как известно, сама канонизация, против которой первоначально выступал Синод Русской Православной Церкви, состоялась только по настоянию императорской четы – Николай II дал Синоду директивное указание. И сам Николай II вместе с Александрой Фёдоровной приняли участие в невиданной ранее церемонии.

Сцены, которые удалось запечатлеть Ягельскому, позволяют говорить о том, что Николай II старался всячески подчеркнуть свою личную связь с русской нацией. Ключевым эпизодом фильма является пронос раки с мощами Серафима Саровского во время Крестного хода самим Николаем II в окружении ряда великих князей. Отчетливо видно, что, несмотря на плотное оцепление, на площади собралась немалая часть паломников, пришедших на торжества. В этой и других сценах читается мысль о том, что Николай II и Александра Фёдоровна едины с русским народом, разделяют его религиозные чувства, перенимают его смирение и святость.

Ягельским особо был снят источник Серафима Саровского с купальней, где искупалась царица, и в результате, спустя положенный срок, родился

долгожданный наследник Алексей – нет смысла говорить, что многие уверовали: именно святой Серафим помог Александре Фёдоровне родить сына.

Если обратимся к определенным структуралистским подходам, имея в виду разработки Барта и Бодрийяра, то придется признать, что имевшиеся у того или иного ритуала императорской власти, отражавшегося в различных церемониях, определенные сакральные смыслы должны трактоваться как виды некоего мифа (по Барту) или в качестве кодов, ведущих к симулякрам (по Бодрийяру). Вопрос заключается в том, на каком временном моменте сакральное действие становится симулякром, то есть, иными словами, когда оно профанируется? Ответ, вероятно, должен быть следующим: почти всегда, когда время первичных форм ритуала, самих первичных ритуалов, прошло. Правда, такой чисто императивный вывод не является совсем очевидным для неких осуществлений, носящих характер повседневных практик. Достаточно обратиться к ныне существующим формам религий, чтобы сказать, что религиозный культ наполнен симулякрами для наблюдателя со стороны, позиционирующего себя в качестве субъекта, не имеющего никакого отношения к этим религиозным практикам. Но для любого иного субъекта, истово верующего и пребывающего, что называется, с Богом, никакого профанирующего момента в этих практиках не возникает, и никаких симулякров нет.

Можно сказать шире: любое действие человека, воспринимаемое как притворство или лицедейство, его любое проявление бытия, не носящее сущностного характера, но воспринимаемое как имитирующее нечто сущностное, является симулякром по своей сути.

Мишель Фуко вообще считал, что самодержавное господство характеризуется гротеском, который проявляется в актах и действиях самодержавия, в том числе в церемонии⁷⁰. В таком гротескном виде «царская кинохроника» и считывалась Э. Шуб и многими другими советскими кинорежиссерами.

Сам Император Николай II несмотря на то, что, вероятно, отдавал себе отчет в некоей театральности (постановочности) той или иной церемонии ритуального

⁷⁰ Фуко М. Осторожно: безумие! О карательной психиатрии и обычных людях. М.: Родина, 2023. С. 124-125.

характера, все же не считал эту церемонию, этот ритуал симулякр, мифом, за которым ничего не стоит. Для него сакральность в церемонии пребывала, даже если сущностным в этот момент оставалась простота ритуального действия.

Теперь же та сохранившаяся киноплёнка, дошедшая до наших дней, фактически является застывшей темпоральностью, вобравшей в себя свидетельство сакральности разворачивающегося на наших глазах действия, разворачивающегося снова и снова при всех повторных демонстрациях кинохроники. Правда, ничто не мешает любому сегодняшнему зрителю в то же время воспринимать происходящее на экране как симулякр.

При наблюдении на экране многочисленных парадов и смотров, проходивших чуть ли не ежедневно на плацу в Царском Селе, становится понятным смысл этого действия.

Для армии Николай II был державным Вождем, каковым он 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.

А рядом с Государем медленно движется коляска с Наследником – армия уже сейчас должна видеть и запомнить своего будущего Вождя.

После проезда Император обыкновенно выезжал на середину плаца, и мимо него дефилировали выстроенные ранее части, тем самым подтверждая свою преданность державному Вождю.

В этих двух действиях, следующих одно за другим, и заключался сакральный смысл церемонии – возникало освященное ритуалом единство Вождя и его воинства – сила и мощь Державы непоколебима.

Киноплёнка сохранила это изображение, в котором изначально был заложен только что описанный смысл. Но сегодня мы смотрим на него сквозь наслоения нашего понимания и интерпретации исторических фактов. Смотрим с другим мироощущением, определяемым современным контекстом. И для нас эта

церемония утрачивает первоначальный сакральный смысл и превращается в простое действие, которое совершается по заведенному канону в Царском Селе.

Причем само понимание происходящего уже было разным для разных слоев населения империи, чего Николай II вовсе даже не желал и не ожидал.

Понятно, что круги так называемой революционной демократии могли вдоволь саркастически посмеяться над этой церемонией, сфабриковать изрядное количество карикатур и других печатных издевок, чем, собственно, и была полна тогдашняя жизнь.

И вложенный в этот ритуал смотра сакральный смысл профанировался и обесценивался.

Более того, даже многочисленными представителями аристократических кругов обеих столиц, то есть представителями «исторической власти», этот ритуал воспринимался вовсе не адекватно. Император Николай II, его фигура не была сакральна для многих и очень многих.

Обратимся к фильму «Смотр молодым матросам» (РГАКФД Уч. 362). Сам происходивший в апреле 1907 года смотр и его визуализированный на киноплёнке образ несут изначально заложенный в ритуальную церемонию сакральный смысл. Однако вполне понятно, что не ради этой сакральности, этой трансцендентности А. К. Ягельский снимает этот фильм. Для него важна была фиксация некоторых образов на киноплёнку – для того, чтобы Высочайшие зрители (другие пока не предусматривались) могли насладиться и получить удовольствие от оживших на экране картин, а также для того, чтобы возникал некий коммуникативный момент – отснятая киноплёнка должна была нечто сообщать.

Первое свойство относится к эстетическим качествам произведенного фильма, второе свойство – к его информационным качествам.

Эстетические качества в рассматриваемом случае зависят от уровня мастерства кинооператора (Ягельского) и качества произведенной съёмки. Хорошо снято – значит, и производит, в свою очередь, хорошее впечатление. Что, собственно, и объясняется имеющимися эстетическими качествами отснятого материала. Стоит обратить при этом внимание на то, что при восприятии тех или

иных отснятых кинокадров для зрителя возникает эффект выделения отдельных объектов в кинокадре на фоне всего остального, присутствующего в кадре. Возникает эффект ирреальности выделенного для себя зрителем объекта. То есть этот объект начинает существовать при просмотре для зрителя как бы сам по себе. В самом деле, первые кадры этого фильма, если угодно, дороги тем, что мы наблюдаем маленького трехлетнего Наследника, очарованы и любуемся им (при условии проявления нормальных человеческих чувств). Мы следим за ним, почти не обращая внимания на все другие объекты в кадре. Для нас Алексей становится эстетическим центром предъявленного кадра, захватывает наше внимание, и мы с удовольствием отмечаем для себя, как он хорош.

И далее, в следующих кадрах проезда коляски мимо строя матросов, наше внимание опять приковывает Алексей – снова возникает момент ирреальности его, выделенности.

Что касается информационной составляющей, то факт того, что эта составляющая входит в эти кинокадры, легко подтверждается хотя бы тем, что мы почти с самого начала демонстрируемого эпизода видим ребенка, которого ведет за руку его мать, императрица. И даже при сегодняшней плохой осведомленности и отсутствия опыта насмотренности у большинства зрителей, этот зритель при минимальной подсказке или без нее легко для себя определит, что перед ним императрица Александра Фёдоровна, ведущая за руку сына, Наследника Алексея. Таким образом, визуальная информация становится воспринятой зрителем.

Весьма похожими по смыслу являются и церемонии открытия различных памятников в присутствии Николая II.

Например, фильм производства 1909 года, который так и называется – «Открытие памятника Императору Александру III в С.-Петербурге в присутствии Их Величеств». Сейчас в двух архивных номерах РГАКФД Уч. 998 и 13064 отложились, скорее всего, фрагменты съемочного материала А. К. Ягельского, не вошедшие в окончательный монтаж фильма, который находится в РГАКФД Уч. 20341. Совершенно точно известно, что съемки этой картины производились А. К. Ягельским – сохранился даже начальный титр «Снимок произведён фотографом

Двора Его Величества К. Е. фонъ Ганъ» (как уже упоминалось, А. К. Ягельского часто именовали просто по названию его ателье). По-видимому, в соответствии с достигнутым соглашением А. К. Ягельский передал отснятый киноматериал А. А. Ханжонкову, который и выпустил этот фильм в прокат.

По сравнению со всеми другими киносьемщиками А. К. Ягельский всегда имел преимущество по местоположению во время съемки, также у него было больше возможностей подойти максимально близко к Августейшим особам, что и заметно по кадрам, запечатлевшим церемонию. Более того, в одном из кадров, сохранившихся в Уч. 13064, мы даже видим Александра Карловича пробирающимся с киноаппаратом через царский кортеж для смены точки съемки.

Памятник был установлен на Знаменской площади, церемония проходила обыкновенным для того времени образом: вокруг памятника выстраиваются войска и придворные, прибывает Государь с семьей, он обходит войска для приветствия, затем к памятнику подходит Крестный ход из ближайшего храма, с памятника спадает завеса, архиерей окропляет памятник святой водой, Государь и Александра Фёдоровна обходят памятник и осматривают его. Наконец, войска перестраиваются и проходят мимо памятника церемониальным маршем. Одна только деталь в этот раз нарушила привычный ритуал: поскольку это был памятник отцу Николая II, то Государь счел необходимым обнажить саблю и пройти перед памятником во главе войск, чего никогда ни прежде, ни в будущем не повторялось.

Разумеется, А. К. Ягельский снял этот момент. И, возможно впервые в своей практике, он запечатлел также петербургскую публику, заполнившую площадь по окончании церемонии. С исторической точки зрения достаточно длинный план получился весьма интересным: восемью годами позже мы будем здесь, на Знаменской площади, также наблюдать толпы народа, заполнившие ее по случаю революции, но сколь различна эта публика. Сейчас это в основном служивые люди, студенты, а также праздный люд. В 1917 году среди публики представлены по большей части простолюдины, обслуга, рабочие и многочисленные солдаты (то

есть крестьяне, переодетые в шинели), и при этом меняется само выражение лиц собравшихся людей.

В 1912 году к Бородинским торжествам был приурочен смотр потешных, прошедший 1 августа на Марсовом поле в Санкт-Петербурге в присутствии Николая II и его семьи. И хотя сюжет об этом попал в Пате-журнал, но фильм, который снимал А. К. Ягельский, получился интереснее, потому что Александр Карлович имел возможность снять более выразительные планы. И надо отметить, что у него уже выработалась своя манера съемки, связанная с тем, что он старался снимать больше средних и крупных планов. Фильм, снятый А. К. Ягельским под прокатным названием «Высочайший смотр потешных 1 августа с. г. в Петербурге», отложился в РГАКФД Уч. 1882 (совсем небольшой фрагмент тех же самых съемок отложился в РГАКФД Уч. 1035 наряду с другими материалами). Наблюдая выразительные планы исполнения гимнастических упражнений, мы почти не замечаем фигуры Императора на коне, который словно растворился в самой гуще участников смотра потешных. При этом он все равно в центре происходящих событий. Это и означает, что Император – в единении с народом, возглавляя его.

- *Визиты, посещение различных городов и мест*

Николай II много ездил по разным городам, встречался с коронованными особами других стран, посещал выставки, музеи, закладывал новые храмы и иные постройки.

Рассмотрим для примера документальный фильм «Юбилейная царскосельская выставка» (РГАКФД Уч. 1880).

Эта выставка проводилась летом 1911 года по случаю 200-летия основания Царского Села по указу императрицы Екатерины I. 10 августа она была открыта великой княгиней Марией Павловной. А вскоре для ее осмотра приехал Николай II с двумя старшими дочерьми.

Обширный документальный материал об этой выставке отложился в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга.

Сохранились как разнообразные бумаги, содержащие описания выставки, так и фотографии, в том числе относящиеся к посещению выставки Николаем II.

Посмотрим на сам процесс визуализации довольно яркого события 1911 года и на его результаты.

Каковы были основные принципы визуализации, которые так или иначе проявляли себя в осуществляемом процессе *окартинивания* указанного исторического события?

Во-первых, визуализируется всегда то, что может быть основанием для некоего сообщения. Важнейшей причиной и обоснованием визуализации является коммуникативная функция этого процесса, то есть в полученных картинах должна присутствовать некая информационная полнота. Гипотетический набор информации предполагает, что перед съемками автор продумает некий хотя бы приблизительный план съемки, чтобы отснятый материал содержал определенную информацию. Не просто сообщение: «Император посетил выставку, открывшуюся в Царском Селе» – для этого достаточно было бы снять один план и обозначить его, например: приезд императора на выставку. Нет, необходима определенная последовательность планов, которая будет вбирать в себя разнообразие события, даже если речь идет просто об отслеживании того, как император прибыл и ходил по выставке. Тогда в отснятый материал будет закладываться некая драматургия.

Во-вторых, автор должен соотнести процесс указанной съемки с идеологией самой предстоящей церемонии. Понятно, что на глазах кинооператора будет разворачиваться определенный ритуал с участием Императора и Августейших особ. Значит, снимаемый материал должен соответствовать заявляемому ритуалу. То есть разные сцены следует снимать с известным вниманием к Императору, к возглавлению им любой стадии церемонии. Оператору следует заранее выстраивать предполагаемую мизансцену различного действия и поспевать за моментом. Так будет закладываться изобразительное решение разных кинокадров.

В-третьих, нужно добиваться определенной экспрессии и эмоции. Во взятом примере надо постараться заснять императора в живой манере с неким эмоциональным чувством. Для нашего случая важно, чтоб император вел себя

самым естественным образом, без оглядки на киноаппарат, что складывалось почти автоматически – император был всегда поглощен самим ритуалом, самой церемонией. И это весьма заметно на съемках, осуществляемых А. Ягельским.

Ну и наконец, снимаемые кинокадры должны нести в себе определенный эстетический эффект. То есть все должно быть снято органично и красиво. Это также будет сказываться на изобразительном решении фильма.

При рассмотрении и анализе сохранившихся в архиве киноматериалов легко заметить, что они сейчас хранятся в несколько хаотичном порядке вне какой-либо монтажной определенности. Вероятно, материал поступил в архив не в виде какой-либо прокатной копии в упорядоченном виде, а в виде хаотичной намотки исходного ролика. Возможно, сами отснятые негативы разных сцен так и хранились в царскосельском архиве Ягельского, и оттуда уже перекочевали в Фотокиноархив в составе Архива Октябрьской революции. Но также возможно, что существующая ныне намотка ролика с киноматериалом соответствует исходной последовательности самих съемок – Ягельский последовательно снимал разворачивающееся событие и в таком же последовательном виде и хранил эти киноматериалы. В пользу такого предположения говорит тот факт, что обычно создаваемые в ту пору фильмы носили в монтаже линейный характер и в таком виде поступали в прокатные конторы с разметкой крестами между отдельными эпизодами, куда предполагалось поставить титры. Такой принятый способ предоставления копий неигровых фильмов был удобен еще тем, что позволял легко сократить киноленту, если того желал прокатчик, выбросив определенное количество эпизодов между крестами и при этом не нарушая исходной линейной логики.

Тем не менее, опираясь на сохранившееся обилие фотографий⁷¹, можно легко выстроить логику разворачивающегося события и монтажную логику рассматриваемого нами фильма.

Понятно, что этот фильм достаточно прост: все начинается с приезда Государя с детьми, его встречи хлебом-солью, вручения иконы и постепенного обхода

⁷¹ Их можно рассмотреть в подробностях на сайте известного коллекционера фотографий из Израиля под ником Humus: <https://humus.livejournal.com/2796653.html>; <https://humus.livejournal.com/2798252.html>; <https://humus.livejournal.com/2799751.html>; <https://www.vsyako.net/archives/1463543>.

выставки павильон за павильоном. Причем некоторые экспозиции Государь проходит, даже не остановившись. Какие павильоны он осматривал, кто его встречал, что это были за экспозиции, легко устанавливается по фотографиям и документам.

Император изрядно задержался при осмотре лошадей в некоем манеже. Не сразу приходит в голову мысль, где это могло быть, пока из дополнительных источников мы не узнаём, что отдел коневодства выставки располагался не на территории самой выставки, а неподалеку – на ипподроме Царскосельского скакового общества близ вокзала. Там императору продемонстрировали около 200 специально отобранных лошадей, привезенных с конезаводов чуть ли не всей России. Именно эта демонстрация и занимает почти половину отснятого фильма.

В киноархиве сохранилось достаточно большое количество кинодокументов о поездках Николая II за границу и его встречах с монархами. К сожалению, эти съемки далеко не всегда оформлены в виде фильмов. Сами съемки представляются достаточно однообразными: Николай II для встречи одевается в мундир офицера той державы, с королем которой встречается, тот – в мундир офицера Русской армии (такова была традиция), и они видятся на военном плацу или на палубе корабля и позируют фотографу. Затем принимают парад проходящих мимо них полков.

Например, в мае 1908 года в гости к Николаю II приезжал английский король Эдуард VII. Они встречались на рейде Ревеля (ныне Таллин), и об этой встрече были сняты два фильма – один А. О. Дранковым, другой – российским представительством фирмы «Гомон». Увы, в обоих случаях по неизвестной причине сами встречи на палубе «Штандарта» и на палубе английской яхты «Виктория и Альберт» сняты не были, хотя о них сохранился весьма богатый фотоматериал.

В фильме А. О. Дранкова (РГАКФД Уч. 12864) и в фильме фирмы «Гомон» (РГАКФД Уч. 23168) сняты одни и те же сцены, только с разных точек. Остается только заметить, что хотя выстроенного нарратива нет ни в одном из фильмов, тем не менее их показывали даже в таком виде – поскольку, вероятно, владельцам

кинофирм представлялось важным продемонстрировать эти государственные события. Ведь это же были события! Разумеется, совсем не те чувства испытывает при виде этих фильмов современный зритель – изменился контекст, и сразу изменилась значимость этих фильмов, не говоря уже о том, что их понимание и интерпретация требуют определенных исследовательских усилий.

- ***Особенности и своеобразие визуализации национальных торжеств***

Национальные торжества, которые регулярно проводились в стране и являлись своеобразным апофеозом ритуала императорской власти, проходили с 1909 года, и достаточно подробно были запечатлены на киноплёнке в виде киносъёмок и отдельных фильмов.

По сути, они выражали сценарий существовавшей власти, тщательно разрабатывались Министерством Императорского Двора и согласовывались с самим Николаем II, не говоря уже о том, что носили соответствующий грандиозный размах и щедро финансировались. Для их проведения особым образом собирались представители земского населения (это были, как правило, крестьяне в лице волостных старшин), строились отдельные железнодорожные ветки, снаряжались места проведения торжеств – арками и воротами, сооружались памятники, готовились войска и приглашались иностранные делегации. В торжествах были задействованы огромные массы народа, включая специально отряженных на то учащихся, воспитанников и воспитанниц и многочисленных зевак.

Наибольшего размаха достигли торжества по случаю 300-летия Дома Романовых в 1913 году, которые, помимо указанных мероприятий, сопровождалась чуть ли не годичной поездкой Августейших особ по наиболее примечательным местам России, связанным с пребыванием и деятельностью их рода.

По замыслу устроителей этих торжеств, которые приурочивались к знаменательным событиям из истории России, проводимые мероприятия должны были упрочивать связь национального лидера с нацией, должны были стать ответом на вызов времени, ответить неким внутренним ожиданиям и

потребностям. Как тогда говорили, торжества должны были стать патриотическим народным событием.

Торжества тщательно и подробно описывались рядом официозных газет, издавались альбомы и книги с описанием мероприятий, события весьма детально фотографировались и снимались на киноплёнку. При этом киносъёмкой занималось не только ателье Ягельского, но и другие компании.

Первыми тщательно спланированными стали Полтавские торжества 1909 года, имевшие осознанные идеологические цели и задачи. Любопытно, что Николай II правил страной уже 13 лет, но только сейчас был разработан сам принцип торжеств, который стал воплощаться в последующем почти каждый год.

Оставим в стороне обсуждение вопроса, насколько оправдали ожидания все предпринятые с помощью торжеств усилия, рассмотрим результаты визуализации проводимых церемоний.

Следует признать, что у всех торжеств, в том числе и тех, что были позднее, была определенная схожая схема: Государь прибывал на торжества, как правило, поездом, а затем посещал определенные мероприятия, различные места и обязательно встречался с теми самыми представителями земского населения, которые были отобраны и его терпеливо ждали.

Разумеется, проводились смотры и парады войск.

Однако взгляд из сегодняшнего дня принципиально мешает правильно оценить смыслы визуализации тех же самых Полтавских торжеств.

Правильнее было бы сказать, что для более точного восприятия, понимания и интерпретации надо отдавать отчет в концепции действительности на 1909 год, которая носила официозный характер, поскольку только она могла быть выражена в официозном кинематографе, создаваемом с точки зрения сторонников «исторической» власти. Творилась некая мифология самодержавного правления, в создании которой принимал участие и фотограф Двора Его Величества А. К. Ягельский.

Понятно, что Император на тот момент был Помазанником Божиим, то есть сакральным вождем России (неслучайно во время переписи он назвал себя

«Хозяином земли русской»), был формальным главой Русской Православной церкви. Этот статус определял многое в программе утвержденных мероприятий.

Торжества должны были способствовать подъему патриотических чувств и единению нации вокруг своего державного вождя, фигура которого становилась главной во время проведения мероприятий. Официально в этом виделось выражение сути национальной идеи.

В РГАКФД сохранилось несколько вариантов фильма, посвященного Полтавским торжествам. Сам фильм имеет название «200-летний юбилей «Полтавского боя» 27-28 июня 1909» (РГАКФД Уч. 1943 и 13083). Уч. 1943 – это отснятый и выстроенный в некоторой логике материал А. К. Ягельского, Уч. 13083 – это фильм, смонтированный на основе этих материалов в Т/д А. А. Ханжонкова, длина которого меньше съемочного материала примерно в два раза (известно, что А. К. Ягельский заключил договор с А. А. Ханжонковым о предоставлении своих съемок для проката Т/д А. А. Ханжонкова).

Сегодня для всех фильмов о торжествах самой важной становится проблема понимания и интерпретации увиденного. Для атрибутирования отдельных кинокадров фильма очень удобно пользоваться официальными сообщениями о событиях, опубликованными в газетах тех лет⁷². Дело в том, что в условиях отсутствия радио и телевидения и пребывания кинематографа в зачаточном состоянии события отслеживались детально и во всех подробностях газетами и журналами. Репортажи о событиях порой приводили и весьма точно даже спонтанно произнесенные речи – хроникеры той поры умудрялись зафиксировать любые факты весьма обстоятельно и сообщить о них на страницах газет и журналов. События, связанные с царским Двором, наиболее подробно освещались так называемыми телеграммами Министра Императорского Двора барона В. Б. Фредерикса, которые, разумеется, писал не он, а целый департамент его министерства. Но делалось это, надо признать, очень оперативно. Как правило, текст этих телеграмм в наиболее полном виде публиковался газетами и

⁷² Устинов И. Дни Полтавских торжеств. 200-летие Полтавской битвы (Июнь 1909 года). URL: <http://rugaru.ru/forum/index.php/topic,472.0.html> (дата обращения: 10.07.2023).

журналами консервативного, охранительного направления, например, газетой «Русский инвалид», издаваемой военным ведомством. Сегодня, взяв в руки эту газету, можно достаточно точно восстановить царскую хронику жизни день за днем.

В фильме мы и видим, как по прибытии Николай II принимает рапорт почетного караула. Но зато теперь можно с уверенностью различить отдельные исторические фигуры. После того как из специально построенного павильона вышел Николай II, его приветствуют различные местные делегации (к сожалению, план очень короткий – видимо, часть его утрачена). Тут же следует титр «Молебен на «Братской могиле». В кинокадрах видим холм братской могилы у храма, священников, стоящих вокруг креста, и панораму по площади с толпой народа, почтительно стоящего на расстоянии.

Обратим внимание на то, что почти все эпизоды описанного фильма представляют собой определенный ритуал официальной царской жизни, которому император вынужден был следовать. То есть, другими словами, нам показано ритуальное действие, в которое вовлечены Монарх и его приближенные, и которое в действительности представляет собой строго поставленное (срежиссированное, как сказали бы сейчас) событие с обязательными к исполнению элементами. Что и отражает снимаемая при этом кинохроника.

С одной стороны, перед нашими глазами разворачивается не одна, а несколько церемоний, которые проходили в Полтаве с участием Царя и других официальных лиц в течение нескольких дней, начиная с прибытия царского поезда на полтавский вокзал. А с другой стороны, мы наблюдаем все происходящее, находясь на очень удобной точке, начиная с прохода Николая II мимо выстроенного на перроне почетного караула, когда на какие-то мгновения он останавливается возле пары солдат при винтовках, чтобы принять от них рапорт так называемого Дежурства. Потом Император здоровается с господами офицерами, принимает хлеб-соль от ожидающих его приезда делегаций и так далее.

Таким образом, подчиняясь заранее утвержденному ритуалу, Царь, а следом за ним и кинохроника, демонстрировал определенное воплощение сценария власти, который нашел свое место в ритуале, являющемся порождением обычая и традиции. Все мероприятия торжеств подчинялись цели напомнить о славном прошлом (то есть о событиях, совершенных предками людей, собравшихся во время торжеств) и тем самым вызвать гордость и рост патриотических чувств, а затем дать своеобразную клятву верности этой памяти во время церковной службы и получить личное подтверждение в следовании этой клятве через военный парад и общение с волостными старшинами⁷³.

По сути, фильм о торжествах, детально и с максимальной выразительностью (через выбор самых выгодных точек съемки) воплощая на экране все события торжеств, нёс в себе те же самые смыслы, донося их до зрителя. Фильм становился важным фактом в следовании сценарию власти периода правления Николая II, содействовал более широкому донесению нужных власти мыслей до массового зрителя дореволюционного иллюзиона.

И фильм фиксирует наше внимание на том, что Николай II, император и самодержец, возглавляет главные мероприятия во время годовщины Полтавской битвы – невольно должна была возникать параллель с Петром Великим – и уделяет внимание своему народу, весьма смело выйдя на встречу с крестьянскими старшинами, которые жили в отдельном палаточном лагере. При этом на момент демонстрации фильма уже было известно, что встреча отнюдь не была формальной – царь проговорил со старшинами более двух часов.

Другое дело, что все перечисленные смыслы и значимости становятся таковыми, только если они так и оцениваются. Главная проблема уже на тот момент заключалась в том, что многими воспринималось произошедшее как нечто именно формальное, не обладающее какой-либо весомостью и значимостью.

Поскольку так называемые национальные торжества в Полтаве в 1909 году прошли при большом народном подъеме (так, по крайней мере, посчитали Двор и

⁷³ На наш взгляд, нет смысла объяснять, что Николай II стремился встретиться с представителями народа (что, с его точки зрения, было крайне важным), а его, народ, именно и олицетворяли крестьяне, каковых в стране было подавляющее большинство. Стоит напомнить, что сословия рабочих в России не существовало. Рабочие могли относиться или к сословию крестьян, или к сословию мещан.

сам Николай II), то впредь решено было проводить их регулярно. В 1912 году состоялись очередные национальные торжества. Их центром стали Бородинское поле и село Бородино, где 25 августа проводились главные мероприятия, а 27 августа торжества проходили в Кремле.

Основным сохранившимся фильмом, посвященным этому празднованию, можно считать фильм «Торжества в Высочайшем присутствии по случаю 100-летия Отечественной войны» производства фирмы «Гомон» (РГАКФД Уч. 1885). Поскольку в публикации журнала «Сине-фоно» говорится о том, что А. Ягельский был единственным кинооператором, допущенным полицией находиться вблизи от членов Императорской Фамилии⁷⁴, то, скорее всего, «Гомон» был вынужден закупить для фильма съемки, осуществленные именно Ягельским и его операторами.

Разумеется, нарратив фильма выстроен строго в соответствии с хронологией событий. Между прочим, этот фильм, как сохранившийся в наиболее полном виде (продолжительность его около 17 минут), дает прекрасную возможность подтвердить это.

Хотелось бы упомянуть здесь об интересном факте: в настоящее время отдельные знатоки истории подчас стараются реконструировать те или иные снятые на кинолентку события во всей их полноте. Существует копия всех отснятых во время Бородинских торжеств киноматериалов, смонтированных строго в хронологической последовательности. Разумеется, эта копия не соответствует тому или иному сохранившемуся в архиве историческому кинофильму, но зато дает более полное представление о самом событии⁷⁵.

1913 год был юбилейным для династии Романовых – ей исполнялось 300 лет. Торжества продолжались фактически весь год, и их апофеозом стала поездка Императорской семьи по тем местам, которые связаны со знаменательными событиями Дома Романовых.

⁷⁴ Зритель. Операторы синемаатографа во время торжеств // Сине-фоно. 1912. № 23. С. 10-12.

⁷⁵ Тарасов В. Бородино, 1912 год, Торжества по случаю 100-летнего юбилея битвы. Россия, Московская губерния. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VAsCkpk7b-0&t=815s> (дата обращения: 10.07.2023).

Торжества много раз снимали разные фирмы и операторы, и на основе съемок было создано пять серий «Юбилейных торжеств». Кроме того, были выпущены отдельные фильмы о поездке царской семьи в ряд городов, сюжеты о которых не вошли в юбилейную серию. Также возникли фильмы, перемонтированные из материалов юбилейной серии.

Одним из самых интересных кинодокументов, запечатлевших юбилейные торжества, является архивная единица РГАКФД Уч. 12892, потому что здесь отложились своеобразные остатки съемочного материала, в которых есть и Царский выход в Кремле – весьма длинная сцена с хорошими крупными планами лиц идущих, и отъезд царского кортежа от Чудова монастыря под ликование толпы, и посещение дома бояр Романовых, и съемка действия на территории Новоспасского монастыря, где звонарь монастыря подарил Николаю II макет усыпальницы бояр Романовых, расположенной на территории монастыря. И наконец, отъезд от Купеческой управы и отъезд из Москвы.

- *Частная жизнь внутри сценария власти и ее отражение на экране*

Заметную часть материалов «царской кинохроники» занимают киносъемки, сделанные А. Ягельским во время отдыха Николая II с семьей в Ливадии в Крыму или в финских шхерах на императорской яхте «Штандарт».

Имеет смысл говорить о съемках, потому что большинство отснятого материала подобного рода никогда не попадало на публичные показы для широкой публики. Считалось, что многое из этого является съемкой частного характера.

Хотя в 1908 году в некоторых кинотеатрах Петербурга показывались, например, фильм «Государь Император, Государыня Императрица и Наследник Цесаревич изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время пребывания в Шхерах в 1908 г.» (РГАКФД Уч. 1892), а также «Пребывание Их Императорских Величеств с Наследником Цесаревичем в Шхерах в 1908 г. на яхте «Штандарт» (РГАКФД Уч. 2000). Но позднее появлялись только фильмы, где показывались одни приезды царской семьи в Севастополь или Ялту, не более того.

В Ливадии и шхерах царская семья бывала каждый год, и мы можем видеть самые разные события, происходившие во время отдыха. Тут и Пасха, пришедшаяся на отдых в Ливадии, дни рождения Александры Фёдоровны и наследника Алексея, полковые праздники Крымского полка, приезд эмира Бухарского, день Белого Цветка – все эти события так или иначе сопровождалось различными официальными ритуалами. На Пасху Николай II обязательно христосовался с большим количеством людей в течение нескольких дней, и это попадало на киноленту. На дни рождений Императрица получала цветы от множества лиц. На полковых праздниках Император поздравлял присутствующих и выпивал чарку водки.

Но, разумеется, отдых сопровождался и просто приятным времяпрепровождением: в шхерах ходили на охоту, играли на специально смонтированных площадках в теннис, купались и плавали на байдарках, и просто празднично отдыхали: играли мячиками в «пятнашки», катались на карусели и прочее.

Любопытно, что во всех перечисленных случаях Государь Император всегда пребывал в униформе – даже играя в теннис или сидя в байдарке, – это было такое невероятное напоминание всем о его статусе Государя.

Существует, правда, единственная съемка Николая II с приближенными, где они все голышом купаются в шхерах. Представляется, эта киносъемка вообще не предназначалась для каких-либо сторонних показов, и только из-за того, что в 1920-е годы в хранении хроникальных материалов отмечалось отсутствие порядка, частные лица завладели этим материалом и продали американскому продюсеру Герману Аксельбанку, который в это время был в России и решил скупить отдельные раритеты для своего будущего фильма «От царя к Ленину» (РГАКФД Уч. 15774)⁷⁶.

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

⁷⁶ Dan La Botz “Herman Axelbank, Max Eastman, and the Documentary “Tsar to Lenin”, 2017. URL: <https://newpol.org/herman-axelbank-max-eastman-and-documentary-tsar-lenin/> (дата обращения: 10.07.2023).

Весь корпус произведенных документальных фильмов поддается определенной градации, и связано это в первую очередь с существовавшим тогда запросом зрителя, зрительским ожиданием. А во вторую очередь, с реализацией идей или концепций, которые, по мысли авторов, следовало проводить в фильмах той или иной направленности, например, в военно-инструктивных фильмах или в фильмах событийных.

Дореволюционная кинохроника, как фильмы и киножурналы, так и сохранившийся съемочный материал, не вошедший ни в фильмы, ни в киножурналы, является результатом визуализации существовавшей тогда действительности. По сути, это сама История, познаваемая нами визуально.

Однако подобный тезис об Истории ныне представляется достаточно неточным по целому ряду причин.

Во-первых, глядя на экран, мы вынуждены доверять увиденному, то есть не сомневаться в подлинности демонстрируемых экраном картин, хотя, на самом деле, у нас нет никакого механизма для проверки этих картин, нам не с чем их сверить. Относительно Истории мы вынуждены опираться в большинстве случаев на вербальные источники, которые не точны и субъективны.

Да, существуют еще фотографии, но ссылаться на них в подтверждение экранных образов является еще большей нелепостью, поскольку сами фотографии остро нуждаются в объяснении, трактовке и интерпретации.

Во-вторых, сама проблема интерпретации этих экранных образов не имеет однозначного разрешения, поскольку существуют идеологические представления об Истории и разные ее трактовки, исходящие от разных социальных групп и зависящие от их партийной принадлежности (партия может быть патриотической, националистической, либеральной и так далее).

Таким образом, правильнее было бы говорить, что при просмотре на экране неигрового фильма перед нами предстает не История, а отдельные истории, определяемые набором визуальных фактов в их совокупности. При этом каждая из этих историй понимается совершенно по-разному разными группами зрителей и отдельными зрителями.

С другой стороны, ныне, когда История все в большей степени перестает восприниматься как жизнеописание царей и политических лидеров, именно отдельные истории, в том числе самого частного случайного характера, претендуют на то, чтобы доминировать в попытках понять Историю в целом.

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 исторического периода это был сценарий жизни, канон социализации. Его реализация, при этом, осуществлялась почти машинально – привычка жизни и традиции направляли человека в требуемое русло.

Возникающие перед зрителем экранные картины несут в себе достаточно сложный комплекс смыслов, который исключает однозначную трактовку. Неслучайно историки пишут о том, что в пору становления кинопроката и развертывания сети кинотеатров сама система выстраивалась таким образом, что разные группы населения ходили как бы только в свои кинотеатры. Решающим фактором было то, что там показывали. Предпочтения определялись вкусом разных слоев населения, который ориентировался на определенные пристрастия. С другой стороны, владелец кинотеатра улавливал эти тенденции и строил все последующие программы в соответствии с этими предпочтениями. Кинотеатр рядом с московским университетом начинал ориентироваться на студенческую аудиторию, но это был самый легкий и угадываемый вариант. Зачастую репертуар выстраивался в соответствии с привычками и пристрастиями публики, истоки которых терялись в извивах становления.

Все это лишь свидетельствует о том, что стиль и манера бытия, сами жизненные привычки были абсолютно разными для разных слоев населения, хотя существовали и общие для всех параметры и характеристики.

Нынешние оценки увиденного при просмотре исторической кинохроники неизбежно также не носят однозначного характера. Сказываются те же идеологические и партийные моменты.

Таким образом, при просмотре следует учитывать свои вкусы и пристрастия, обладать кинематографическим опытом (насмотренностью), уметь различать скрытые смыслы демонстрируемых образов. И не в последнюю очередь следует уметь определять разворачивающиеся события и идентифицировать кинообразы и знаки.

Тогда даже в возникающих на экране отдельных историях мы сможем почувствовать для себя пространство и время той ушедшей безвозвратно реальности.

Образ жизни был устоявшимся, и он находил свое отражение на экране.

В российском обществе в то дореволюционное время случались погромы, поджоги помещичьих усадеб крестьянами, общественные волнения и другие социальные выступления. На то были причины и мотивы, которые, однако, не отменяли общего уклада жизни. Вот этот уклад жизни, в основном, и визуализировался кинематографистами.

Уклад жизни был завязан на общепринятые нормы и зависел от реализации государственных интересов.

Поскольку Церковь не была отделена от государства, а Император формально был ее главой, то жизнь и деятельность человека разных сословий была связана с отправлением церковного обряда, который становился важным и влиял на статус каждого человека. Выражалось это даже в том, что для поступления после окончания гимназии в университет от потенциального студента требовалось представить справку о благонадежности, которую выдавали в полицейском участке по месту жительства на основе представленной туда справки от священника о последней исповеди, которая должна была быть выдана не позднее 6 месяцев. Конечно, в силу продажности чиновников такую справку можно было купить незаконным образом (что, вероятно, и сделал В. И. Ленин, когда собирался сдать экстерном экзамены в Петербургском университете), но для большинства населения такой путь был неприемлем.

Роль и значение Церкви в реализации жизненного уклада были весомыми, и естественным образом, в том или ином качестве, она становилась заметна в

кадрах неигровых фильмов и кинохронике. На любой церемонии с участием Николая II, при открытии любого памятника, закладке дома и иного прочего обязательно совершается Крестный ход из ближайшего храма и освящение самой церемонии путем окропления святой водой. Государь с женой и детьми при посещении любого храма или монастыря обязательно принимает окропление святой водой, а не причащается, как это иногда ошибочно пишут в описаниях этих кинокадров. По сути, это означает, что они получают благословение на посещение храма или монастыря. Любые полковые праздники, принятие воинской присяги, парады и смотры сопровождаются церковным благословением.

Любопытно, что на этих церемониях присутствует своя особенная публика. Если всмотреться, скажем, в хронику церемонии открытия памятника Александру III в Петербурге в 1909 году, то становится заметным, что толпу на Знаменской площади образуют студенты, гимназисты, разные конторщики и чиновники. Простолюдинов, то есть мастеровых, рабочих и мещан вообще не заметно. Это не удивительно, потому что от рабочих бараков до центра города очень далеко, да и простым людям негоже участвовать в церемониях, предназначенных для «чистой» публики.

А вот на национальных торжествах они присутствуют – их, крестьян, специально собрали для чисто ритуальной встречи с Царем. Например, кинохроника зафиксировала в Костроме в 1913 году во время таких же торжеств густеющую толпу, собравшуюся на берегу, чтобы приветствовать Царя и Августейшую семью. А во время открытия памятника царю-Освободителю Александру II в Киеве в 1911 году кинохроника запечатлела демонстрацию так называемых «черносотенцев», то есть членов Союза Русского народа (а это были самые «нутряные» обыватели, те же мастеровые и мещане), которые во время церемонии густой толпой вышли на площадь.

Разумеется, снимали рабочих и крестьян особо в некоторых картинах. Например, в фильме, посвященном Балтийскому судостроительному заводу, или в фильмах, посвященных добыче асбеста на Урале, строительству железных дорог, деятельности Путиловского завода во время войны. Был снят фильм о голоде в

Поволжье, разразившемся в 1911 году, где сняты сцены продажи лошадей за бесценок и выпрашивания милостыни у кулаков-мироедов. Снимались также базары, да и просто улицы разных городов. Во всех этих сценах заметна человеческая покорность своей доле. Возможно, это кажется сегодня, когда мы знаем исторические детали и подробности, но тем не менее народ в большинстве своем был забит и темен, и это сквозит в сохранившихся кинокадрах.

Опорой царской власти выступали армия и флот. И помимо фильмов и журнальных сюжетов чисто ритуального характера о различных смотрах и парадах и полковых праздниках, снимали и учения, и тренировки, маневры, а также киноленты инструктивного характера. По этим фильмам сложно судить об уровне армейской выучки или боевом умении. Все-таки подавляющее большинство солдат были вчерашними крестьянами, и для многих из них остро стоял вопрос о грамотности – некоторые к призыву в армию просто теряли навыки читать и писать, поскольку отец мог забрать сына из церковно-приходской школы, чтобы он трудился без продыху на хозяйстве. Крестьянская доля была очень тяжела в дореволюционной России. Поэтому зачастую солдаты в кинокадрах ведут себя как манекены – для многих из них армия, по отзывам современников, по сравнению с привычным деревенским бытом представлялась своеобразным приключением с диковинными занятиями.

Неигровой кинематограф уделял много внимания видовым картинам, показывал ипподромы, спорт, знаменитых людей и различные праздники. Все подобные киноленты так или иначе отражали существующие привычки жизни, определяемые умеренностью и аккуратностью. Кинозрителя зачастую восхищали самые разнообразные банальные картины и сцены, не противоречащие его, зрителя, образу жизни. И кинопредприниматели стремились удовлетворить существующий запрос зрительской аудитории, минуя социальные язвы и пороки, тем более что с течением времени все зорче за экранной действительностью наблюдала цензура.

Все сохранившиеся и доступные для просмотра в 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 фильмы⁷⁷. Это 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, 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 относятся и фильмы о разных знаменитостях (например, о писателях Л. Андрееве или о Л. Толстом) и театральных деятелях; 3) видовые фильмы, снятые в различных городах, краях и весях; 4) наконец, существовала еще и третья 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 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.

Почти невозможно говорить о жанровой принадлежности этих фильмов, весьма условна также их видовая градация. Большинство создателей фильмов даже не стремились использовать приемы нарративно-смыслового монтажа, появившиеся в ряде картин 1908 года. Но поскольку киноязык фильмов постоянно совершенствовался и эволюционировал, можно смело говорить, что это отчетливо прослеживается в документальном кинематографе тех лет.

Далее проанализируем фильмы из каждой категории.

- ***Информационно-событийные фильмы***

⁷⁷ Мы понимаем, что, как сказано ранее, в дореволюционное время все подобные фильмы относились к видовым. Ныне мы выделяем их особо для удобства понимания.

Выпускалось достаточно много фильмов, посвященных военным маневрам и учениям. Например, московским отделением фирмы братьев Пате был выпущен документальный фильм «Картина войны в мирное время. Подражательная стрельба по системе генерала Долгова» (производство 1910 года, РГАКФД Уч. 12140). Съемки проводились в войсках курского гарнизона во время маневров.

Фильм снят весьма грамотно и осмысленно – очевидно, что оператору был известен заранее план маневров, и он последовательно заснял все важные моменты. Событийный нарратив фильма организован безупречно.

В кинокартине появляются также и определенные повествовательные смыслы, умышленно внедряемые в сознание зрителя за счет удачных съемок и монтажа.

Этим же московским отделением фирмы братьев Пате был создан фильм «200 лет 3-му Гренадерскому Перновскому полку» (производство 1910 года, РГАКФД Уч. 22685), по неизвестным причинам не отмеченный в справочнике В. Е. Вишневого. Юбилей покрывшего себя славой в Отечественной войне 1812 года полка вылился в грандиозный праздник, проходивший где-то в окрестностях Москвы (сам полк дислоцировался в Хамовниках и принадлежал к отборным пехотным частям Московского военного округа)⁷⁸.

Повествование фильма выдержано в рамках строгого событийного нарратива. Хотя отдельные сцены сняты малоудачно (порой на самых общих планах, когда о происходящем можно лишь с трудом догадываться), в целом происходящее зафиксировано последовательно и исчерпывающе.

Фильм начинается с общего вида плаца, где уже выстроился полк, Крестного хода и общего молебна. Оператор успевает запечатлеть почетных гостей праздника (вероятно, представителей городских властей). Затем архиерей выносит из шатра новое освященное полковое знамя и вручает его командиру полка, тот его передает дальше по команде. Следует присяга полка. Все офицеры полка по очереди подходят под благословение архиерея и окропление святой водой. Священнослужители проходят вдоль солдатских шеренг, также кропя их святой

⁷⁸ См. подр.: Перновский 3-й гренадерский полк. URL:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_3-%D0%B9_%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BA (дата обращения: 10.07.2023).

водой. Начинается парад подразделений полка. Мы наблюдаем выразительные лица правофланговых, проходящих вплотную к камере. Демонстрируются строевые упражнения и стрельбы, учебная атака и соколиная гимнастика. В финале – шуточные упражнения на ловкость и борьба подушками на бревне.

Одним из самых известных документальных фильмов 1913 года, который также можно отнести к категории фильмов военной тематики, является полнометражный фильм «Балтийский флот», созданный фабрикой АО А. Ханжонкова (РГАКФД Уч. 23159). Съемки проводились оператором Ф. К. Бремером. Силами архивных работников было проведено восстановление этого фильма к его первоначальному виду⁷⁹. Необходимость восстановления прокатной версии (то есть фильма в реальном виде) объясняется тем, что сами съемки включали в себя значительно больше материала, в том числе с участием царской семьи, и ныне то, что не вошло в прокатную версию картины, хранится на отдельных архивных единицах – РГАКФД Уч. 115, 764 и 1113. Справочник В. Е. Вишневого сообщает, что в прокатную версию помимо восстановленных сегодня воедино 13 разделов фильма входил 14-й раздел – «Кронштадт. Открытие памятника адмиралу Макарову в Высочайшем присутствии», который в настоящее время хранится как отдельная архивная единица в РГАКФД Уч. 12410. Но, с другой стороны, прокатные версии фильма могли иметь разные варианты, а иногда даже его разделы показывали на киносеансах по отдельности.

Фильм показывает разные стороны жизни и деятельности Балтийского военного флота того времени. Начинается все с демонстрации зрителю подводных лодок. Согласимся с уже высказанным мнением, что в те времена подавляющая часть завсегдаев и иллюзионов, в том числе и различных ярмарочных балаганов, вообще не видела моря, поскольку никуда никогда не выезжала. Около 86 % населения Российской империи были крестьянами, многие из них даже не знали грамоты (поскольку, хотя начальное образование было доступно, как правило, отец-хозяин в многодетной семье забирал мальчиков из школы после второго класса, и во взрослом возрасте те уже забывали, чему их обучили). Для обычных

⁷⁹ Малышева Г. Е. Восстановление первоначального монтажа фильма «Балтийский флот» // Отечественные архивы. 1996. № 2. С. 9-22.

людей единственной возможностью увидеть мир становились поездки по курортам и заграницам с барами в качестве лакеев и горничных. Матросами в военно-морском флоте, разумеется, становились всё те же крестьяне, призванные на службу, которые в море попадали не сразу, а после прохождения многомесячного обучения на берегу в учебных командах. Остальное население, включая городских мещан и рабочих, как полагаем, видели на экране такую диковинку, как море, впервые. Этим и объясняется успех данного фильма в иллюзиях.

Фактически фильм демонстрирует морскую мощь державы и слаженность работы всех ее единиц. Это в совокупности позволяет говорить о том, что для создания фильма применялся нарративно-смысловой монтаж. Завершается всё учениями эскадры в море в присутствии Николая II. По всей видимости, зритель уходил с сеанса после такого кино под впечатлением.

Целый ряд фильмов был связан с религиозной тематикой. Таким является фильм, снятый А. К. Ягельским в 1910 году, «Поднятие колоколов на колокольню церкви сводно-гвардейского батальона в Царском Селе» (РГАКФД Уч. 23734). Название в архивном каталоге дано в соответствии со справочником В. Е. Вишневого, сам фильм ошибочно датируется 1912 годом. Перед нами именно подъем колоколов на будущий Феодоровский собор, который происходил 4 марта 1910 года в присутствии Николая II с Александрой Фёдоровной⁸⁰.

В фильме четко прослеживается определенное повествование, хотя запечатлено всего лишь официальное событие. Мы видим, как к выстроенному храму подъезжают экипажи с царской семьей. Император с семьей встают на ступеньки рядом стоящего дома, духовенство благословляет их иконами. Затем с помощью такелажного механизма начинается подъем двух колоколов, которые в завершение подтягивают на приготовленную площадку колокольни.

В РГАКФД хранится также оригинальная вирированная копия фильма «Иваново-Вознесенск. 8 июля. Тожественный Крестный ход и парад казаков по случаю местного празднования «Казанской иконы Божией Матери»»

⁸⁰ Сохранилась фотография, на которой отчетливо виден кинооператор, снимающий эту церемонию. К сожалению, датировка фотографии ошибочна. – См.: Царское Село. Подъём колокола на звонницу. URL: <https://pastvu.com/p/603095> (дата обращения: 11.07.2023).

(производство 1911 года, РГАКФД Уч. 22659). В справочнике В. Е. Вишневого этот фильм не упоминается, в титрах отсутствует какая-либо маркировка производящей компании, что приводит к выводу о том, что это были съемки кинолюбителя, рассчитанные на местный прокат. В фильме нет акцентированного нарратива, если не считать того факта, что на протяжении 5 минут, пока он длится, по центральным улицам города Иваново идет Крестный ход.

Фильм начинается с короткой панорамы по одной из центральных площадей. Интересно, что ни площадь, ни улицы, демонстрируемые в фильме, не имеют каких-либо мостовых – все пространство покрывает земля, иногда с грязью. По случаю праздника на улицы города высыпало огромное количество народа. Хорошо заметно, что одежда мещан и господ отличается от поддевок и обычных сарафанов простолюдинов, однако все одеты в лучшие праздничные одежды. Если внимательно сличать отдельные кадры, становится понятно, что оператор начинал съемку на одной из улиц, куда вышел Крестный ход в сопровождении конных казаков и зевак, идущих параллельно и жмущихся к уличным заборам, затем он снял большой шатер, где состоялся молебен, а затем перебежал с места на место, чтобы снимать разные фазы хода. Бросаются в глаза некий полицейский урядник, активно разгоняющий зевак от центра улицы к обочинам, и старший среди хоругвеносцев, фактически направляющий процессию. Заметно большое количество мальчишек и девчонок вокруг. От всех кадров отличаются только кинокадры, снятые на Часовенной улице (они и сопровождаются единственным титром внутри фильма – «На Часовенной улице»), – здесь во главе с полковником выстроились конные казаки, которые потом дефилируют по Часовенной улице мимо электротeatра «Аванс». В финале фильма видим уже разбредающихся прохожих – Крестный ход закончился. Две трети фильма окрашены в сепию, и только финал имеет голубой цвет – как намек на опускающийся вечер.

В РГАКФД Уч. 1477 отложились три любопытных сюжета. В соответствии с архивным каталогом первым идет сюжет о параде лейб-гвардии 2-го стрелкового Царскосельского полка в Царском Селе в присутствии Николая II и наследника

Алексея, проходившем, скорее всего, в день полкового праздника – 17 апреля 1912 года. Сюжетный нарратив достаточно традиционен.

Неожиданно следующим сюжетом оказывается некий военный смотр, проходивший, скорее всего, летом 1916 года возле Александровского дворца в Царском Селе. О дате можно судить по возрасту наследника Алексея и по тому, что все, включая Николая II, одеты в полевую военную форму. Любопытно, что рядом с Императором нет уже такого количества людей, какое его окружало до войны.

И третий сюжет – Крестный ход с огромной иконой Казанской Божией Матери, с участием Николая II и его семьи, проходящий, судя по всему, в этот же день лета 1916 года в Царском Селе (об этом свидетельствует и специфическая униформа солдат-служителей Феодоровского собора, которые участвуют в Крестном ходе). Можно только предполагать, что два этих события происходили в честь победы, одержанной генералом А. А. Брусиловым в августе 1916 года (то есть в честь Брусиловского прорыва).

Снимались фильмы и о различных спортивных событиях. В 1909 году А. О. Дранковым был создан один из первых фильмов такого рода – «Лёгкая атлетика в Петербурге» (РГАКФД Уч. 23315). В крайне коротком фильме (длится чуть более 2-х минут) сделана попытка заснять розыгрыш первенства по легкой атлетике Санкт-Петербургского кружка любителей, проводившийся два выходных дня в июне и июле 1909 года. В первый день проходил кросс, и мы видим начало старта, в котором участвуют спортсмены самого разного возраста, и их бег по парку в сопровождении многочисленных велосипедистов и извозчиков. Во второй день видим прыжки в длину и тот фрагмент кросса, где участники преодолевали водную преграду в виде ручья. Хитрый А. О. Дранков решил поставить этот местами комичный фрагмент в финал, чтоб хоть как-то позабавить публику к концу фильма. К сожалению, ничего более существенного в фильме нет, нет даже съемок финиша победителей или награждения.

В 1911 году Т/д «Аполлон» выпустил короткий фильм «Состязания в беге на скорость в Юсуповом саду» (РГАКФД Уч. 1045), не отмеченный в справочнике

В. Е. Вишневого. Традиционно в этом парке на местных прудах и каналах в те времена зимой проводились соревнования по фигурному катанию и скоростному бегу на коньках, что и наблюдаем в фильме.

Между прочим, Петербургское общество любителей бега на коньках было основано в 1877 году и примерно на 20-й секунде фильма оператор запечатлел чемпиона мира, Европы и России в беге на коньках Николая Струнникова.

В фильме показаны забеги на длинные дистанции (об этом можно судить по тому, что судья в кадре показывает номер круга с цифрой 17). Публики на трибунах и на берегу пруда не так много, но зато уровень соревнований, судя по организации и судейству, весьма высокий. В беге на коньках российские спортсмены выходили на международный уровень и неизменно занимали первые места. Стоит отметить, что в фильмах о спорте, как правило, организовывалось самое простое нарративное повествование.

Снимались и хроникальные фильмы, посвященные деятелям искусства. В 1909 году Дранковым был снят фильм о писателе Л. Андрееве – фильм имел название «Леонид Андреев у себя на даче» (РГАКФД Уч. 15998), сейчас начальный титр в имеющейся архивной копии фильма утрачен.

Своими репрезентативными качествами и коммуникативной ролью фильм о Л. Андрееве схож с кинокартиной о Л. Толстом. В те времена писатель обладал не менее громкой славой. Символизм его произведений производил громадное впечатление на публику. Неудивительно, что А. Дранков решил снять Л. Андреева на его даче в Финляндии.

Перед нами предстает чистая репрезентация без какого-либо контекста. Совершенно случайным образом Л. Андреев снят в моторном катере на озере и он же, едущий на велосипеде. Он снят стоящим с писателем Чириковым, приехавшим к нему в гости, и с домочадцами за обеденным столом. Понятно, что сегодня этот фильм может даже вызвать значительное недоумение, поскольку известность и значимость писателя весьма упали; так что, глядя фильм, мы произвольно должны все время напоминать себе о том, кем был Л. Андреев в начале XX века.

Дореволюционные операторы достаточно часто снимали различные похороны. Например, в РГАКФД Уч. 12210 сохранился фильм, запечатлевший похороны известной певицы А. Д. Вяльцевой, который так и называется: «Похороны А. Д. Вяльцевой» (производство фабрики АО А. Ханжонкова и К, 1913 год). При жизни ее называли «Чайкой русской эстрады», и ни у кого не было большего успеха, чем у нее.

Похороны Анастасии Вяльцевой были похоронами частного человека, ставшие неслыханно публичными. Да, она была знаменита на всю Россию, пластинки с записями ее романсов были в каждом доме, но она не была ни официальным лицом, ни голубых кровей. Происходила из самой обыкновенной крестьянской семьи, что в условиях той сословной России стало даже предметом светского скандала: когда гвардейский офицер Василий Бискупский женился на ней, в полку это сочли неприемлемым, и Бискупский был вынужден подать в отставку.

Фильм снят в холодный зимний день. Происходит вынос тела из дома в окружении несметной толпы на улице и проезд катафалка по Невскому проспекту. Пока перед нами ритуал в своем привычном виде. Все делается машинально, ничто не выходит за раз и навсегда определенные рамки. И вдруг оператор, поджидая проезд катафалка на Невском, заставляет себя снять лица людей из стоящей тут же толпы. Кто-то жадно смотрит в объектив, кто-то просто стоит с застывшим лицом, кто-то проходит мимо. Кругом полицейские на лошадях и городовые с замотанными бекешами лицами – все-таки очень холодно. Невероятно, но эти живые моменты придают фильму совсем другое звучание: жизнь продолжает идти, несмотря даже на то, что все эти люди стараются заставить себя думать о произошедшей утрате. Но утрата у них или у кого-то другого? Лица выражают только холодное любопытство, не более. Наконец, движется катафалк в окружении служек с фонарями, следом сама похоронная процессия. По бокам проспекта течет бесконечная вереница людей с одной скоростью с катафалком. Наконец, гроб заносят в ворота Александро-Невской лавры, затем сразу видим свежую могилу.

Сохранившиеся киносъемки показывают нам людей, собравшихся в морозный день на Невском проспекте в ожидании похоронной процессии – люди терпеливо ждут, чтобы продемонстрировать свои чувства по отношению к великой певице – все превращается в публичную демонстрацию, нарушающую общепринятый порядок.

Стоит сказать, что подобная своеобразная демонстрация нарушения общепринятых норм похорон в России берет начало с похорон известного артиста Александра Мартынова в 1860 году, когда обычное шествие по улице похоронной процессии сопровождалось массовым шествием тысяч людей по Невскому проспекту, что стало откровенной антиправительственной демонстрацией.

Таковыми же оказались и похороны великого Л. Толстого в ноябре 1910. Несмотря на то, что Толстой был графом, его положение в русском обществе на тот момент сделало невозможными какие-либо официальные церемонии. Его хоронили, можно сказать, самочинным порядком вне кладбищенской ограды.

Этим эти похороны отличаются, скажем, от похорон генерал-адъютанта Линевича, который был весьма авторитетным среди военных – подавлял боксерское восстание в Китае, взял Пекин, а впоследствии командовал войсками во время русско-японской войны 1905 года. Его похороны сопровождались грандиозной траурной церемонией с соблюдением всего надлежащего ритуала.

Вообще любые заметные похороны в России всегда становились событием. И с появлением кинематографа многие из них стали попадать на экран. Прокатчики их так и называли – «похоронные» фильмы.

Созданные фильмы подтверждают определенные нормы, существовавшие в русском обществе той поры. В этом заключена их коммуникативная функция – они сообщают зрителю некую информацию, которая состоит в визуально демонстрируемом факте, его подробностях.

Несколько операторов сняли церемонию, и вскоре фильм под названием «Похороны генерала-адъютанта Линевича» (РГАКФД Уч. 839) шел в столичных кинотеатрах.

Фильм достаточно подробно воспроизводит на экране шествие траурного кортежа по набережной Невы. Впереди идет лейб-гвардии Конный полк в блестящих шлемах, лейб-гвардии Конно-Гренадерский полк, а за ними следуют церемониймейстер с жезлом (его принято было называть мажором), факельщики, духовенство, певчие мальчики, офицеры несут на подушечках награды и, наконец, следует сам гроб на орудийном лафете, за которым угадываются идущие представители Императорского Двора. Фильм на этом обрывается, и мы не успеваем рассмотреть персон за лафетом.

Вдоль домов стоят в оцеплении солдаты, за которыми еле видны какие-то зеваки в не очень большом количестве. Изредка мимо камеры проходит распорядитель похорон или городской.

В то время существовали известные цензурные ограничения на демонстрацию тех или иных церемоний, в том числе церковных. Поэтому к «похоронным» фильмам предъявлялись определенные требования, а именно: скорость проекции (тогда она регулировалась вручную киномехаником) должна соответствовать ходу самой церемонии; должны быть исключены кадры, запечатлевшие случаи неподобающего поведения участников кортежа.

Воспроизводимое экраном действие носит откровенно театрализованный характер. Но это связано с тем, что на наших глазах разворачивается некий ритуал, имеющий сакральный смысл, понятный и сегодня. С одной стороны, явственно происходят проводы в дальний путь, а с другой, воздается честь по заслугам. При этом, конечно, свидетелем этого становится не случайный зритель, глядящий на все это со стороны, а сам Верховный Судья и Вершитель судеб человека.

В этом уже закладывалась символика воспроизводимых кинокадров, их ценностная значимость, а сегодня они являют нам еще и известную историчность.

Когда из газет в конце октября 1910 года стало известно о болезни Л. Н. Толстого и его остановке на станции Астапово, несколько разных фирм направили туда своих операторов. Фирма братьев Пате сняла много материала, который был оформлен в нескольких вариантах. Один из сохранившихся в архиве кинофото документов – «События в Астапове и похороны Л. Н. Толстого»

(РГАКФД Уч. 12643). Другой – «Похороны Л. Н. Толстого в Ясной Поляне 9-го ноября» (РГАКФД Уч. 12537). Также часть фрагментов фильмов иных фирм обнаруживается в сборнике материалов, собранном Госфильмофондом России в 1960 году, – на основе тех фильмов, что хранились у них.

Сами похороны Л. Н. Толстого стали в ряду тех гражданских похорон, которые происходили вне соблюдения какого-либо христианского или официозного канона.

К этому моменту, столкнувшись уже с целым рядом похорон известных людей, когда само событие начинало носить откровенно антиправительственный характер, российское правительство стало принимать меры к противодействию этому заранее. На похоронах писателя Достоевского в 1881 году предпринималось все, чтобы ввести церемонию в религиозные рамки, хотя сотысячная толпа на Невском проспекте, образовавшаяся следом за похоронным шествием, стала все равно большой неожиданностью для столичной полиции.

Уже в ожидании смерти Толстого был издан полицейский циркуляр с рекомендациями, а сразу после смерти был установлен контакт с семьей писателя, чтобы до известной степени согласовать порядок похорон. Накануне похорон, которые состоялись уже на второй день после смерти, 8 ноября по распоряжению Столыпина были отменены все поезда, которые следовали из Петербурга в Тулу, чтобы препятствовать приезду на похороны каких-либо известных людей, которые, к тому же, могли там начать выступать. Было разрешено отправить только два поезда со студентами (в столице уже начинались большие студенческие митинги в количестве 8 тысяч человек, поэтому и решено было разрешить части студентов выехать в Ясную Поляну), которые, собственно, оказались в достаточно большом представительстве на похоронах. Из известных людей на похоронах были только поэт В. Я. Брюсов, артист А. И. Сумбатов-Южин и театральный режиссер Л. А. Сулержицкий, ставший распорядителем похорон. Из официальных лиц, помимо чинов полиции, был тульский губернатор Д. Д. Кобеко⁸¹.

Что есть интересного в созданных на основе съемок фильмах?

⁸¹ Никелл У. Смерть Толстого и жанр публичных похорон в России. URL: <http://krotov.info/history/20/1900/19100911.html> (дата обращения: 11.07.2023).

Во-первых, эти фильмы интересны именно тем, что снято – по сути, интересны своей информационной составляющей.

Уже сам факт самочинности похорон приводит к тому, что большинство действий совершается импровизированным образом.

Авторы фирмы братьев Пате догадываются начать фильм с фотографии Льва Толстого на смертном одре, чтобы затем неожиданно оказаться в гуще людской толпы, выносящей гроб из станционного дома. В результате такой случайности зритель, пожалуй, впервые в практике раннего кинематографа получает возможность хорошо разглядеть лица людей, участвующих в переносе гроба до вагона и отдельные детали самого действия. Например, перед самыми дверями вагона они осторожно ставят гроб на землю, чтоб их сменили люди покрепче, которые уже подняли гроб и задвинули его в открытые двери.

Сами съемки в Ясной Поляне начинаются с шествия от железнодорожной станции до дома в имении, где некоторое время можно было пройти мимо гроба.

Интересна именно толпа самых обыкновенных людей, некоторые из которых с простодушием отвлекаются взглядом от процессии и засматриваются на снимающего их кинооператора.

Хочется сказать, что никто не крестится, но вообще-то во время любых похорон никто никогда не осенял и не осеняет себя крестным знаменем – это же не служба в храме. И все равно так и хочется это подметить. Справедливости ради отметим, что, по свидетельствам многих, во время шествия к могиле и во время самого захоронения большинство студентов пели «Вечную память», – потом кто-то из официозных деятелей находил это даже возмутительным.

Интересно то, что кинооператоры с большим вниманием накануне похорон сняли не только несколько видов усадебного парка, но и тех нескольких крестьян, которые подрядились копать саму могилу, – их сняли и просто стоящими с лопатами, и начавшими копать и рубить корни вокруг (на том месте, где в детстве Толстым была зарыта «зеленая палочка») и стоящими с теми же лопатами у вырытой могилы. Что виделось операторам значительным в этих людях? Что-то вроде духовного подвига, раз они взялись за это дело?

Вообще надо признать, что при пристальном взглядывании в эти кадры становится заметной даже некоторая растерянность людей, стоящих и движущихся вокруг господского дома и возле могилы. Многие потерянно озираются, засматриваются на кинооператора, потерянно бродят без цели. Думается, потому, что сам факт импровизированного характера похорон смущал присутствовавших людей настолько, что они терялись и не знали, что делать и что и как выражать при совершаемом на их глазах. Канон официальных похорон влечет некое пусть даже формальное соблюдение ритуала и формальное выражение чувств, а здесь, когда внешняя привычная оболочка ритуала сорвана, и настал момент искренности, становится непонятным, в чем должна состоять эта искренность.

Однако именно последнее настроение получает в дальнейшем неожиданное развитие, когда в марте 1917 года возникает ситуация с похоронами так называемых жертв революции.

Об этом событии снято несколько фильмов и сохранился обильный хроникальный материал (РГАКФД Уч. 12828, 12576, 13024, 13094, 580 и др.). Сами похороны состоялись на Марсовом поле сугубо вне какого-либо церковного обряда. Первоначально отдельными деятелями высказывалось пожелание организовать эти похороны даже на Дворцовой площади. Можно делать только какие-то предположения относительно такой интенции. Конечно, можно думать в мрачно-ироничном ключе, что тем самым хотелось воплотить в жизнь как бы вечный укор дворцам, поскольку Зимний дворец был царской резиденцией. Но можно считать, что тем самым хотелось организовать некую магическую связь павших героев с новой властью и будущими поколениями. И если Марсово поле, находящееся как бы на отшибе в этом смысле слабо выражает эту мысль, то захоронения у Кремлевской стены в Москве об этом напрямую свидетельствуют. Потому что резиденция вождей, то есть самых передовых людей и представителей мирового пролетариата, находится именно здесь же, за стеной. И неслучайно жертвы безвестны, потому что герои таковыми безвестными и должны быть. Они

– Герои вообще, Жертвы революции вообще, а не какие-либо конкретные личности, убитые случайным образом в уличных боях.

При просмотре сохранившихся кинодокументов обращает на себя внимание то, что при установке рядами гробов в братской могиле некий офицер ходит и прикрепляет какие-то бумажки к отдельным гробам – вероятно, с фамилиями, но деятелям, организовавшим это действие, важно было то, что все эти герои являются безымянными. Так символичнее впредь их именовать Жертвами революции. Поэтому наверняка чьи-либо конкретные имена и фамилии были утрачены нарочно.

В съемках хорошо заметны отдельные политические деятели той поры: тут и Родзянко, и Миллюков, и Церетели – то есть и представители Временного правительства и комитета Думы, и представители Совета. Но заметен общий настрой присутствующих – скука и растерянность. Именно потому, что непонятно, что делать и что совершать. Церетели находчиво и долго беседует с кем-то из присутствующих, дабы, вероятно, подчеркнуть свою деловитость – его осенило вести себя именно так. Возможно, даже в финале произносились какие-либо речи, но немая кинохроника не смогла нам этого донести.

В советское время еще при живом Ленине возникла традиция возлагать огромный венок на могилу на Марсовом поле. Причем делался гигантский фанерный щит, который украшался небывалым количеством цветов, и в течение 1920-х годов Г. Зиновьев и другие деятели Коминтерна с громадным трудом водружали этот фанерный венок на могилу. Впоследствии, с забвением идей Мировой революции, этот ритуал прекратился.

• *Видовые фильмы*

Наконец, имеет смысл упомянуть и класс видовых документальных фильмов, некоторые из которых дошли до наших дней.

Например, «Кругобайкальская железная дорога» (производство 1910 года, РГАКФД Уч. 33). Снятый кинолюбителем Генрихом (неизвестно, имя это или фамилия) из Иркутска, этот фильм, демонстрирующий разные места весьма

оригинальной даже для сегодняшнего времени железной дороги вокруг озера Байкал, обладает определенным нарративом, и этим ценен.

Фильм носит явно смонтированный характер, то есть подготовлен для предоставления его прокатным конторам, но не содержит титров, которые клеивались позднее, при подготовке к показам. Вначале мы видим человека, сидящего на берегу Байкала с планшетом, куда он что-то записывает. После еще одного плана природы показан проезд поезда через туннель с выездом на байкальский берег. Следует опять перебивка, и мы видим стоящие недалеко от причала дымящий пароход и баржу, а также горный ручей и какого-то мальчишку в лодке, пытающегося столкнуть ее в озеро. Волна яростно хлещет через край. В следующем кадре мы опять мчимся на поезде по извилистому железнодорожному пути сквозь туннели и успеваем заметить путейцев и пристанционные постройки. Фильм заканчивается большим эпизодом с показом участников какой-то экспедиции, рубящих сосну, чтоб перейти через ручей. Среди них есть офицер и даже женщина, что весьма необычно – возможно, эти люди просто совершают пешую прогулку в окрестностях с проводником.

Таким образом, этот короткий фильм (меньше 3 минут) успевает показать экзотическую байкальскую природу, техническое чудо, построенное вокруг Байкала, и людей, там живущих. Фильм достигает своей смысловой цели.

В 1911 году фирма «Продафильм» выпустила короткий фильм «Современные виды древнего Пскова» (РГАКФД Уч. 23328). Фильм представляет собой просто видовую кинозарисовку разных планов древнего псковского кремля и некоторых соборов, отдельно демонстрирует древнее било в виде коромысла и общую панораму города с мостом через реку Великую.

- ***Сенсационные фильмы***

Даже сегодня наибольший интерес представляют фильмы из этой категории.

Например, в 1910 году московским отделением фирмы братьев Пате был создан практически постановочный фильм «Охота на волков в России» – РГАКФД Уч. 23731 (съемки проводились операторами Ж. Мейером и Топпи). Перед нами предстает великосветская охота в имении князя Голицына, чем-то напоминающая

известные сцены из романа «Война и мир» (возможно, участники съемок ими и вдохновлялись). Фильм выстроен в соответствии с событийной нарративной, и в какие-то моменты заметно даже, что участники ждут команды оператора, чтобы начать то или иное движение.

Вначале происходит вывод борзых собак из псарни, следом по зимней дороге выдвигается на охоту кавалькада охотников и доезжачих. За кавалькадой на двух тройках едут кавалеры с барышнями и семья с маленьким ребенком. Следуют сцены травли волка собаками, которого собаки якобы выгнали из леса, но уже во второй сцене травли мы с удивлением видим, как волк изо всех сил мчится на оператора, что было бы невозможно, если бы его специально так не пустили. Несколько раз собаки загоняют волка, и доезжачие бросаются разнимать свору и волка, и только в финале мы понимаем, что для сцен травли были использованы три волка, а не один. Волку суют в зубы нож, связывают и везут на двор. Там мы и видим, что их было три. Следует титр «Победители и побеждённые». И мы видим на снегу связанных волков, а потом буквально два кадрика – стоящих на поводке собак.

К фильмам такого рода можно отнести и фильм «Добыча асбеста на Урале» (производство 1911 года, РГАКФД Уч. 1328, фильм подклеен к съемкам, относящимся к 1916 году и находящимся в первой половине этой архивной единицы), съемки осуществлены В. Л. Метенковым. Вероятнее всего, фильм снимали на баженском карьере (ныне рядом расположен город Асбест), который принадлежал торговому дому наследников А. Ф. Поклевского-Козелл и барону Жирарду де Сукантону. Фильм уникален тем, что он один из немногих, в котором показаны производственные работы, а также быт рабочих, занятых на производстве. Сейчас событийная последовательность в фильме нарушена, и перед нами предстает просто отснятый материал в несколько хаотичном порядке, но логика легко восстанавливается при просмотре.

Фильм запечатлел общий план карьера, расположенного среди леса. Перед нами предстают вчерашние крестьяне, которые нанялись, скорее всего, по откупам, на работу кайлом и лопатой в карьере, – эти люди в крестьянской одежде,

подстриженные кружком, рубят асбестовый минерал, а потом вместе с семьей тут же под навесом обедают из общего горшка – как и привыкли делать у себя дома в деревне. По карьере проходят два инженера в белой форме – разительный контраст с рабочими. Наконец, в фильме в отдельной сцене инженером демонстрируются преимущества асбестового материала, из которого можно сделать рукавицы и фартук, которые не горят, и даже крепкий канат и прочные веревки.

Представительством фирмы «Гомон» был снят весьма смелый для Российской империи фильм под названием «Неурожайные губернии в России (снимки произведены в ноябре 1911 года)» (РГАКФД Уч. 12176). Как пишет в своих воспоминаниях А. А. Ханжонков, для демонстрации в кинематографе существовали определенные цензурные запреты⁸². Вероятно, представители фирмы «Гомон», понимая, что в России они представляют иностранную компанию, решились снять фильм о постигшем Поволжье бедствии для демонстрации не только в России, но и за рубежом. Тем более что это было в первую очередь бедствие, связанное с засухой, неурожаем, и во вторую очередь, – связанное с ненормальным социальным положением русской деревни и общей технической отсталостью.

К сожалению, оператор П. К. Новицкий снимал почти всё общими планами, и фильму явно не хватает выразительности, хотя отдельные сцены уникальны и берут за душу.

Фильм начинается долгими планами словно вымершей деревни: людей почти нет, стоят дома под соломенными крышами, а с некоторых уже и солома снята. Далее следуют сцены с оголодавшей скотиной: истощавшим лошадям и коровам мужики подают солому прямо с крыш. Кто-то продает, возможно, последнюю лошадь – мы видим, как хозяин кобылы ударяет по рукам с покупателем. Видим совершенно уникальную сцену: группа мужиков столпилась у дома зажиточного крестьянина (тогда его могли еще называть мироедом, а уж в годы великого перелома – просто кулаком) и всем миром (поэтому он и мироед, что мир, то есть

⁸² Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Биография. М.: КАРАМЗИН, 2017. С. 54, 121.

местную деревенскую общину, «своей жизнью заедает») просят у него о помощи, двое даже встают с мольбой на колени. В следующей сцене, вероятно, его сыновья раздают нуждающимся солому из амбара. Приехавшие из города фельдшеры осматривают бабку и молодого парня на предмет цинги. Собравшимся жителям деревни раздают сухари, купленные благотворителями. Затем им раздают лопаты и предлагают заниматься земляными работами...

Мы предполагаем, что от просмотра этого фильма у внимательного зрителя оставалось смешанное чувство. Деревенские люди жили своей особенной жизнью и по своим законам, а фильм этот поразительным образом доносит мысль, что эти «темные» люди готовы держаться до последнего за многовековой уклад своей жизни и предпочитают скорее умереть, чем измениться. У городского зрителя это вызывало только недоумение и презрение. Собственно, в этом и состоял глубокий трагизм российской действительности.

Сам же фильм соблюдает определенную повествовательную логику, хотя и не может охватить всех причин произошедших событий и продемонстрировать их сути. Но то, что визуальные гештальты после просмотра врезаются в память и запоминаются, невозможно отрицать.

Необходимо также признать, что картины голода в Поволжье 1921–1922 годов были еще страшнее и безжалостнее.

Здесь проблема в том, что в рамках общепринятых воззрений того времени такое положение было нормальным – не было чувства вины и несправедливости. Крестьяне не бросаются скопом на мироеда, а умоляют его, а добытчики асбеста не возмущаются упитанным видом инженеров, проходящих мимо, которые, скорее всего, им платят копейки.

Неутомимый А. О. Дранков в 1911 году начинает выпускать свой собственный киножурнал «Обозрение России». Номер 1 отложился в РГАКФД Уч. 12196. Существует определенное расхождение между его каталожным описанием и тем, что мы видим в позитивной архивной копии. В этой копии отсутствует сюжет, посвященный военным маневрам в Красном Селе в присутствии Николая II. Остальные три сюжета сняты весьма изобретательно. В первом видим Киев с

Владимирской горки и Андреевского спуска. То есть видим панорамы города, а не просто его улицы.

Второй сюжет – совсем короткий, демонстрирует нам доживших до 1911 года ветеранов и участников Крымской войны 1853–1856 годов. Безусловно, их снимал одновременно и А. К. Ягельский для «царской хроники», но мы предполагаем, что впервые зритель увидел этих людей только с подачи А. О. Дранкова. Наконец, третий сюжет носит яркий эмоциональный характер и посвящен «отправлению переселенцев из Полтавской губернии за Урал». То есть он посвящен переселению крестьян в Сибирь в соответствии со столыпинской реформой. Мы видим огромную толпу крестьян на перроне, наблюдаем, как они пьют здесь же самогон (кто-то заливает его прямо в чайник), видим, как их осматривает женщина-фельдшер, как некие люди провожают отправляющийся поезд с песнями и плясками. Невозможно поверить, что показанные три сцены обошлись без определенной постановки, хотя сюжет можно списать на операторское везение А. О. Дранкова – ведь на самом деле не стал же он покупать самогон для мужиков или заставлять их плясать, когда душа и общепринятый ритуал того просят!

А. А. Шанцер, предприимчивый владелец кинотеатров в Киеве (в архивном каталоге в качестве оператора указан В. П. Добржанский), в мае 1912 года осуществил съемку, весьма интересную с исторической точки зрения и важную для всех тех, кто увлекается историей отечественного театра. Дело в том, что в мае труппа МХТ была на гастролях в Киеве, и А. А. Шанцер воспользовался тем, что почитатели театра оплатили прогулку актеров, К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, на пароходе по Днепру. В результате был создан фильм «Прогулка по Днепру труппы Художественного театра, устроенная группой киевлян – почитателей театра» (РГАКФД Уч. 17923).

Самое интересное в этом фильме (помимо изображения отдельных персонажей) – почти полное отсутствие какой-либо ритуальности, свойственной многим другим запечатленным событиям и церемониям той поры. Герои съемок ведут себя удивительно раскрепощенно и не стесняются демонстрировать свои эмоции. Мы наблюдаем почти всю труппу, собравшуюся в солнечный день на

верхней палубе парохода, актеров, которые просто общаются между собой, а затем начинают вальсировать под звуки здесь же находящегося военного духового оркестра. Фильм заканчивается длинной сценой схода всех участников фильма с парохода и съемками стоящих артистов и других работников театра на берегу.

В 1912 году произошло событие, которое было достаточно детально снято, по крайней мере на первоначальном этапе. Речь идет о полярной экспедиции Г. Я. Седова на корабле «Св. Мученик Фока» с целью достижения Северного полюса. Участник экспедиции оператор Н. В. Пинегин делал подробные съемки, на основе которых был создан фильм «Экспедиция Г. Седова» (РГАКФД Уч. 9826). Как известно, экспедиция закончилась трагически, но упомянутый фильм посвящен еще относительно благополучному периоду путешествия. Н. В. Пинегин продолжал снимать и в последующее время, вплоть до 1914 года, и все его съемки отложились в РГАКФД Уч. 10564. Фильм и все отснятые материалы хорошо описаны, сохранились воспоминания самого Н. В. Пинегина, и были опубликованы многочисленные исследования историков об экспедиции.

Наконец, в 1913 году были сняты два действительно сенсационных фильма.

Один из них – РГАКФД Уч. 12879 – «К делу Бейлиса» – посвящен событию, вызвавшему огромный общественный резонанс в России и в мире. Титры отсылают к московскому отделению фирмы братьев Пате, которая пыталась выпустить этот фильм в прокат, но получила полицейский запрет на показ по всей России, хотя картина шла в целом ряде стран.

Картина снята исключительно репортажно, событийного нарратива нет, а есть просто набор съемок различных мест и персонажей, которые играли какую-либо роль в деле и судебном процессе. Другими словами, фильм рассчитан на определенную осведомленность зрителя. Вероятно, еще и потому, что сам процесс был весьма резонансен, и авторы были вправе предполагать, что зрители хотя бы читали газеты. С этой точки зрения очевидно, что фильм заведомо не предназначался для так называемого массового зрителя из «простых», которые могли вообще ничего не слышать о развернувшихся событиях или знают об этом по слухам.

Перед нами предстает дом, в котором жила семья М. Бейлиса, сама семья; нам показывают кирпичный завод, где приказчиком работал М. Бейлис и где якобы было совершено ритуальное убийство мальчика А. Ющинского; видим дом В. Чеберяк, которая сыграла самую зловещую роль в этом преступлении; нам демонстрируют здание окружного суда; пещеру, где было найдено тело мальчика; дом, где был бандитский притон; свидетелей, уволенного следователя Н. Красовского, указывавшего на истинных участников убийства; а также самого М. Бейлиса, сопровождаемого солдатами в суд. Из разворачивающегося перед нами фильма невозможно понять вообще ничего, если не знать всех перипетий события.

Ярким фильмом 1913 года стал фильм «Богоугодные учреждения ведомства Великой княгини Елисаветы Фёдоровны» производства АО А. Ханжонкова (РГАКФД Уч. 11722), снятый оператором Ф. К. Бремером. Фильм предваряет титр «Купите 5 апреля Красное яичко». До революции все знали, что за три недели до Пасхи начинается благотворительная торговля красными пасхальными яйцами под лозунгом «Помогите несчастным детям» – в пользу детских трудовых артелей и детских ночлежных домов – все эти заведения были предназначены для детей-сирот, которые чаще всего становились беспризорниками.

Картина открывается буквально двумя планами, снятыми на Хитровке. Перед нами те самые типы Хитрова рынка, которых сегодня мы бы назвали маргиналами, людьми дна. Сначала перед нами предстает группа людей, по которой панорамирует камера, и вдруг в кадр попадают совсем молодые люди, мальчишки и девчонки, просто какие-то оборванцы. Глядя на них, зритель сразу делает вывод, что они живут совершенно особенным образом, не так, как все. Перед нами – совсем малолетние, курящие папиросы.

Это снято с натуры. И хотя кадр, вероятно, не вызывал никакого удивления у большинства зрителей, поскольку Хитровка была типична для России той поры, – подобное можно было найти в любом городе, и все эти типы были подробно уже описаны Гиляровским и Горьким, – однако именно нарушение канона привычного образа жизни должно было вызвать некоторое смущение и неприятие. По крайней

мере, в этом и был глубинный смысл произведений Гиляровского и Горького, а общественное мнение подвигло Комитет Великой Княгини Елисаветы Фёдоровны учредить ночлежный дом для малолетних и финансировать трудовые артели, в которых они работали.

Далее в фильме начинается рассказ о ночлежном доме для малолетних (бродяг и сирот, насколько можно понять социальную направленность этого учреждения), занятиях, организованных для них, и деятельности артели посыльных. И в череде этих кадров, начинающихся с показа группы малолетних босых у дверей ночлежки, которые потом по очереди начинают заходить в эти двери, заметно, что все они носят заведомо постановочный, инсценированный характер.

Понятно, что оператор проводит съемку в соответствии с заранее продуманной раскадровкой: ставит отдельный план, организует движение в кадре и снимает действие как заранее выстроенную мизансцену. Это особенно видно, когда группа уже опрятно одетых мальчиков сначала занимается какой-то ручной работой (возможно, изготовлением кисетов), а затем через мгновение перед ними уже стоят тарелки для показа того, как они обедают. Также, вероятно, следом снята сцена обучения тех же мальчишек арифметическому счету.

Своеобразной смесью постановки и репортажа являются съемки группы посыльных, стоящих у дверей магазина и ждущих заказа. Понятно, что оператор стремится зафиксировать сам момент получения заказа мальчишкой в артельной униформе, бывшего босяка, а мимо аппарата, оглябая стоящих мальчишек, движется уличная толпа, как она есть на самом деле.

Фильм заканчивается организованной сценой отдыха группы посыльных под балалайку с изображением камаринской пляски одним из мальчишек и призывом купить красное яичко с целью благотворительного пожертвования.

Фильм носит заведомо пропагандистский характер, поскольку имеет четко организованное повествование с пропагандистской направленностью – он призывает помогать погибающим в нищете людям, а особенно детям. Вместе с тем это повествование диалогично, поскольку обладает коммуникативной функцией – сообщить важную с общественной точки зрения информацию. В этом

смысле неподстроенный натурализм первых сцен обладает даже эстетическим смыслом.

Не менее интересен и фильм «Институт слепых» (РГАКФД Уч. 1000), хотя в настоящее время он хранится в архиве в несмонтированном виде как набор разных планов и эпизодов.

Он рассказывает о деятельности харьковского училища для слепых детей – одного из самых важных и крупных из числа подобных заведений в России, которое было открыто в 1914 году. Не следует забывать, что на тот момент существовала просто Харьковская губерния Российской империи.

В фильме снят общий вид училища, времяпрепровождение детей во дворе (в основном, это подвижные игры), а также овладение ими различными ремеслами и занятия в классе с учителями. Интересно то, что все эти сцены с показом профессиональных навыков и учебной сцены сняты не в помещении, а в специально выстроенной декорации, где периодически меняются отдельные предметы обстановки. Понятно, что авторы фильма пошли на это из-за низкой чувствительности пленки, которая не позволяла без дополнительного освещения снимать в помещении. Разумеется, сами учащиеся – совершенно реальные дети с разными дефектами зрения.

Любопытно, что своей внутренней драматургией фильм стремится доказать, что слепые дети вполне готовы после определенного обучения влиться в привычный образ жизни, характерный для окружающей действительности.

Конечно, и этот фильм носит заведомо пропагандистский характер, поскольку ему необходимо доказать, что слепые не брошены на произвол судьбы, а напротив, им оказывается всяческая поддержка.

- ***Фильмы разумного кинематографа***

До революции многими деятелями высказывалось соображение, что кинематограф должен не только развлекать, но и чему-то научить. Иллюзион должен быть не только местом отдыха, но и местом, выполняющим образовательную функцию.

Поскольку доля неигровых хроникальных фильмов в тот ранний период превалировала над долей игровых картин, многие задумывались над тем, как можно было бы эффективнее структурировать виды и типы этих фильмов в целях их использования. Стало принятым почти все неигровые фильмы называть видовыми. Но почти сразу выяснилось, что многие видовые фильмы могут быть полезны с точки зрения именно просвещения публики по самым разным вопросам и темам. Так родилось представление о разумном кинематографе, который как раз и должен быть ориентирован на реализацию образовательной функции кинематографа. Трактовка термина никогда не обсуждалась в кинопрессе, поскольку считалось, что и так понятно, что имеется в виду.

Сразу появилась идея применения разумного кинематографа для специализированных аудиторий: школьных, профессиональных, армейских. Конечно, подобный подход объяснялся в том числе и тем, что прокатчикам мнилось, что подобные неохваченные еще аудитории обладают потенциалом приносить дополнительный доход. Но вообще-то, с другой стороны, всем было понятно, что существуют темы строго научные, дидактические или требующие инструктивных комментариев, которые просто нуждаются в визуализации, поскольку всегда существует запрос на подобные темы. Например, по вопросам медицины или биологии, или по разным направлениям естественных наук и так далее.

А. Ханжонков рискнул и в 1911 году открыл в своем ателье отдел по созданию научных, видовых и этнографических картин, который начал работать по утвержденной программе.

Но еще с 1896 года энтузиастами стали предприниматься попытки проводить разовые специальные показы фильмов, относящихся исключительно к разумному кинематографу, а с 1908 года такие показы стали регулярными. Стали открываться специализированные научные кинематографы при различных организациях для демонстрации именно таких фильмов.

В 1912 году Моисей Алейников, тогда еще начинающий работник кинопрессы, составил и опубликовал своеобразную книгу «Разумный кинематограф» с

подзаголовком «Каталог образовательных лент для школьных целей». В нее был включен ряд статей и каталог, который был составлен автором по собственному разумению. Признавая во вступительной статье, что к этому времени выпущено уже несколько тысяч неигровых фильмов, как отечественных, так и зарубежных, Алейников решил из их общего числа, руководствуясь только своим знанием, отобрать те киноленты, которые будут приемлемы для показа в научных и образовательных целях. Одновременно он осознавал, что все эти фильмы принято называть видовыми.

В то время в стране не существовало какого-либо централизованного проката, работала только целая группа прокатных контор, каждая из которых предлагала для демонстрации те фильмы, которыми обладала, а имеющиеся в их распоряжения списки и перечни кинокартин совсем не совпадали друг с другом. Было просто невозможно изучить информацию, относящуюся к тысячам картин в разных конторах.

Поэтому каталог Алейникова, составленный в соответствии с авторским пониманием, вовсе не является полным. Неизбежно определенное количество фильмов выпало из его поля зрения, о чем свидетельствуют достаточно большие различия с более полным справочником В. Вишневого.

Тем не менее каталог Алейникова позволяет с большой степенью достоверности судить, какие же фильмы в тот период признавались за разумный кинематограф.

Каталог структурирован по видам фильмов и тематической направленности. Как киноленты российских производителей, так и ленты, сделанные за границей, включены в общие перечни и различаются только производителями, которые указаны. Из-за этого возникает некоторая путаница, поскольку каталог, к сожалению, не делает разницы в фильмах, созданных, например, фирмой Братьев Пате или московским представительством той же фирмы. Хотя в первом случае это чисто французский фильм, а во втором – хоть и имеющий копирайт французской компании, но сделанный исключительно в России. Аналогична ситуация и с фильмами фирмы «Гомон».

Тем не менее любопытно проанализировать составленный Алейниковым каталог.

Обнаруживается, что автор разделяет фильмы, посвященные России, и фильмы, относящиеся к другим странам. Также вводится определенная кодификация разделов, и возникают разделы: География и этнография; Промышленность; Парады, манёвры, смотры и друг. торжества в присутствии Государя Императора; Национальные торжества, приём иностранных гостей и пр.; Авиация, охота, спорт; Военная жизнь; Естествознание, куда входит зоология, ботаника, физика, химия, техника и разное; Библейские сцены; Из прошлого России; Всеобщая история, предания, биография. И отдельно стоит раздел «Из жизни Л. Н. Толстого».

Понятно, что все эти разделы фактически включают подавляющее число неигровых фильмов, выпущенных в России, которые, к тому же, принято называть видовыми. А еще часть разделов включает в себя и фильмы игровые.

Очевидно, что Алейников при составлении каталога руководствовался только одним принципом: может ли тот или иной фильм чему-то научить и исполнить в той или иной степени образовательную роль в процессе показа.

Кажется, размытость критериев и отсутствие строгости в определениях в тот исторический период никого не смущали, и поэтому ныне при анализе сохранившихся картин стоит это учитывать.

Собственно, современные исследователи, анализируя разумный кинематограф, действительно захватывают в свое поле зрения почти все неигровые фильмы, созданные в России.

Во всяком случае, даже с учетом работы в компании А. Ханжонкова научного отдела, нет смысла относить к разумному кинематографу только фильмы, созданные исключительно этим отделом. Хотя одна из первых таких картин – «Пьянство и его последствия» (картина собственной фабрики, составленная по строго научным данным под наблюдением специалистов-врачей, – как сказано в рекламном объявлении) – прошла в прокате с невероятным успехом и

действительно заинтересовала самого широкого зрителя, который на просмотрах других научных фильмов оставлял комментарий «Скучно!».

Следует признать, что при внимательном изучении каталога становится ясным, что киноархив РГАКФД содержит лишь ничтожную часть из перечисленного. Можно даже порадоваться, когда встречаешь знакомое: «Москва зимой» или «Подражательная стрельба в войсках курского гарнизона по системе генерала Долгова». А в разделе «Спорт» встречаются фильмы «Охота на волков» и «Состязание в Юсуповом саду в фигурном катании на коньках». Но удивительно то, что в этот же раздел включены несколько фильмов о бегах и скачках на ипподромах. Соколиная гимнастика также проходит по этому разделу, а смотры потешных относятся к парадам и смотрам, хотя они также полны упражнений.

В чем же была особенность тех неигровых фильмов, что попали в каталог Алейникова? Имеет смысл обратиться к конкретным примерам.

Наиболее очевидны примеры фильмов, проходящих по разделу «Военная жизнь». В дореволюционный период работало «Общество ревнителей военных знаний», в котором делались доклады. Кроме того, целый ряд воинских частей уже имел киноаппараты, которые, как считалось, можно было использовать для специального военного обучения. Уже было известно, что в других армиях мира кинематограф используют для обучения солдат, например, стрельбе.

В киноархиве РГАКФД представлен фильм «Редут полный на одну роту», созданный АО А. Ханжонкова в 1913 году (РГАКФД Уч. 1092). В этой кинокартине представлен образцовый редут, то есть вырытое в полный профиль земляное укрепление для стрелковой роты. Титры комментируют устройство редута и его специфику, а сам фильм после показа череды кадров с редутом в разных ракурсах демонстрирует учение солдат по преодолению проволочных заграждений, установленных перед редутом. Во всех подробностях нам показывают набрасывание особой командой матов на заграждение, по которым затем подразделение солдат перебегает в предполье. Конечно, на реальной войне все было не совсем так, но окопы и траншеи копали, как показано в фильме.

Пригодился ли сам фильм обычным солдатам, сказать сложно. Но то, что его показывали в специальных солдатских аудиториях, сомнения не вызывает.

В киноархиве сохранились и другие военно-инструктивные фильмы, рассказывающие о деятельности саперного батальона, о работе саперов-железнодорожников, тренирующихся в сборке узкоколейной железной дороги (таковые использовали в армии для подвоза боеприпасов и всего необходимого), а также фильмы, показывающие обучение солдат стрельбе и приемам караульной службы. Не говоря уже об упоминавшемся ранее фильме о маневрах войск курского гарнизона с артиллерийской стрельбой по системе генерала Долгова.

Почти все фильмы, показывающие разные города с их жизнью, а также обе столицы, Москву и Санкт-Петербург, попали в раздел «География и этнография». Представлены как архитектурные достопримечательности, так и просто течение жизни или различные церемонии, случившиеся в самых разных городах.

Ну и кроме того, снимались фильмы действительно географические и действительно этнографические. Например, предприниматель А. Д. Мин со своей компанией «Минотавр» специализировался на производстве видовых и промышленных фильмов.

Обращает, например, на себя внимание фильм «Крещенское водосвятие в Москве», снятый 6 января 1909 года московским представительством фирмы братьев Пате. Архивная копия фильма претерпела невосполнимые потери, поскольку негатив киноленты самым варварским образом порезала Э. Шуб для включения ее отдельных фрагментов в картину «Падение династии Романовых». Нечего и говорить, что сейчас эти кинокадры комментируются титрами, никакого отношения к реальному событию не имеющими. Остатки оригинального фильма сейчас находятся в РГАКФД Уч. 11615 и 12224.

Сами съемки проходили в Кремле на Боровицкой площади, откуда процессия спускалась к специально построенному терему над прорубью в Москве-реке. В целом съемки интересны лицами людей в толпе, собравшейся по случаю водосвятия в самом сердце столицы.

Фильм включен М. Алейниковым в состав разумного кинематографа только потому, что он демонстрирует знаковое для своего времени событие, имеющее определенное ценностное значение. Вероятно, представлялось, что зритель, глядя этот фильм, должен наполняться духовно – разные религиозные акты весомого масштаба были тогда важны, обыватель себя по-другому и не ощущал.

Само собой, по разряду разумного кинематографа проходят многие уже известные фильмы, так или иначе посвященные развитию российской промышленности. Это и «Нефтяные промыслы в Баку», и «Добыча асбеста на Урале», и «Рыбная ловля в Астрахани».

Ну и присутствие в каталоге фильма «Охота на волков» подтверждает ранее высказанное нами замечание, что в фильме разворачиваются события, сильно напоминающие соответствующие сцены из романа «Война и мир» Л. Н. Толстого. Вероятно, авторы действительно снимали фильм с оглядкой на роман, имея в виду именно образовательные цели самой киноленты.

Таким образом, сохранившиеся неигровые фильмы, относящиеся к разумному кинематографу, подтверждают тот факт, что многие кинопредприниматели, снимая отдельные картины, имели в виду их предназначение популяризовать самые разные знания.

2.7. Исторические смыслы дореволюционного документального кинематографа

Проанализируем теперь особенности дореволюционного документального кинематографа на основе подробно описанных выше картин и их категорий. Сразу можно сказать, что, как ни странно, в этом кинематографе преобладал документализм – тот самый, за который позже так активно выступал в своем творчестве и статьях известный режиссер В. А. Ерофеев. В 1931 году он говорил следующее: «Я исхожу из того, что хроника должна заниматься фиксацией подлинной действительности, ибо создавать явления здесь в павильоне значит фальсифицировать эти явления»⁸³. Это он и называл подлинным документализмом.

⁸³ Цит. по: Прожико Г. С. Стилистические поиски в советском документальном кино 20-х годов и В. Ерофеев / Вопросы истории и теории кино. М.: ВГИК. 1978. С. 64.

Этому качеству, по его мысли, и должен соответствовать настоящий документальный кинематограф.

И далее В. А. Ерофеев формулировал: «Очень ходячее возражение против «документализма» основывается лишь на том, что термин «документальная фильма» истолковывается как «протокольная» фильма». При этом, по мнению В. А. Ерофеева, для оператора-документалиста важны хорошо разработанный план съемки и раскадровка.

В начале 1930-х годов эти принципы входили в противоречие с господствовавшими тогда в кинематографе новаторскими приемами, развиваемыми Дзигой Вертовым и его сторонниками.

Но фактически таким и был дореволюционный документальный кинематограф России, который вычеркивался в советское время из рассмотрения по самым разным причинам. Но как ни парадоксально, именно он развивал в себе эти тенденции, которые были прерваны на несколько десятилетий социальными потрясениями в стране и привнесением нового новаторского языка молодыми советскими режиссерами, не желающими признавать достижений прошлого.

Как ни странно, годы спустя примерно с тех же позиций, весьма схожих со взглядами В. А. Ерофеева, выступил Андре Базен (который, скорее всего, не знал ничего о В. А. Ерофееве). Он утверждал, что для кинематографа неприемлемы монтажные приемы, ведущие к насилию над зрителем. Тем самым он осуждал советский кинематограф 1920-х годов, страдавший, с его точки зрения, дидактикой и не раскрывавший всех смыслов мира. По его мысли, кинематограф должен не интерпретировать, а показывать действительность. Для кинофильма важна так называемая раскадровка, в соответствии с которой он и должен строиться⁸⁴.

Следует признать, что дореволюционный документальный кинематограф в основном соблюдал принципы съемок реальности без постановочности и подготовки (за исключением случаев, когда умышленно применялся нарративно-

⁸⁴ Соколов В. С. К проблеме монтажа в концепции Андре Базена / Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 32-46.

смысловой монтаж, например, в фильмах А. О. Дранкова и Ж. Мейера) и следовал раскадровке в качестве доминанты в последующей монтажной работе.

Действительно, обратимся ли мы к рассмотренным ранее фильмам национальных торжеств или любой другой «царской хронике», посмотрим ли снова так называемые событийные и сенсационные фильмы, мы удостоверимся, что в большинстве случаев авторы этих картин последовательно придерживаются этих принципов.

Сегодня именно соблюдение дореволюционными кинематографистами принципа документализма позволяет полнее представить себе картины жизни и быта дореволюционной России, как официальных кругов, так и российского общества. Да, многие факты документалисты прошлого не снимали, – как по цензурным соображениям, так и по чисто внутренним (работал некий внутренний редактор), но в остальном перед нами действительно предстают визуальные свидетельства прошлого.

Как же эти фильмы воздействовали на зрителя, в чем была их рецепция?

Отметим, что с точки зрения воздействия на зрителя воспроизводимые на экране картины были достаточно понятны зрителю и легко им осваивались. Именно потому, что в значительной степени все эти фильмы так или иначе воспроизводили или ритуал деятельности царской власти и государственных органов, или демонстрировали на экране события, легко доступные для расшифровки зрительской аудиторией. Возьмем ли мы юбилейные картины, освещающие национальные торжества, или проанализируем фильмы, посвященные церемониям, спортивным соревнованиям, военным маневрам или даже деятельности детского приюта, зритель расшифровывал для себя экранные образы без особого труда. Конечно, более экстравагантные, с точки зрения аудитории, картины экспедиции Седова или охоты на волков требовали, возможно, определенных усилий, но это не могло быть столь сложным, поскольку соответствовало общепринятым привычкам и традициям жизни.

Сегодня в этом и заключается основная ценность этих фильмов, поскольку они достаточно реалистично воспроизводят на экране все события прошлого. Другое

дело, что требуются значительные усилия для идентификации, понимания и расшифровки этих визуальных образов.

Самым главным фактором в этом деле в настоящее время является отличающееся видение предмета демонстрируемых экраном исторических событий и их оценка зрителем того времени и современным зрителем. Мы часто приписываем другую роль и другую значимость всем тем фактам, что наблюдаем на экране через сохранившиеся дореволюционные документальные фильмы.

Расшифровка и понимание, интерпретация увиденного относятся к перцепционным факторам. Здесь как никогда важно обладать определенным пред-пониманием, интенцией, направленной на увиденное, умением соотносить экранные факты со всеми смежными историческими событиями и фактами. Важно понимать следствия увиденных экранных фактов, поскольку, как уже было сказано выше, увиденные визуальные образы требуют связывать себя с историческими событиями, происходящими в тот исторический момент. В противном случае эти визуальные свидетельства так и остаются свидетельствами некоего мимолетного факта. Что лишает их, как правило, грамотной трактовки и интерпретации.

Собственно, подобный феномен обесмысливания увиденного и возникает в сознании зрителя-неофита, не обладающего привычкой и навыками рассматривать и всматриваться в историческую кинохронику.

Но этот крайний случай отсутствия зрительского интереса не должен быть предметом нашего рассмотрения. Нас интересует зритель, умеющий и понимающий толк в образах исторической кинохроники. И по отношению к нему следует сказать: идентификация, понимание и интерпретация визуальных образов зависят от принятой сегодня в обществе и для каждого зрителя лично системы ценностей, формируемой на основе господствующего в настоящий момент мировоззрения, принципов видения как современных событий, так и событий прошлого. Видение и понимание зависят от осознаваемого нами исторического контекста. С этой точки зрения сегодня совсем иначе воспринимаются картины

«царской хроники», национальные торжества и их запечатленные образы, описанные выше.

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

Что касается описанных информационно-событийных фильмов, попадавших под определение видовых фильмов, то они для нас становятся своеобразными визуальными документами (свидетельствами), которые позволяют полнее судить о тех фактах, которые они воспроизводят на экране.

Взять хотя бы фильм о хитровцах и детском богоугодном заведении. Этот фильм позволяет точнее представить типы хитровцев, так блестяще описанных В. А. Гиляровским, и составить более полное представление о тех фальшивых усилиях, которые предпринимались в те времена для борьбы с детской беспризорностью. Разумеется, даже всего лишь два плана обитателей Хитровского рынка производят более сильное правдивое впечатление, нежели все последующие нарочито выстроенные картины детей-посыльных из приюта. В этом проявляется значимость фильма для сегодняшнего дня. В этом его исторический потенциал.

Но самое интересное следующее: хотя все фильмы строго придерживаются традиционных эстетических принципов и их нарратив весьма прост, так ли уж все фильмы одинаково просты?

И тут, на наш взгляд, стоит отметить: бросается в глаза, что если А. К. Ягельский, создавая свои фильмы, обеспечивал порой очень высокое качество съемки, тем не менее он строго придерживался принципа событийного нарратива. Даже при съемке частной жизни царских особ, что подразумевало категорический запрет публичности для этих кинолент. А вот А. О. Дранков почти всегда в своих документальных фильмах старался организовать образный монтаж, создавая при этом пусть незамысловатые, но художественные образы. Таким образом, несмотря

на то, что А. О. Дранков за свою деятельность в России снял не так много документальных лент, именно он заложил начало образного документального кино в российском кинематографе.

В 1914 году началась Первая мировая война, а затем революция – оба грандиозных события внесли своеобразие в российский неигровой кинематограф.

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

С началом Первой мировой войны возникли определенные проблемы со съемками репортажей с военных фронтов – никакого опыта подобной работы не было, а тут еще оказалось, что военное начальство вовсе не жаждет видеть кинооператоров во фронтовой полосе. И все-таки разрешение на съемки кинохроники было получено от самого Августейшего Верховного Главнокомандующего Великого князя Николая Николаевича. Правда, только для кинооператоров Скобелевского комитета, как самого благонадежного и верноподданнического для царской власти⁸⁵. В 1913 году в нем был открыт военно-кинематографический отдел. На первых порах отдел не располагал каким-либо штатом операторов и соответствующим оборудованием. Выход был найден быстро: с началом войны на работу в Скобелевский комитет перешел ряд уже достаточно известных кинооператоров, которые и выехали в зону боевых действий.

При этом комитетом в октябре 1914 года было дано разъяснение, что его операторы на театре военных действий снимают разные сцены и события, но «из соображений стратегического характера эти снимки еще не подлежат демонстрации»⁸⁶. Подобная редакционная политика, продиктованная цензурным запретом показывать образцы техники, проводимые инженерные работы, указывать конкретные наименования частей и принадлежность к ним сфотографированных людей, имела определенные последствия, заключавшиеся в том, что большое количество отснятого на разных фронтах материала так и

⁸⁵ Лурье С. В. Зеркало войны // Сине-фоно. 1914. № 1-2. С. 14.

⁸⁶ Там же.

осталось неиспользованным. Сейчас эти кинодокументы составляют достаточно заметный массив так называемой архивной россыпи, которая требует зачастую невероятно большой работы по идентификации и описанию. Среди этих материалов много разных фрагментов жизни и быта войск на позициях и в лагерях, съемки в лазаретах и госпиталях, смотров и передвижений разных войск.

Помимо задачи точного атрибутирования времени и места запечатленных на киноплёнке событий, интересен вопрос информативной значимости и эстетической оценки отснятых материалов.

Вся эта масса эпизодов и фрагментов архивной россыпи снята на самых общих планах, что стилистически обедняет их выразительность. Однако следует иметь в виду, что сама военная кинохроника была принципиально новым делом, не встречавшимся ранее. Новое дело повлекло за собой новые приемы выразительности, которые на первых порах сводились к освоению приемов съемки различных событий фронтовой походной жизни, а также фронтовых репортажей о разворачивающихся боевых действиях. Операторам приходилось «на ощупь» осваивать новый для них процесс, который требовал совершенно особых навыков. С точки зрения описанного выше бросается в глаза, что фронтовые операторы довольно быстро научились снимать прагматично, то есть независимо от эмоциональной составляющей снимаемых событий. Им не приходило в голову прекращать съемку, напротив, понимая, что им не нужно заниматься самоцензурой (цензуру осуществлял Скобелевский комитет по получению отснятого материала – его работники решали, подлежит показу отснятое или пока нет), они снимали самые эмоционально выгодные сцены без оглядки. И это стало разительным отличием по сравнению с достаточно нормативными приемами съемки довоенной поры.

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

Что же произошло в тот момент? Произошло вполне объяснимое: одно

большое событие – война – потребовало небывалую раньше вариативность сюжетов и приемов съемки. При этом естественным образом с течением времени, от 1914 года к 1917-му происходит совершенствование процесса съемок, растет мастерство операторов; наконец, киносьемщики догадываются совершенствовать сами сюжеты, стараясь при этом зафиксировать на киноленту какое-либо редкое или исключительное событие.

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

Война для России продолжалась почти четыре года. Она стала важнейшим событием, повлиявшим на весь последующий ход истории и на все то, что случилось в нашей стране впоследствии. С этой точки зрения весьма интересно проанализировать, какие же образы из кинохроники войны в форме гештальтов отложились в нашей памяти.

Конечно, так или иначе интересующиеся люди видели и помнят визуальный образ объявления войны 20 июля 1914 года на Дворцовой площади Санкт-Петербурга. В наиболее полном виде фильм об этом – «Патриотическая манифестация в Петербургском Зимнем дворце в день объявления войны 20 июля с. г.» – сохранился в РГАКФД Уч. 1009. Но отдельные фрагменты этих съемок, не совпадающие с теми, что содержит фильм, хранятся также в РГАКФД Уч. 11615, 12479, 13006. Некоторые кадры, вырезанные из оригинальных съемок, включены Э. И. Шуб в фильм «Падение династии Романовых» (1927) – РГАКФД Уч. 20383.

Рассматривая это событие, мы отдаем себе отчет в том, что людей, видевших эти кинокадры и связывающих их с началом Первой мировой войны, значительно меньше, чем тех, кто их никогда не видел. Мы также не принимаем в рассмотрение то огромное количество людей в мире, которые почти ничего не знают о России, тем более о России начала XX века, и визуально для себя не могут различить или идентифицировать Санкт-Петербург, Зимний дворец или

Царя Николая II, а также плохо себе представляют историю и ничего не слышали о Первой мировой войне (легко себе представить, например, что таких людей среди крестьян Эфиопии или феллахов Египта – подавляющее большинство).

Что же обычно в связи с этим событием вспоминают те, кто знают и помнят? Большинство помнят только средний план балкона Зимнего дворца, на который выходит Николай II с супругой. При этом Александра Фёдоровна кивает головой – вероятно, стоящим внизу людям. Над дворцом развевается императорский штандарт. Но в кадрах есть также самый общий план Дворцовой площади с огромной толпой народа, причем сама съемка начинается с того, что эта толпа еще только выходит на площадь, постепенно ее заполняя. В кадрах есть и отдельные крупные планы людей, стоящих среди манифестантов с плакатами патриотического содержания, причем заметно, что эти плакаты изготавливались заранее в весьма хорошем качестве.

Понятно, что этот несколько странный гештальт является просто знаком более объемного события. Насколько торжественно выглядит описанная картина и насколько драматичен сам исторический момент – буквально на днях произошло покушение на кронпринца Австро-Венгрии, совершенное Гавриилом Принципом, и все более обостряются отношения между европейскими державами, идет лихорадочный обмен телеграммами между правителями стран, и начинается мобилизация в крупнейших из них. Казалось бы, на наших глазах происходит воистину тектонический сдвиг, на деле же – некая торжественная церемония при участии умеренно восторженной толпы, выражающей верноподданнические чувства. При лицезрении запечатленной картины мы лишь умозрительно должны чувствовать и понимать, что буквально за кадром происходит что-то чрезвычайно драматичное. Для многих же, если это сегодня показывать без каких-либо пояснений, вообще не происходит почти ничего.

Однако следует заметить, как это ни покажется парадоксальным, что без этого визуального гештальта исторической памяти человека сформировать какое-либо эмоциональное представление о начале войны 1914 года в России еще сложнее. То есть этот гештальт помогает всем нам при необходимости переживать и еще раз

пережить произошедшее тогда. Если, например, говорить о наполеоновском нашествии 1812 года, – без визуального ряда мы что-то помним абстрактно, однако даже игровая картина «Война и мир» помогает осмыслять произошедшее в 1812 году ярче и живее.

Уже при анализе этих самых первых съемок военного времени становится понятным целый комплекс проблем, с которым приходится сталкиваться исследователю.

Многие проблемы носят чисто герменевтический характер. Это касается понимания и интерпретации увиденного. Необходимость атрибутирования визуальных фактов, которые зачастую хранятся в киноархиве во множестве отдельных фрагментов и эпизодов без начала и конца и каких-либо уточняющих сведений, может привести в отчаяние кого угодно. Этой так называемой архивной россыпью можно заниматься бесконечно.

По прошествии исторического времени (а ныне с момента той войны прошло свыше 100 лет) мы неизбежно смотрим на запечатленные на киноплёнке картины под влиянием своей субъективности, которая только усложняет сам процесс расшифровки этих исторических фактов.

Все эти экранные картины носят для нас странный эфемерный характер – на экране почти нет привычной нам визуальности деталей и подробностей, и этот оживший мир носит для нас просто диковинный характер. Мы смотрим на него сквозь рамку кадра – это окно в ту действительность, в которую невозможно поверить. С другой стороны, для многих современных зрителей без кинематографического опыта этот мир ничего кроме отторжения и скуки не вызывает – он абсолютно чужд и даже чем-то враждебен.

И не следует забывать о власти самого кинообъектива, который насильно увлекает за собой видение зрителя – мы смотрим на экранный мир через властный взгляд этого объектива, которым, на самом деле, управляет кинооператор. На этот взгляд неизбежно накладывается его субъективность.

Эта субъективность кинооператора с течением времени претерпевает изменения, иногда слишком заметные даже на очень коротких отрезках времени.

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

Начавшаяся война стала своеобразным испытанием и для всего российского кинематографа. Неожиданно возникла чисто техническая проблема: в стране в 1914 году отсутствовало какое-либо производство киноплёнки. А без киноплёнки невозможен ни один фильм. В августе 1914 года на складах оставалось только 700 тыс. метров непроявленной киноплёнки, что должно было хватить для работы киноиндустрии всего в течение двух месяцев⁸⁷.

Однако катастрофы не случилось: пережив в течение первых дней легкое потрясение, кинематограф продолжил работать, не сбавляя темпа. Прекратившиеся поставки киноплёнки из Германии были перекрыты поставками из Франции и других союзных стран.

Прокатчики и хозяева различных фирм понимали, что война требует на экране соответствующих фильмов. Надо 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: кинопредприниматель из Ярославля Г. Либкен за три недели августа изготовил ленту «В борьбе народов (Россия и немецкие варвары)», А. Дранков снял фильму «Цивилизованные варвары», А. Талдыкин – «На защиту братьев славян», товарищество «Тиман, Рейнгард, Осипов и К^о» изготовило даже две – «Под пулями германских варваров» и «В огне славянской бури». Еще через неделю оно же выпустило игровую фильму «Подвиг казака Козьмы Крючкова», реальным героем которой одним из первых получил Георгия за уничтожение 11 немцев в одном бою. Правда, в разное время количество убитых им врагов в рассказах о подвиге менялось.

Из всех подобных картин, носящих откровенно пропагандистский характер, до нас дошел фильм, выпущенный товариществом «Танагра», «Огнём и кровью»

⁸⁷ Лурье С.В. Неотложная задача // Сине-фоно. 1914. № 23-24. С. 16.

(режиссер Михаил Мартов) на экраны 14 октября, а также картина «Слава – нам, смерть – врагам» АО А. Ханжонкова. Как вспоминал позже Юрий Морфесси, «вереница колясок и автомобилей тянулась без конца вдоль Невского. Театр был переполнен. Демонстрация картины сопровождалась гимном, и неописуем был патриотический подъём зрителей. В антракте шёл сбор на нужды войны; мужчины давали ассигнации, а некоторые дамы снимали с себя драгоценные броши и серьги»⁸⁸.

Что касается кинохроники, то только в конце августа 1914 года на экраны вышел документальный фильм «Пребывание Государя Императора в Москве» (в настоящее время его фрагменты хранятся в разрозненном виде в РГАКФД Уч. 12991, 12138 и 32344). Он повествовал о специальном приезде 4–7 августа в Москву Николая II с семьей для Царского выхода в Кремле и молебна за дарование победы русскому оружию и, конечно, никакой информации о действиях на фронтах не содержал. Вообще, вся Восточно-Прусская операция и последующая катастрофа фактически прошли мимо внимания зрителя, поскольку первые кинооператоры отправились на места боевых действий с большим опозданием.

В начале сентября подсуетилась прокатная контора торгового дома «Фильмотека», принадлежавшая Костенко и Раздиовской, которая, не имея собственной производственной базы, тем не менее выпустила на экран документальный фильм «Священная война». (Рекламное объявление размещено в журнале «Сине-фоно» № 23–24 за 1914 год). При ознакомлении с его сохранившимся описанием становится понятным, что в созданном фильме нет ни метра оригинальной киносъемки. Владельцы прокатной конторы просто взяли разные сюжеты военной тематики из Пате-журнала недавнего времени и, склеив их в одну большую последовательность, выдали за новый оригинальный фильм, разве что добавив в конце фотографии погибших генерала Самсонова и летчика Нестерова. Все остальные сюжеты относились к предвоенной поре.

Только в сентябре 1914 года прокатные конторы России стали предлагать

⁸⁸ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 214.

первые хроникальные фильмы о реальных событиях войны. Это были следующие киноленты: «Прибытие раненых в Москву и уход за ними» (РГАКФД Уч. 11727. Имеет второе название «Раненые воины в Москве»), «Отступление австрийцев» и «Переход русских через р. Сан после победы над австрийцами». (Последние два фильма не сохранилось, но их съемочный материал вошел в другие картины).

Парадоксальность ситуации усугублялась еще тем, что Скобелевский комитет, который только и 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. А в конце января 1915 года Скобелевский комитет передал права на использование своей военной кинохроники и упомянутого киножурнала французской фирме братьев Пате, которая, располагая представительством в Москве, занималась, в том числе, прокатом русской версии Пате-журнала.

Военная кинохроника имела определенный успех у зрителя – «Русская военная хроника» дополнилась еще четырьмя номерами, вышли также следующие выпуски: «Бомбардировка Перемышля Русской Артиллерией» серия 10 (РГАКФД Уч. 752), «Под Перемышлем» (РГАКФД Уч. 11681) и отдельный фильм «Падение и сдача Перемышля 9 марта 1915 года» (РГАКФД Уч. 11504).

Вскоре началась череда поражений, что привело фактически к потере всяческого интереса к военной кинохронике как со стороны прокатчиков, так и со стороны зрителей. Создалась парадоксальная ситуация: Скобелевский комитет продолжал снимать, но отснятый хроникальный материал почти не попадал к зрителю. Объяснялось это как тем, что внутренняя цензура комитета не считала возможным представлять его зрителю, так и тем, что постоянно обострявшийся кризис с поставками непроявленной киноплёнки приводил к незначительным тиражам хроникальных сюжетов и фильмов на военную тему. При этом в кинотеатрах шло достаточно большое количество так называемых видовых картин (многие из них поступали из союзнических стран) и различной хроники, а также

хроникальных фильмов с показом событий на Западном фронте, то есть во Франции.

Выпуск «Русской военной хроники» прекратился в 1915 году – на 21-м номере.

Как ни странно, интерес к русской военной кинохронике вновь появился в 1916 году, когда смещенный с поста Главнокомандующего Великий князь Николай Николаевич возглавил Кавказскую армию, которая стала одерживать победу за победой в сражениях над Турцией.

В результате вышла целая серия картин о сражениях и победах на Кавказском фронте, но об этом чуть позже.

Много отснятого на разных фронтах материала так и осталось неиспользованным. Среди этих материалов масса различных фрагментов жизни и быта войск на позициях и в лагерях, съемки в лазаретах и госпиталях, смотров и передвижений войск.

Поскольку первоначально съемки в местах дислокации боевых частей и самих боевых действий были разрешены только Скобелевскому комитету, и поскольку война началась в августе, количество непосредственно военных съемок, относящихся к 1914 году, невелико. Однако многие хроникальные сюжеты, снимавшиеся не только на фронте, имеют к войне самое непосредственное отношение.

Например, уже в августе, вероятно, А. Ягельский снимает в Царском Селе короткий сюжет о производстве вчерашних юнкеров в офицеры при участии Императора Николая II (РГАКФД Уч. 12629). Наверное, казалось, что само событие в свете происходящего должно приобрести сильное символическое звучание. Но, увы, съемка получилась такой прозаичной, такой обыденной, что этот сюжет не попал даже в киножурнал. Ныне, при взгляде на экран, мы отчетливо понимаем, что все запечатленные на том плацу мальчишки пали смертью храбрых – почти вся гвардия погибла в Восточно-Прусской операции. Но это нас оставляет совершенно спокойными – мы не испытываем никакой душевной боли – связь времен безвозвратно распалась.

Вскоре Скобелевский комитет послал операторов в Ставку Верховного

командования в Барановичи, где в сентябре был снят приезд туда Николая II (РГАКФД Уч. 12862) и чуть позже, второй раз в октябре 1914 года (РГАКФД Уч. 12236); и одновременно, вероятно, эти же операторы начали снимать боевые действия русских войск на Галицийском фронте, взятие Львова и штурм крепости Перемышль (съёмки отложились в РГАКФД Уч. 810, 1492, 1884, 11504). Видимо, только тем, что операторы были посланы в Ставку, которая сравнительно недалеко находилась от Галиции, и объясняется то, что они смогли оперативно выехать на съёмки именно этих событий, а не в Восточную Пруссию, где события разворачивались почти в это же время.

Съёмки Ставки в Барановичах в РГАКФД Уч. 12862 и 12236 разительно отличаются друг от друга, хотя их разделяет, возможно, всего месяц. Первая съёмка вошла в выпуск «Русская военная хроника. Серия 1» производства Скобелевского комитета, вторая – в выпуск «Русская военная хроника. Серия IX». Судя по номерам, эти два выпуска как раз и разделяет месяц, если иметь в виду, что каждый выпуск выходил два раза в неделю.

В первом выпуске оператор снимает на территории Ставки буквально всех, кто попадает в кадр. Возможно, ему из каких-то соображений запретили снимать деревянные дома, в одном из которых располагался храм, а в другом – оперативное управление Ставки. И вот мы видим только калитку в заборе, который огораживает саму Ставку, тут же, рядом с калиткой, дежурный офицер вывешивает сводку боевых действий, все подходят и начинают интересоваться информацией. Достаточно вальяжно по территории проходят Великие князья Пётр Владимирович и Кирилл Владимирович. В окружении офицеров проходит протопресвитер Русской армии о. Георгий Шавельский. Выпуск заканчивается своеобразной групповой фотографией главных персон Ставки, к которым присоединяется Государь Николай II.

Последняя сцена была включена режиссером Э. И. Шуб и в фильм «Падение династии Романовых», при этом она, плохо ориентируясь в исторических фигурах, спутала генерала Н. В. Рузского с генералом М. В. Алексеевым, выдав в титре за последнего именно Н. В. Рузского. Как бы то ни было, первый выпуск почти не

давал какого-либо представления о Ставке Верховного Командующего, хотя и показывал отдельных персонажей.

В выпуске же IX (РГАКФД Уч. 12236) операторы привычным образом снимают пребывание Николая II в Ставке – в сопровождении свиты он идет по территории, проводит смотр лейб-гвардии Конного полка, осматривает лазарет (то есть входит в лазарет и выходит из него, поскольку оператор, располагая низкочувствительной пленкой, в помещении ничего не снимает), но здесь уже мы видим царский поезд, прибывший в Ставку; из вагона выходит Верховный Главнокомандующий – Великий князь Николай Николаевич, а потом Николаю II демонстрируют орудийные станки – и это, по крайней мере, важное дело даже для Императора, не носящее пустякового репрезентативного смысла. Заканчивается выпуск кадрами съемок двух женщин на улице, продающих цветы в пользу раненых.

Одновременно на Галицийском фронте разворачивалось гигантское сражение за Львов и крепость Перемышль. После многомесячной осады Русская армия овладела тем и другим. Удивительно, но никаких боев запечатлено не было. Кинооператоры словно шли следом за войсками и снимали лишь результаты боевых действий – отбитые населенные пункты, руины сгоревших зданий, взорванную крепость Перемышль и почти не пострадавший Львов, поскольку австро-венгерская армия оставила его без боя в августе 1914 года, а взорванный Перемышль – весной 1915 года. Второй выпуск «Русской военной хроники» вышел на экраны как раз с разнообразными видами города под названием «Русский Львов» (РГАКФД Уч. 1025). Его длительность – почти 9 минут. Интересно то, что в РГАКФД Уч. 810 находится 5 частей остатков съемочного материала к этому фильму.

Эти съемочные материалы, сохранившиеся в архиве в совершенно хаотичном порядке, свидетельствуют о том, что операторы еще не представляют себе, что и как снимать. Очутившись в совершенно непривычной обстановке, по сути, в другой стране, где все привычки жизни воспринимаются как диковинные, а действительность выглядит иначе, чем в Петербурге, операторы снимают в

совершенно растерянном состоянии все подряд, организуя мизансцены без понимания их смысла.

Создается впечатление, что операторы запаслись немереным количеством киноплёнки, и теперь не жалеют ее на съемки даже самых разных пустяков. При этом явно бросается в глаза, что им катастрофически не хватает опыта в создании кинохроники. В какие-то моменты они губят сцену, например, сцену торжественного прохода войск на центральной площади, только потому, что не догадываются вовремя занять выгодную точку съемки. В другой раз, стремясь выделить каких-либо отличившихся в деле людей, они просят их издали подойти к кинокамере вплотную и постоять, пока их снимают. Операторы стараются разнообразить материал и снимают даже проезд по улицам из машины или бесконечные панорамы на 360 градусов. Они снимают захваченных пленных, братские могилы на недавнем поле боя и брошенные документы и бумаги убитых на этом поле. Они выезжают в ближайшие деревни – вероятно, считали важным для себя снять жизнь и быт русинов, по сути, тех же русских людей, а также снимают зимой маневры в поле артиллерийского полка и какую-то странную девушку, одетую в офицерский мундир с папахой. Снимают костелы и униатские церкви, снимают входы в госпитали и лечащих врачей, упросив их выйти на улицу. И даже забавную вывеску местного цирюльника: «Порик-махерская».

Стоит ли говорить, что спустя несколько месяцев опыт придет, и киносъемки приобретут более упорядоченный характер.

Однако сам выпуск 2 «Русской военной хроники» под названием «Русский Львов» вышел удивительно стройным и цельным – вероятно, авторы постарались максимально использовать все лучшее, что обнаружилось в тех достаточно хаотичных съемках, что дошли до нас.

Фильм состоит из некоторого числа видовых планов центра города, а также кадров эвакуации раненых с показом здания госпиталя и трамваев, на которых перевозят раненых. Кинолента заканчивается удивительным дружественным перекурком русского и австрийского солдат. Прозрачен смысл этой сцены: русский солдат пришел сюда навсегда, а австриец и не против. Действительно, Львов –

русский.

И это свидетельствует о самом важном на тот момент: неизвестные авторы научились монтировать фильмы. И не просто монтировать, а монтировать мастерски. Тем самым происходит развенчание мифа 1920-х годов, который дожил до современности, о том, что монтаж появился только у советских режиссеров, а первым режиссером-документалистом был Дзига Вертов⁸⁹. Чтобы опровергнуть это заблуждение, достаточно посмотреть несколько дореволюционных фильмов, и в том числе «Русский Львов».

К началу войны относится и занятная попытка проникнуть на фронт без разрешения, предпринятая бывшим оператором английского филиала фирмы братьев Пате Георгом Эрколе. Он самочинно уехал в штаб 3-й армии Юго-Западного фронта в сентябре 1914 года, где и произвел ряд съемок, о чем свидетельствует целый ряд архивных документов. Однако никаких реальных боевых действий ему заснять не удалось, он снял лишь последствия этих действий. О своих впечатлениях от съемки и возникших проблемах он даже успел рассказать корреспонденту журнала «Сине-фоно»⁹⁰. Основная трудность была связана с громоздкостью киносъемочного аппарата, который вместе со штативом весил порядка 30 килограмм. Если с таким аппаратом оператор поднимался над уровнем окопов, он сразу становился выгодной мишенью для неприятеля.

По доносу жандармского подполковника князя Туркестанова в октябре начался грандиозный скандал по поводу присутствия Г. Эрколя в расположении действующей армии и съемок им фильма «Переход Русской армии через реку Сан», ведь существовал официальный запрет! Для объяснений в Охранку был вызван глава синематографического отдела фирмы братьев Пате в Москве Луи Энфруа, который на всякий случай стал выгораживать своего оператора, ссылаясь на то, что его компания получила указанный фильм не от Г. Эрколя, а от некоего неизвестного никому лица, который и продал его им⁹¹.

Чуть позже этот фильм вышел на экраны под маркой фирмы Пате, но под

⁸⁹ В своей автобиографии он заявлял об этом совершенно безапелляционно. – См.: Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 29-31.

⁹⁰ А-ов М. Оператор-герой / Сине-фоно. 1915. № 10. С. 48-51.

⁹¹ ГА РФ Ф. 63. Оп. 34. Д. 1525. Лл. 1-15.

другим названием: «Война в Польше» (РГАКФД Уч. 12154). На самом деле, фильм демонстрирует нам лишь несколько кадров, запечатлевших реку Сан, вокруг которой и шли бои, а затем неожиданно начинается совершенно отдельный сюжет о деятельности «русских воздухоплателей во время работы на позициях». Перед нами предстает воинская команда, обслуживающая аэростаты воздушного наблюдения, которые активно использовались в первый период войны.

Г. Эрколь достаточно изобретательно снимает разные фазы их работы. Тут и перемещение на позицию, и свертывание надутых баллонов, и подготовка аэростата с наблюдателями к подъему, и съемка сверху из корзины, и благополучный спуск. Удалось даже показать подъем аэростата с двумя наблюдателями, где, оказывается, был еще он, «призрачный» оператор, который и снял виды сверху после подъема.

Остается только поражаться слаженности работы команды, которая свидетельствует о полученной еще довоенной выучке. Сквозь все их заученные действия проглядывает некий автоматизм – все выполняется именно по заученному, так велено делать. Перед нами крестьяне в солдатской форме, которые действуют добросовестно, как надо, но совершенно отдельно от своей некоей вольной жизни, которая наступает, когда деятельность команды прекращается с наступлением вечера и служба откладывается до следующего дня.

Первые военные киносъемки, попавшие в большинстве в выпуски «Русской военной хроники», примечательны тем, что в них вообще отсутствуют какие-либо боевые действия. Операторы снимают то, что им позволяют, и то, что носит в значительной степени официальный характер.

Скажем, сохранившийся выпуск 5 «Русской военной хроники» под названием «Рава-Русская» (РГАКФД Уч. 1008) показывает только следы состоявшегося в сентябре 1914 года ожесточенного сражения за этот город во Львовской области. А именно, мы видим сгоревший железнодорожный вокзал и братскую могилу в поле, заполненном утренним туманом. Вокруг ходят совершенно случайные люди, которые сами пытаются осознать, что совсем недавно здесь были страшные бои.

Изображение внезапно сменяется титром «К событиям на турецком фронте», и

начинается сюжет о последних событиях на турецком фронте, действия на котором фактически открылись только в октябре 1914 года. Поскольку написание титров различается в обоих сюжетах, то, скорее всего, второй сюжет сейчас находится в той же архивной единице случайным образом. В нем показаны беженцы и прибытие с турецкого фронта в неназванный город первых раненых, которых из теплушек перемещают в госпитали на пролетках и в трамвайных вагонах.

Только выпуск 8 «Русской военной хроники» (РГАКФД Уч. 11679), вышедший в ноябре 1914 года, снятый тем же Георгом Эрколе и носящий название «Бой под Белявой», пожалуй, впервые показывает какие-либо боевые действия русских войск. Камера демонстрирует нам подобие лагеря некоей воинской части в лесу, в котором обустроен наблюдательный пункт на дереве, и группа солдат организует маскировку позиции на случай нападения неприятеля.

Далее оператор снимает выдвижение артиллерии и роты солдат на боевые позиции, снимает командование корпуса, и неожиданно после титра о поспешном отступлении врага мы уже видим в поле немецкие трупы, припорошенные снегом. И вот местные мужики привлечены для рытья братской могилы и сваливания в нее погибших⁹².

В финале наблюдаем немецких военнопленных, стоящих в каком-то дворе. Им раздают хлеб.

Весной 1915 года Г. Эрколь проводит съемки под Перемышлем для «Русской военной хроники» – РВХ номер 11 (РГАКФД Уч. 11681), которая так и называется «Под Перемышлем». Как известно, после овладения Львовом следующим важным действием Русской армии была осада австро-венгерской крепости в Перемышле, продлившаяся несколько месяцев и закончившаяся ее взятием.

К сожалению, ныне нет никаких сведений о том, как происходила обработка отснятых материалов в Скобелевском комитете, который к этому времени имел отделения в Петрограде и Москве. Предположительно, весь бумажный архив комитета пропал при его национализации в 1918 году или позднее, во время

⁹² В середине фильма сейчас стоит совершенно неуместный эпизод действий пулеметной команды, попавший сюда, думается, случайным образом. Он является копией аналогичного эпизода из «Русской военной хроники» (выпуск 17) «На полях сражений» (РГАКФД Уч. 11663), снятой позже.

борьбы с «ненужными» документами.

Приезжал ли оператор с фронта и создание фильма, начиная с прояски материала, происходило при нем и при его участии, или присылал материал со своеобразной операторской справкой, как это было во время Великой Отечественной войны? Скорее, ему приходилось приезжать самому – ничего другого еще не было предусмотрено, а это означало удлинение периода создания очередных серий «Русской военной хроники» и фильмов. Косвенное свидетельство этому – та скандальная история с Г. Эрколе, проникшим на фронт без разрешения: давая объяснения, Луи Энфруа настаивает, что неизвестный ему оператор приехал в Киев с уже отснятым материалом и продал его ему. Это означает, что в обычной практике система создания фильмов и киножурналов работала как прежде: оператор снимал, затем приносил материал в офис фирмы, где и принимал участие в своеобразном постпродакшене.

Трудность ситуации заключалась в цензурных ограничениях – надо было избегать точности и конкретики. Поэтому, скажем, при показе в «Русской военной хронике» 11-ти казаков титр «Оренбургские казаки на отдыхе» был возможен, а перевязочный пункт (то есть, как сказали бы сегодня, полевой госпиталь) номер такой-то в такой-то усадьбе был абсолютно исключен, и следует просто титр «Перевязочный пункт». Далее видим командующего на этом участке фронта генерала Селиванова со своим штабом, а после титра «Кавалерийская атака» видим, на самом деле, большой постановочный эпизод, имитирующий эту атаку. Целая кавалькада конных казаков строится и скачет на камеру сначала по некоей ложбине, а потом в очень красивой фронтовой лаве (последний кадр растиражирован невероятное количество раз и порой даже иллюстрирует бои более поздней Гражданской войны в самых разных документальных лентах). Следует сцена наблюдения за вражеской артиллерией из окопа, контрбатареинная стрельба русских артиллерийских расчетов, а потом – сцены отдыха: обед, раздача рождественских подарков и табака. На титре «Спасибо за табачек» и дружного раскуривания папирос и трубок солдатами фильм заканчивается.

17-й выпуск «Русской военной хроники» под названием «На полях сражений»

(РГАКФД Уч. 11663) почти не показывает каких-либо боевых действий, если не считать за таковые долгий первый план, который демонстрирует окоп с высоким бруствером и пулеметом. По команде офицера солдаты выбегают из блиндажа и начинают стрелять из пулемета – возможно, исключительно ради киносъемок. А затем, обманывая название, фильм демонстрирует сцены между боями. Тут и австрийские пленные, и сортировка поступающей на фронт почты, и выдача денежного довольствия в полевых условиях и долгие съемки лечения полковых лошадей ветеринарной службой – потертости есть чуть ли ни у каждой лошади.

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» (РГАКФД Уч. 755). 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.

Вначале видим подготовку к бою пулеметной команды – они с помощью специальной машинки заряжают пулеметные ленты, затем они же с навьюченными лошадьми движутся на позиции, туда же на артиллерийских передках подвозят снаряды, и прибывают команды так называемых траншейных орудий (ныне их называют минометами). Показано окропление священником солдат в окопе святой водой; начинается стрельба, строчит пулеметная команда, стреляют те самые траншейные орудия. Сцены заканчиваются преодолением проволочных заграждений противника бегущей цепью солдат с гранатами. В финале киноленты видим своеобразный групповой портрет солдат, смеющихся и довольных, к которым присоединяется батюшка, их окроплявший.

Но помимо вполне законченных фильмов архив хранит и так называемую россыпь, то есть самый пестрый отснятый во время войны киноматериал, в том числе относящийся к начальному периоду войны.

Например, в РГАКФД Уч. 788 сохранился эпизод проводов солдат на войну у стоящего где-то в степи эшелона. Солдаты высыпали из вагонов, и кто-то просто прогуливается, а кто-то под нехитрую мелодию гармошки танцует с оказавшимися

здесь же бабами.

В этой же архивной единице находятся два фрагмента, относящиеся, вероятно, к фильмам А. А. Ханжонкова «Великая война» (будет рассмотрен ниже) и «Война в Польше». Это снятый очень красиво подъем аэростата наблюдения с наблюдателем в гондоле, который вскоре будет кидать свои сообщения вниз на небольших парашютах, а также начало литургической службы в полку в поле перед выходом на позицию. Здесь же видим и бредущих по полю австрийских пленных и постройку на холме солдатами блиндажей из бревен в три наката. Буквально сотни солдат заняты обустройством позиции.

В другой архивной единице РГАКФД Уч. 776 находим остаток материалов Г. Эрколя к фильму «Под Перемышлем» – перепляс солдат в часы отдыха и, вероятно, не вошедшие в сам фильм сцены отдыха у палаток под балалайку, на которой играет мальчишка – сын полка, и починка сапог у сослуживцев сапожником из своих – таким же братом-солдатом.

И тут же «наши сыновья из Запорожья, Урала и Дона» движутся длинной кавалькадой на лошадях с оркестром – вероятно, к местам дислокации. В еще одном эпизоде броневики 14-го пулеметного автомобильного взвода готовятся к выезду на ударные позиции⁹³. И совершенно отдельно стоит эпизод замаскированного соломой окопа, от которого по команде офицера, примкнув штыки, пойдет в атаку шеренга солдат.

Дальнейшие съемки боевых действий носили самый разнообразный характер.

Оператор фирмы А. А. Ханжонкова Н. Л. Минервин в октябре 1914 года заснял разрушения зданий и построек в Новороссийске от огня напавших на город турецких крейсеров «Гамадие» и «Бреслау», что позволило выпустить на экран небольшой фильм «Предательское нападение турецкого флота на Черноморское побережье» (РГАКФД Уч. 11799). Представляется, что оператору удалось произвести съемку только потому, что нападение турецкого флота было неожиданным, и Новороссийск не объявлялся прифронтовой полосой, а значит, запрет на производство съемок на него не распространялся.

⁹³ Интересные подробности о съемках этого взвода см.: Федорин Д. В. За кадром. Об атрибуции киноматериалов периода Первой мировой войны // Первая мировая война в зеркале кинематографа. Материалы международной научно-практической конференции. М.: ВГИК-НИИК. 2014. С. 65-82.

Очень много внимания на протяжении всей войны кинематографисты уделяли раненым. Снимали санитарные поезда, транспортные перемещения раненых, военные госпитали и даже производимые хирургические операции.

Неудивительно, что в 1914 году тот же А. А. Ханжонков создал один из первых таких фильмов под названием «9-й питательно-перевязочный отряд Красного Креста» (РГАКФД Уч. 877). В нем показан санитарный поезд, который состоит не только из комфортабельных вагонов, но и из обыкновенных теплушек. Показана перегрузка раненых из телег и двуколок в вагоны, снят временный эвакуопункт для раненых на станции и прочее. Наибольшее впечатление производит сцена похорон в ближайшем лесу умершего в поезде раненого. От поезда идет похоронная процессия во главе со священником, которая останавливается у могилы, вырытой прямо на опушке.

К сожалению, за прошедшие годы многие архивные материалы, запечатлевшие жизнь и события времен Российской империи, сохранились не полностью. Из-за отсутствия подробных справочных материалов разные фильмы или то, что от них осталось и находится ныне в так называемой россыпи, почти не поддаются идентификации, многие кинокадры невозможно достоверно атрибутировать. По поводу тех или иных эпизодов возможны лишь более или менее достоверные предположения. Однако даже отдельные фрагменты и эпизоды, бесспорно, представляют интерес.

Например, в РГАКФД Уч. 12713, содержащем куски хроники от 1913 года до 1920-х годов, сохранился маленький эпизод проводов мобилизованных в армию в одной из деревень: по сельской улице идет в приподнятом настроении группа людей, во главе – гармонисты и рекруты, которые приплясывают с некоторыми из женщин. Можно только предположить, что, скорее всего, это снято в 1914 году и даже, возможно, эпизод носит постановочный характер – вероятно, кинооператор нарочно попросил изобразить проводы, специально подготовив точку съемки.

Можно с уверенностью сказать, что количество съемок боевых действий в 1915 году возросло. Однако сегодня очень многие из них сохранились только в качестве фрагментов в так называемой архивной россыпи, хотя для

кинопрокатчиков хроники год начался с выпуска на экран фильмов, демонстрирующих осаду Перемышля, его взятие и посещение так называемого завоеванного края Государем Императором.

В РГАКФД в достаточно полном виде сохранился фильм «Падение и сдача Перемышля 9 марта 1915 года» (РГАКФД Уч. 11504), выпуск Скобелевского комитета. Однако в отличие от первоначального описания фильма, в сохранившемся экземпляре фрагменты перемонтированы. Теперь в начале фильма видим сцены, связанные с торжествами в связи с произошедшим в Ставке: к храму в Ставке подъезжает машина с Главнокомандующим Великим князем Николаем Николаевичем, следом – машина с Николаем II, спустя короткое время Николай Николаевич выходит из церкви с крестом на шее – вероятно, Государь вручил ему в храме награду. И только после этого видим боевые действия подразделений Русской армии на позиции, проход строя солдат через деревню, брошенные австрийские позиции, а также виды Перемышля, пленных австро-венгерских солдат и вручение подарков русским солдатам.

Также сохранился и фильм «Е. И. В. Государь Император в завоёванном крае» (РГАКФД Уч. 1884) производства Скобелевского комитета – о поездке Николая II во Львов с посещением Перемышля. Уже в этом фильме заметен заранее продуманный план съемок (в отличие от съемок репортажного характера). Снят в некоторых подробностях город Львов, затем – подъезд на машине Императора и рапорт ему вновь назначенного губернатора края графа Г. А. Бобринского, показана и встреча Николая II со своими сестрами – Великими княгинями Ксенией и Ольгой, которые еще раньше приехали посетить госпитали, о чем свидетельствует сестринская одежда Ольги. Во второй части фильма подробно показана взорванная крепость Перемышля, ее осмотр Государем и затем – расставленные вдоль дороги взятые в качестве трофеев австрийские орудия.

Справедливости ради отметим, что в наиболее сохранном виде до наших дней дошли те фильмы, которые в свое время не представляли большого зрительского интереса. Например, почти без потерь сохранился фильм «Принятие Его Императорским Величеством Верховного Главнокомандования и отъезд Великого

князя Николая Николаевича на Кавказ» (РГАКФД Уч. 12194). Этот короткий фильм включает в себя считанное количество планов, снятых с одной точки: приезд Николая II к дверям Ставки и проход внутрь, выход из дверей, а затем выход из тех же дверей Николая Николаевича и его отъезд на автомобиле. Можно только догадываться, что подобный фильм был снят исключительно в информационных целях – в качестве подтверждения произошедшего изменения в командовании – из-за разразившейся катастрофы на фронте, когда немцы в результате наступления завоевали всю Польшу и еще 10 губерний России.

Перед масштабным немецким наступлением был снят фильм, имеющий сейчас название «Приезд Николая II в Самборг и смотр войскам» (РГАКФД Уч. 12996). Фактически он объединяет два сюжета, снятых в один день, 10 апреля 1915 года, в «завоёванном крае». Приблизительно через месяц начнутся Горлицкий прорыв, организованный германской армией, и «великое отступление».

В первом сюжете Николай II принимает парад 3-го Кавказского корпуса в городе Хыров. Снят этот сюжет маловыразительно. Зато второй сюжет – проводы 16-го Стрелкового Императора Александра III полка, состоявшиеся в присутствии Императора на железнодорожном вокзале города Самборга, – поражает выразительностью и продуманностью монтажа. Кинооператор ряд сцен снимает средними планами, что придает кинокадрам еще больше выразительности и динамики. Николай II обходит строй, беседует с генералом А. А. Брусиловым, расспрашивает фельдфебеля и целует его, как бы благословляя на подвиг, что, как мы знаем, вскоре потребуются от всех этих солдат, проходящих маршем мимо Государя и Николая Николаевича. Благодаря монтажу перед нами предстает не просто репортаж о событии, а добавляется в эти кадры пронзительное настроение тревоги за воинов, которые вскоре пойдут навстречу врагу.

Не менее интересен фильм, созданный АО А. Ханжонкова под названием «Великая война», 1915 год (РГАКФД Уч. 11816). Кинооператор запечатлел картины подготовки и выдвижения полка на боевые позиции, вероятно, с места отдыха. В осенний день где-то на опушке леса полк построен в каре. Тут же стоит переносной алтарь, священник совершает молебен. Солдаты крестятся и в какой-

то момент встают на колени. По окончании молебна солдаты длинной колонной идут по мокрой проселочной дороге на позиции. Вероятно, позже к этому вполне законченному сюжету случайным образом были подклеены сцены в окопе, манипуляции с прожектором и починка сапог в полевой солдатской мастерской.

Интересен и фильм, имеющий сейчас в архивном каталоге условное название «Смотр частей» (РГАКФД Уч. 265). Он показывает именно смотр частей, произведенный Николаем II в Царском Селе 23 ноября 1915 года. Любопытно, что Государь обходит построенные войска пешком, внимательно осматривает бельгийские броневики, разговаривает с инвалидом-казаком и вручает ему награду.

Кинооператоры старались заснять и сцены быта между боями. Тут и дезинфекция одежды, и починка обуви, и катание солдат на самодельной карусели, и бой мешками, и даже катание на самодельных санках по обледенелому скату горы, где выкопаны солдатские землянки (РГАКФД Уч. 1131).

Авторы киносъемок достаточно быстро осознали, что главное качество производимых 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 разворачивающихся 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 разных

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 запечатления на киноплёнку. Другими словами, авторы киноматериалов не конструировали некие образы, как прежде, а запечатлевали их такими, как они есть. Собственно, это стало процессом визуализации войны и боевых действий.

Рассмотрим, например, так называемый летописный материал, сохранившийся в нескольких частях архивного номера РГАКФД Уч. 746.

3-я и 4-я части этой архивной единицы – кинодокументы, относящиеся к так называемому Брусиловскому прорыву на Юго-Западном фронте, снятые, вероятно, в начале лета 1916 года в распоряжении 11-й армии под командованием генерала В. В. Сахарова и 7-й армии под командованием Д. Г. Щербачёва, о чем свидетельствует присутствие этих военачальников в кадре и ряд примет местности, попавшей на киноплёнку.

В справочнике В. Е. Вишневого значится фильм «Буковинский прорыв»⁹⁴ – по факту, он касается заключительной стадии всей стратегической операции. Его материал и отложился в этих двух упомянутых частях архивной единицы.

О Брусиловском прорыве же в целом повествует другой фильм – «Великие битвы великой войны» (Скобелевский комитет, автор неизвестен, 1916, РГАКФД Уч. 11802). При этом самого генерала Брусилова сняли совершенно отдельно в фильме «Генерал-адъютант А. А. Брусилов, главнокомандующий армиями Юго-Западного фронта» (сейчас это составная часть архивной единицы РГАКФД Уч. 1089).

Киноматериалы фильма «Буковинский прорыв», снятые операторами П. Новицким и Н. Топорковым, хранятся ныне в несколько хаотичном порядке с сохранившимися в тех же коробках посторонними материалами. Однако при

⁹⁴ Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907-1916. М. Музей кино, 1996. С. 263.

тщательном сопоставлении друг с другом они демонстрируют достаточно законченный сюжет, который и стремились снять кинооператоры.

Схематично его можно описать так: обустройство передовой линии окопов на берегу реки Серет; рекогносцировка местности генералами Сахаровым и Щербачёвым (правильнее сказать: вероятно, по просьбе оператора генералы прошли в окопы и сделали вид, что осматривают местность); прибытие на фронт отряда Забайкальских казаков; неполная сцена реальной атаки солдатской массы и следом постановочная лава конных казаков, мчащихся в атаку; работа перевязочного полевого пункта и перевозка раненых; отдельные перемещения войск и артиллерии; работа артиллерии; нарушение связи врага посредством валки телеграфного столба (этот сюжет стал основой отдельного фильма, который был продемонстрирован в кинотеатрах); солдатский перепляс после успешных действий; смотр и парад воинской части; виды завоеванного центра Буковины, города Черновцы, с роскошной резиденцией Черновицких митрополитов.

Некоторые стадии сняты весьма эмоционально – в них как раз заметна спонтанность осуществляемой визуализации.

Весь этот материал, снятый операторами Скобелевского комитета (частные фирмы были допущены к съемкам на фронте только с конца 1916 года⁹⁵), свидетельствует о возросшем мастерстве его авторов: они уже пребывают на передовой линии, где фиксируют самые разные события и боевые действия, что крайне выгодно отличает эту работу от съемок начального периода войны.

В этом смысле кавалерийская атака казаков снята просто и сдержанно, хотя производит на зрителя весьма эмоциональное впечатление, что позволяет забыть о постановочности.

Таким образом, эти размонтированные ныне кинокадры Буковинского прорыва являются драгоценным визуальным свидетельством развернувшихся тогда событий.

⁹⁵ Голубинов Я. Великая война кинокамер. URL: <https://warspot.ru/805-velikaya-voyna-kinokamer> (дата обращения: 10.07.2023).

Рассмотрим также один из фильмов, созданных в 1916 году, а именно «Взятие и падение Трапезунда». Он сохранился в киноархиве в неполном виде (Военно-исторический отдел Кавказского военного округа, автор – С. С. Эсадзе, 1916, РГАКФД Уч. 11535). Представляется, что часть отснятого для этого фильма материала находится в РГАКФД Уч. 746-1. Сама кинокартина является частью целой группы фильмов о победах на Кавказском фронте под руководством Великого князя Николая Николаевича. Победы были желанны, и всплеск активности Русской армии на Кавказе был воспринят в обществе с большим энтузиазмом.

Как известно, взятие Трапезунда (сегодня это город Трабзон на анатолийском побережье) произошло в результате проведения Трапезундской операции, начатой 5 февраля 1916 года при участии Приморского отряда генерала В. П. Ляхова и Батумского отряда кораблей под командованием капитана 1-го ранга М. М. Римского-Корсакова. Корабли высаживали десант, который позднее соединился на берегу с отрядом генерала Ляхова.

Съемки фильма осуществлялись несколькими операторами, в том числе Я. Доредом, Г. Эрколе и П. Ермоловым под руководством начальника Военно-исторического отдела при Штабе Кавказского Военного округа полковника Семёна Спиридоновича Эсадзе. Последнее обстоятельство, думается, сыграло самую важную благоприятную роль в деле создания фильма. С. С. Эсадзе, как сказали бы сегодня, был очень талантливым продюсером. Ему удалось договориться с руководителями операции, что позволило операторам быть в самой гуще событий. А в первый период войны кинооператорам почти невозможно было попасть на передовую линию фронта и зачастую приходилось ограничиваться тыловыми сценами.

В результате создается большой фильм о закончившейся успехом операции, и ему, что немаловажно, обеспечивается достаточно быстрое попадание в кинотеатры.

Выявленная недавно в Государственном архиве Российской Федерации (ГА РФ) программка премьерного показа, устроенного специально для царской семьи⁹⁶, позволяет абсолютно точно реконструировать монтажную последовательность фильма (увы, ныне в архивных единицах с кинокадрами рассматриваемого фильма нет исходного монтажного порядка, а отдельные кадры вовсе утрачены), которая, возможно, будет впоследствии восстановлена.

Благодаря программке удалось установить, что первая часть фильма ныне хранится в качестве отдельной архивной единицы РГАКФД Уч. 11534. При сопоставлении титров программки и изображения в первой части прослеживается абсолютная идентичность ее монтажного строя последовательности титров. К сожалению, в варианте фильма, хранящемся в Уч. 11535, монтажный порядок нарушен, некоторые кадры вклеены позднее. Тем не менее заметно следующее.

Автор фильма С. С. Эсадзе, с одной стороны, заинтересован показать различные перипетии разворачивающегося сражения, а с другой стороны, ему важно отразить подробности. Снимаются даже крупные планы в сцене выгрузки лошадей и крупные планы солдат в шлюпе, направляющемся к берегу – таких планов из самой гущи боевых действий еще не было в отечественной кинохронике.

Следует несколько сцен с высадившимися на берег солдатами, а потом показаны оставленные турецкие окопы и группа офицеров штаба отряда во главе с генералом Ляховым, наблюдающим за происходящим в бинокль.

Далее идут сцены в самом Трапезунде, куда приезжает генерал Юденич. В проходе по городу его сопровождает огромная толпа спасенных от зверств армян. На площади генерала ожидает митрополит Трапезундский Хрисанфос.

Заканчивается фильм сценами эвакуации раненых на госпитальное судно «Экватор» и отдельными видами города и Михайловской крепости.

В фильме достигнут достаточно высокий художественный результат: ёмко подана информация о самой операции и организован внятный и логичный

⁹⁶ ГА РФ Ф. 685, оп. 1, д. 33. Программка принадлежала дочери Николая II Марии. Согласно программке, фильм первоначально назывался «Взятие Трапезунда». Нынешняя архивная версия носит название «Падение Трапезунда».

изобразительный ряд. Мы видим живые лица самих участников операции. Да, некоторые портреты получились почти случайно, но в том-то и дело, что оператор на крупных планах не прекращает съемку, как он это сделал бы еще недавно, а продолжает снимать.

Не менее интересные сцены можно иногда найти в так называемой архивной россыпи. Увы, многие съемки 1916 года дошли до нас не в виде смонтированных фильмов, а в виде фрагментов, склеенных случайным образом. Однако при этом часто они представляют достаточно большую художественную ценность.

Например, в РГАКФД Уч. 784 запечатлена реальная, а не инсценированная атака русских солдат, происходящая среди леса. Стоит отметить, что подобных настоящих атак, настоящих боевых действий почти не снималось – в силу огромного риска для кинооператора и трудности из-за получения разрешения командования находиться на передовой линии расположения войск. Здесь же по многим косвенным признакам заметно, что это – не имитация и не тренировка. Кстати, в следующем эпизоде заметен прапорщик, который следит за завершением атаки, стоит у пулемета и принимает в окоп человека, вернувшегося из боя. Как ни парадоксально, но совсем в другой архивной единице – РГАКФД Уч. 1814 – оператор крупно снимает двух солдат-новобранцев в окопе, которые никак не могут освоиться со своим положением, и их ругает тот же прапорщик, что и в сценах атаки среди леса.

Уже стал каноническим кадр со священником, идущим в полный рост вдоль окопа и благословляющим стоящих в окопе солдат (РГАКФД Уч. 1839). Советские режиссеры вдоволь поиздевались над «мракобесием» этого кинокадра, совершенно не понимая, что перед ними предстает достаточно мужественный поступок священника – ведь человека, идущего в полный рост вдоль окопа, противник мог легко срезать пулеметной очередью.

С другой стороны, П. К. Новицкий зимой 1916 года снял во множестве подробностей разворачивающуюся атаку на деревню русской кавалерии и нескольких цепей пехоты⁹⁷ (РГАКФД Уч. 742 и РГАКФД Уч. 775). В архиве этот

⁹⁷ При этом он поместил несколько кадров этой атаки в газете: Солнце России. 26.03.1916. № 319 (13). С. 12-13.

материал отложился в несмонтированном виде с многочисленными нарушениями временной последовательности сцен. Но если сегодня восстановить монтажную логику, на экране выстраивается удивительно безупречный бой во всех своих реалистичных подробностях, даже с конвоированием австро-венгерских пленных и погрузкой раненых. Однако при внимательном рассмотрении отдельных сцен с пехотой вкрадывается вполне обоснованное подозрение, что как раз эти эпизоды снимались отдельно, на так называемых тренировочных полигонах.

Как было отмечено выше, к 1916 году кинооператоры набрали необходимый опыт настоящих фронтовых операторов и подчас оказывались вовремя и в нужном месте, как, например, в эпизоде окончания боя (РГАКФД Уч. 796). Но не меньше впечатления оставляет эпизод, сохранившийся в РГАКФД Уч. 783. Мы видим в кадре гать, проложенную через болото, по сторонам которой лежат остатки разбитого обоза и так называемых артиллерийских ящиков. Видим и захваченное в результате боя разбитое орудие противника. Эти сцены с изображением следов только что закончившегося боя производят довольно сильное впечатление.

Параллельно снимались фильмы о пребывании Императора Николая II в Ставке в Могилёве, о его поездке вместе с Августейшей семьей в Евпаторию и о прибытии иконы Владимирской Божией Матери в Ставку или, скажем, о принесении поздравлений Государю Императору по случаю Пасхи в 1916 году. Эти картины прошли в кинотеатрах почти незамеченными.

Первая мировая война потрясла все российское общество. Разумеется, она сказала и на кинематографе, особенно на кинохронике.

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.

По прошествии времени случались сетования на то, что Первую мировую войну снимали мало, а многие события вообще прошли мимо процесса визуализации. Имея в виду сохранившиеся объемы фильмов и материалов архивной россыпи, с этим невозможно согласиться – просто предстоит еще много работы по изучению и атрибутированию ныне малоизученных материалов и кинодокументов.

Относительно вопроса об исторической памяти следует заметить, что поскольку сама эта война выпала на долгие десятилетия из отечественной историографии, ее вспоминали лишь в контексте предвестия революционных событий 1917 года, то многие запечатленные на киноплёнку события и факты вообще абсолютно никого не интересовали, в том числе и в силу существующих цензурных запретов на доступ к архивным киноматериалам. Неудивительно поэтому, что сегодня, когда эти материалы доступны, они подчас производят весьма сильное впечатление, но только на тех, кто имеет к ним интерес и обладает известным пониманием. С точки зрения же гештальтов памяти мы обладаем в большинстве своем клишированными визуальными представлениями о людях и событиях той войны, сформированными в значительной степени вульгарными подачами определенного рода материала о войне на основе господствующей в послереволюционное время идеологии. В массовом сознании герои переставали быть героями, отвага и честь обесценивались и не значили ничего.

2.8.3. Съёмки Великой Российской революции

Великая Российская революция, как ее ныне официально именуют, состояла, как известно, из двух частей – Февральской революции, разгоревшейся в столице Петрограде 28 февраля 1917 года по старому стилю (это день, когда события вышли из-под контроля официальных царских властей), и октябрьского переворота, совершенного большевиками в ночь на 26 октября того же года.

Эти исторические события чрезвычайно активизировали 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.

И вдруг грянул февраль 1917 года, и на экраны неожиданно двинулись в изобилии огромные массы народа – манифестации на Невском в Петрограде и ликующие толпы в Москве.

Любопытно, что хотя всеобщая забастовка началась в Петрограде 14 февраля (по старому стилю), а 17 февраля к забастовке присоединились рабочие Путиловского завода, и обе вылились в массовые демонстрации, никаких съемок этих событий не проводилось, да и никто не планировал. По сути, первые массовые манифестации были сняты уже после отречения Царя от престола, когда батальоны расквартированных в Петрограде запасных полков, в первую очередь волынцев и павловцев, в массовом порядке вышли на улицу. Хроника запечатлела марш солдат Волынского полка к Таврическому дворцу, где предполагалось дать клятву верности новой власти, которой еще толком не было (РГАКФД Уч.12809).

Можно только предполагать, что в условиях утраты контроля над ситуацией со стороны каких-либо полицейских сил, то есть как раз на рубеже 26–27 февраля, работники Скобелевского комитета решили, что обстановка позволяет взять киноаппараты, киноплёнку и выйти на улицу для съемок происходящего. Помимо них революционные события снимали операторы еще семи киноорганизаций⁹⁸. Впоследствии все съемки были объединены в один большой фильм, от которого

⁹⁸ Россоловская В. С. Русская кинематография в 1917 г. Материалы к истории. М.–Л.: Искусство, 1937. С. 76.

сегодня в Красногорском архиве кинофотодокументов сохранились отдельные фрагменты (РГАКФД Уч. 1178, 12809 и 13045).

Чем интересен сам факт съемки произошедших многочисленных манифестаций и других событий тех дней? Интересен принципиальной новизной темы и возникающими новыми смыслами и значениями.

Мы видим на экране импульсивное выступление масс, которое сопровождается невиданными ранее подробностями. Впервые проходит солдатская манифестация, непредставимая ранее. В руках видны транспаранты с лозунгом «Земля и воля». Но мало того, солдаты, свободные в своей воле, вскочили на броневики и размахивают – нет, не винтовками, а короткими шашками, которые являются сугубой принадлежностью городских – они отняли эти шашки и действуют ими, наполняя сцену невиданной прежде символикой. И этот кадр заснят кинооператором неслучайно – именно потому, что автор этих кадров ощущает возникающую символику свободы (РГАКФД Уч. 733). И в кинотеатрах зритель ощущает через экранные образы воздействие на себя этого духа.

Не менее удивительна манифестация женщин Петрограда, запечатленная 19 марта 1917 года (РГАКФД Уч. 578 и 11743). Она была организована по призыву Лиги равноправия женщин, и в этот день по Невскому проспекту прошли 40 000 женщин. В кадрах демонстрации видна известная народоволка Вера Фигнер. Можно себе представить, какое впечатление эти кинообразы производили на зрителя каких-либо провинциальных кинотеатров.

И на фронтах войны происходили события, которые также были непредставимы на экране ранее. Какой-то полк в промозглую погоду собирается на плацу, слушает речь полковника, а потом совершенно отдельно выходят из строя представители солдатского комитета и собираются в сторонке – вероятно, обсудить: принимать или не принимать распоряжение полковника (РГКФД Уч. 782). А в других полках переприсягают новой власти Временного правительства и по этому случаю командиры прибывают к древку новое полковое знамя без каких-либо орлов, но с лозунгом по полю «За свободу» (РГАКФД Уч. 1492-2).

Кинооператор А. Г. Лемберг вспоминал: «В начале 1917 г. меня призвали в армию рядовым. ... Первые съёмки оказались мало интересными. Всё то, что я снял, могло быть с таким же успехом снято в Москве на Ходынском поле во время учебных стрельб. ... Волна большевистской агитации прокатилась по всему фронту. Кругом слышались голоса: «Долой войну!» Началось братание русских и немецких солдат. Я стал снимать революционное брожение в армии. На это я использовал всю оставшуюся у меня плёнку – около 200 м»⁹⁹.

Похороны жертв февральской революции 23 марта снимали операторы именно Скобелевского комитета, этот же комитет и создал фильм об этом событии – «Похороны жертв февральской революции» (РГАКФД Уч. 12810).

На Марсовом поле, которое выбрали для братской могилы, происходит вообще небывалое – на церемонии отсутствуют какие-либо духовные лица! Хоронят без священников, и не стараясь увековечить чьи-либо имена. Хотя в ряде кадров заметно, как некий офицер прикрепляет к гробам бирки с именами, это знание ни для кого не важно. Жертвы должны быть безымянными – в этом главная, самая передовая идея времени.

А Керенский все чаще мелькает на экранах – и не как какой-нибудь царский премьер-министр в окружении придворных, а в самой гуще народа, как самый свой в доску, стоящий на виду у всех, и радостная толпа качает его на руках... (РГАКФД Уч. 733, 12572 и 12733).

Некоторые из упомянутых кинокадров сняты неизвестными операторами, совершенно открыто и с великой радостью. 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. (До чего доведет эта свобода в скором будущем, остается за скобками).

Представляется, что именно в этих необычайно смелых, обьятых передовым духом времени киносъемках кроется начало новаторского советского

⁹⁹ Лемберг А. Г. Из воспоминаний старого оператора // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 120-122.

документального кинематографа 1920-х годов. Правда, поначалу тотальной кардинальной перемены не произошло. Неслучайно многочисленные кино съемки предоктябрьского и послеоктябрьского периодов вполне укладывались в традиционные представления о документалистике. Снимались смотры и парады частей только что образованной Красной армии, снимались, как ни странно, спортивные соревнования; выходил, наконец, достаточно традиционный по своим приемам киножурнал «Кинонеделя», в котором уже работал Дзига Вертов.

Взрыв новой документалистики произошел с появлением журнала «Кино-Правда» и фильма «Киноглаз», который оказался в значительной своей части фильмом, осуществленным с помощью постановочных приемов, то есть с многочисленными инсценировками. Да, вершиной этой новаторской документалистики стал «Человек с киноаппаратом», но по прошествии буквально 7–8 лет после этого советская документалистика вернулась к достаточно традиционным консервативным приемам.

Парадигма видения, получившая свое видоизменение в феврале 1917 года, словно совершила большую петлю и вернулась на то место, откуда пошло все российское неигровое кино. Ее истоки лежали в умеренности и аккуратности, и она лишь сохранила огромный пропагандистский запал, который был приобретен еще тогда, в 1917 году, и развит впоследствии до немислимых размеров.

Исторические обстоятельства кино съемок революции неоднократно изучались и освещались самими операторами-участниками событий, а также некоторыми историками кино – Г. М. Болтянским, С. В. Дробашенко, В. С. Листовым, В. М. Магидовым, А. Ю. Кальяновым, однако детальным описанием сохранившихся материалов почти никто не занимался, нередко даже искажая названия кинолент или ошибаясь в атрибутировании эпизодов при ссылаках на сохранившиеся кинодокументы. Остановимся же именно на том, что было заснято и в каком виде.

Революционные события снимали отдельно в Петрограде и Москве. Достаточно быстро в каждой из столиц образовались независимые структуры, которые и осуществляли хроникальные съемки и их распространение. Если судить по титрам фильмов, то в Петрограде съемки производились Российским

кинематографическим акционерным обществом и акционерным обществом «Биофильм», а в Москве события снимал Союз кинодеятелей, который объединял крупнейшие прокатные конторы Москвы. Продолжал также работать Скобелевский просветительский комитет, который координировал работу кинооператоров.

2.8.3.1. Историческая кинохроника Февральской революции 1917 года

О февральских событиях в Петрограде в наиболее полном виде сохранились два фильма. Первый – «Петроград в дни революции» Российского кинематографического общества (РГАКФД. Уч. 12809). Фильм состоит исключительно из сиюминутных репортажных съемок, которые включают в себя виды сожженных зданий, в том числе полицейских частей, окружного суда и дворца несчастного министра Императорского Двора графа В. Б. Фредерикса, а также торжественный марш запасных батальонов Волынского и Кексгольмского полков к Таврическому дворцу – вероятно, в этот момент довлела идея явить себя предполагаемой новой власти, о которой было самое смутное представление. Ведь Государственная Дума формально была распущена, и во дворце депутаты собирались по собственному почину. Существовала только структура самочинного Временного комитета Государственной Думы и там же, во Дворце, вскоре начал функционировать Петроградский Совет рабочих депутатов во главе с Н. С. Чхеидзе. Позже, в августе, его на этом посту сменил Л. Д. Троцкий. К солдатам же выходили исключительно депутат А. Ф. Керенский, произносивший пламенные речи, и некоторые другие депутаты, например, В. М. Пуришкевич. В фильме эти встречи не сняты, на сегодняшний день они обнаружены только в кусках советского фильма о Февральской революции, который сохранился в двух частях (РГАКФД. Уч. 13045). Судя по последнему эпизоду рассматриваемого фильма, где происходит колка льда на Марсовом поле для братской могилы Жертв революции, фильм вышел в прокат еще до 23 марта по старому стилю.

Другой фильм – «Великая русская революция» общества «Биофильм» (РГАКФД. Уч. 12958). От него в архиве сохранилась только вторая серия. Здесь

есть те же сожженные дома и здания, а также сцены прохождения воинских частей у Таврического дворца. Титр как раз и говорит, что солдаты «заявляют верность комитету Гос. Думы». Но этот фильм также запечатлел людей, высыпавших на улицы, и броневики с солдатами, которые ради съемок проезжают туда и обратно по улице. О февральских событиях в Москве Союзом кинодеятелей был также выпущен получасовой фильм «Великие дни революции в Москве» (РГАКФД. Уч. 13085).

В нем в основном показано ликование народных масс на улицах города, которое началось после тревожных новостей о роспуске Думы в Петрограде и вестей об отречении Царя. И характерен титр «Появились солдаты, присоединившиеся к революционным рабочим» – кажется, мы реально увидим сейчас революционных солдат, но на экране сразу после титра видим огромное количество обыкновенных уличных зевак – обывателей и учащейся молодежи, среди которых стоят солдаты с винтовками. Можно сказать, мифотворчество рождается прямо в момент события. Правда, в отличие от Петрограда, московские кинооператоры смогли снять картины собрания солдатских депутатов в кинотеатре «Арс» и штаб революционных войск в помещении Художественного электротeatра на Арбатской площади, о чем сообщают титры.

Фильм заканчивается сценами большого праздничного парада московского военного гарнизона под командованием полковника А. Е. Грузинова, прошедшего 4 марта на Красной площади. Позже уже совершенно обезличенные фрагменты этого парада использовали в своих пропагандистских целях все советские кинорежиссеры, начиная с Э. Шуб.

О февральских событиях в Москве сохранился также выпуск киножурнала «Освобождённая Россия» (РГАКФД. Уч. 12563). В нем запечатлены ликующие толпы народа на улицах и Красной площади и, что интересно, солдаты на Театральной площади, по команде оператора вскидывающие свои винтовки вверх. Вероятно, С. Эйзенштейн видел этот выпуск, поскольку в прологе своего фильма «Октябрь» с удовольствием повторил увиденный кадр в более энергичном

варианте. Этот эйзенштейновский кадр потом стал выдаваться за документ чуть ли не в каждом пропагандистском советском фильме.

Не все созданные в феврале-марте фильмы до нас дошли в полном виде. Часть съемок отложилась в архиве в виде больших или малых фрагментов, часть – судя по титрам, написанным в советской орфографии, была включена в советские фильмы, о которых в архиве нет данных и от которых сохранились отдельные фрагменты (это РГАКФД. Уч. 12572, 12837, 15850, 13045-1, 13045-2, 11549). Можно только предполагать, что некоторые из них – фрагменты считающегося несохранившимся фильма Дзиги Вертова 1918 года «Годовщина революции»¹⁰⁰.

Из фрагментарных материалов определенный интерес представляет большой кусок смонтированной хроники, посвященный женской демонстрации в Петрограде 19 марта 1917 года (РГАКФД. Уч. 578). К сожалению, сегодня многие кинематографисты испытывают соблазн выдать запечатленное в этих съемках событие за стихийное выступление петроградских ткачих 23 февраля, которое спровоцировало последующие революционные события.

Были созданы отдельные фильмы о похоронах жертв Февральской революции на Марсовом поле с траурными шествиями по Невскому проспекту. Судя по съемкам, это событие воспринималось современниками как носящее глубоко исторический характер, в нем принимал участие почти весь город. В архиве сохранился фильм, созданный Петроградским филиалом фирмы братьев Пате «Похороны жертв революции в Петрограде 23 марта 1917 года» (РГАКФД. Уч. 12576), а также большой двухчастный смонтированный фильм без титров и названия (РГАКФД. Уч. 580). Во время похорон запечатлены разные политические деятели во главе с князем Г. Е. Львовым и М. В. Родзянко и лидерами Всероссийского Совета рабочих и солдатских депутатов.

Также интересны съемки А. Ф. Керенского, которые производились в разные периоды 1917 года. Наиболее ранние отложились в смонтированном куске хроники в РГАКФД. Уч. 12733, где А. Ф. Керенский запечатлен в марте с титром «Смелый, энергичный борец за свободу, народный министр юстиции А.Ф.

¹⁰⁰ Одну из попыток реконструировать этот фильм совершил недавно Н. А. Изволов – ныне этот вариант также хранится в РГАКФД.

Керенский». Там же подмонтированы съемки отдельных членов первого состава Временного правительства, присяга новой власти одного из полков на фронте, а также заседание Государственной Думы в 1917 году (с занавешенным портретом Императора Николая II позади стола президиума).

Существуют в кусках более поздние съемки А. Ф. Керенского и товарища министра Б. В. Савинкова (РГАКФД. Уч. 12837), членов правительства более позднего состава, членов Всероссийского Совета рабочих и солдатских депутатов во главе с Н. С. Чхеидзе и И. Г. Церетели, летних манифестаций в поддержку правительства и против, июльских событий, Государственного совещания в Москве в августе, где среди делегатов запечатлен Г. В. Плеханов (РГАКФД. Уч. 12415).

Определенный интерес для кинематографистов всегда представляли сцены братания солдат Русской армии с немецкими солдатами и офицерами, которые традиционно относили к зиме 1917 года. Они сохранились как эпизод в кусках неатрибутированного фильма в РГАКФД. Уч. 13045 и в срезках хроники в РГАКФД. Уч. 733-2.

Обратим внимание на то, что в некоторых похожих сценах фильма о переговорах в Бресте о перемирии замечен журналист М. Е. Кольцов в студенческой форме (РГАКФД. Уч. 13058). Если учесть, что он в начале 1918 года возглавлял группу кинохроники Наркомпроса и в феврале уехал на Северо-Западный фронт для организации съемок братания, становится понятным, что все эти похожие сцены никакого отношения к аналогичным эпизодам 1917 года не имеют, а сняты годом позже.

Среди современных кинематографистов очень популярны кинокадры возбужденных солдат с шашками у броневиков, на которых ликует такие же солдаты. К сожалению, они существуют только в американском фильме Г. Аксельбанка «От царя к Ленину», законченном производством в 1936 году (РГАКФД Уч. 15774), и так называемых летописных материалах, например, в РГАКФД. Уч. 733-1, где одновременно отложился эпизод посещения английской делегацией расположения запасных батальонов Волынского полка, и съемки

разных представителей Временного правительства, и митинги у Исаакиевского собора, съемки шахты и завода, а также В. В. Шульгина, стоящего с газетой «Киевлянин» во дворе Таврического дворца. Представляется, что эта известная сцена снята в значительной степени постановочным образом, поскольку, по свидетельствам очевидцев, экзальтированные солдаты иногда просто ради удовольствия и потехи вскакивали на броневики и грузовики и катались на них по улицам без всякой видимой цели. Трудно понять, зачем размахивать шашками и кричать «ура», не имея каких-либо намерений, если только проделать это не попросил кинооператор.

2.8.3.2. Киносъемки между Февралем и Октябрем

Между событиями февраля и октября 1917 года страна бурлила, и кинооператоры продолжали снимать отдельные события, происходившие в Петрограде и Москве, а также, в том числе, в Екатеринославе, где этим занимался оператор Д. Ф. Сахненко.

Например, уже в марте на экраны вышел документальный фильм «Грандиозная манифестация военно-учебных заведений на Дворцовой пл. 19 марта 1917 года» (фот. В. К. Булла – изд. Акц. общ. Г. И. Либкен) (РГАКФД. Уч. 12766). Продолжительность фильма – около трех с половиной минут. Он включает в себя просто репортажные съемки о параде учебных частей перед Командующим Петроградским военным округом генералом Л. Г. Корниловым. Неудивительно, что на съемки этого малозначительного события был послан кинооператор. Уже тогда, в первые недели революции, общество жаждало увидеть нового военного лидера, своеобразного спасителя разваливающегося отечества.

Зато уже в мае, когда на улицах столицы начался подлинный разгул манифестаций, был снят фильм «Петроградские торжества 18/1 мая 1917 г. (Фотография В. А. Полякова М. И. Быстрицкий)» (РГАКФД. Уч. 12376). В этот день на улицах был весь город, и операторы запечатлели митинги на Александровской площади (бывшая Дворцовая), на Исаакиевской площади, шествия на Невском проспекте и у Таврического дворца, а также огромный

митинг на Поле Свободы (как было переименовано в те дни Марсово поле). Позже многие эти кадры использовались советскими режиссерами в качестве иллюстраций различных большевистских митингов, что было явной неправдой.

Интересна кинолента, сохранившаяся в РГАКФД. Уч. 11744, которая является своеобразной смесью фрагментов трех разных фильмов. Начальный титр – «Сбор в пользу военнопленных 13 июня», однако почти сразу он сменяется титром «Манифестация 18 июня в Петрограде, организованная Всероссийским съездом С. Р. и С. Д.». Позднее в советской исторической литературе эта манифестация получила название патриотической (что уже подразумевало некоторую издевку), и посвящена она была первым успешным боям летнего наступления Русской армии. И хотя демонстранты несут лозунги «Долой Гос. Думу!», «Требуем опубликования секретных протоколов», тут же кадр сменяется титром «Грандиозная манифестация военных организаций 21 июня», и мы уже видим лозунг «Верим в армию». При этом, если помнить другие архивные материалы, становится очевидным, что в сохранившихся фрагментах более позднего фильма под номером РГАКФД. Уч. 12837 есть известный многим кинокадр, где группа офицеров и гражданских лиц подхватывает на руки Керенского и начинает его качать, – теперь становится понятным, что этот кинокадр вырезан из описываемого нами фильма, посвященного манифестации 21 июня.

Любопытен и архивный фильм РГАКФД. Уч. 12377, который в действительности представляет собой выпуск 5 еженедельной хроники событий издания Скобелевского комитета «Свободная Россия» от 3 июля 1917 года. То есть выпуск вышел во время расстрела большевистской демонстрации в Петрограде. В выпуске видим Марию Спиридонову, членов Всероссийского Совета крестьянских депутатов, манифестацию петроградских украинцев в честь свободы, заседание Особого совещания по созыву Учредительного собрания, а также агитационную кампанию на улицах Москвы по выборам в городскую Думу и там же солдатскую манифестацию с требованием «Всех окопавшихся в тылу на фронт!».

2.8.3.3. Историческая кинохроника октябрьского переворота 1917 года

Как известно, существует ряд свидетельств о том, что октябрьский переворот 1917 года для многих прошел незамеченным: функционировали театры, публика гуляла по Невскому проспекту.

По более поздним воспоминаниям кинооператора А. Г. Лемберга, владельцы киноконтор не хотели давать киноплёнки для съёмок назревавших событий, а кинооператор И. С. Кобозев пишет, что он снимал отдельные эпизоды по заданию Я. М. Свердлова даже в самый канун восстания скрытно в Зимнем дворце¹⁰¹. Представляется все же, что нехватки киноплёнки на тот момент не наблюдалось, поскольку отдельные съёмки производились и сохранились до нашего времени.

Удивительно другое – до нас дошел лишь один короткий законченный фрагмент об октябрьских событиях в Петрограде (РГАКФД. Уч. 13071), смонтированный позднее, в 1918 году, скорее всего Д. Вертовым, для своего фильма «Годовщина революции». В нем, в самом начале, стоят две сцены, снятые, возможно, И. С. Кобозевым: запечатлен Зимний дворец днем 25 октября и на следующий день, 26 октября. На съёмках 25 октября видно, как юнкера складывают поленья дров в баррикаду перед дворцом, а на съёмках 26 октября видим эту же еще не разобранный баррикаду, но перед дворцом уже гуляют зеваки, разглядывающие следы пуль на стенах и разбитые окна. Поскольку сами эти планы – маловыразительны и проигрывают в силе сценам, придуманным С. Э. Эйзенштейном и воспроизводимым разными адептами и эпигонами до С. Ф. Бондарчука включительно, ничего удивительного, что они вскоре выпали из кинообихода как ничтожные по значимости для большевистской мифологии.

Далее демонстрируется Смольный как штаб революции. В качестве руководителей так называемого восстания в этом фильме запечатлены Л. Д. Троцкий, А. В. Луначарский (на тот момент депутат городской Думы Петрограда и легальный выразитель большевистской позиции), А. М. Коллонтай и П. Е. Дыбенко (при этом для показа первых трех персонажей использованы более ранние съёмки неизвестного происхождения).

¹⁰¹ Кобозев И. С. С киноаппаратом на разведку в Зимнем дворце / В огне революционных боёв (районы Петрограда в двух революциях 1917 г.). Сборник воспоминаний старых большевиков-питерцев. М., 1967. С. 566, 570.

Историк С. П. Мельгунов в своей книге «Как большевики захватили власть» пишет: «...массового участия подлинных рабочих в операциях 25-го отметить нельзя... Прежде всего, утром в день восстания работа на фабриках и заводах не была остановлена. Путиловский завод, имевший якобы 1500 организованных красногвардейцев, мог фактически выставить лишь отряд в 80 человек, бравший во главе с Сурковым «лобовым ударом» Зимний дворец... Только в 4 ч. 30 м. дня началось окружение – тогда именно, когда в Петербург прибыли уже испытанные в июльские дни «5000» кронштадтцев и матросов Балтийского флота из Гельсингфорса... «Балтийцы» и становились в центр плана восстания»¹⁰².

Если учесть, что, несмотря на существование Военно-Революционного Комитета, непосредственное руководство по проведению всех операций взял на себя Л. Д. Троцкий, а матросы прибыли в Петроград по распоряжению Председателя Центробалта П. Е. Дыбенко, который был реальным руководителем всего Балтийского флота (в силу личных причин он постоянно находился в контакте с А. М. Коллонтай по прямому телефонному проводу), ничего удивительного, что именно А. М. Коллонтай с подачи Л. Д. Троцкого побудила к действиям П. Е. Дыбенко, находящегося в этот момент на захваченной императорской яхте «Штандарт» на рейде Кронштадта.

Поэтому и включено в фильм изображение этих персон, а не, допустим, В. И. Ленина, чье участие в конкретном руководстве восстанием и его реализации было незначительным.

Следом за кадрами руководителей революции идут кадры марширующих матросов, которые уже направляются в Гатчину для боев против контрреволюции. Показан броневик «Лейтенант Шмидт», и этот кадр будет воспроизводиться во всех последующих фильмах, а также снят летчик Локайчук. Наконец, следуют сцены похорон жертв Октябрьской Революции (как сказано об этом в титре).

Стоит сказать, что указанный фильм местами повторяет хроникальный смонтированный материал, сохранившийся в РГАКФД. Уч. 628. Только в нем отсутствуют некоторые планы, нет титров, и А. М. Коллонтай снята в другом

¹⁰² Мельгунов С. П. Как большевики захватили власть. «Золотой немецкий ключ» к большевицкой революции. М.: Айрис-пресс, 2014. С. 167.

ракурсе. При этом вторая часть этого материала содержит съемки следов боев и обстрела Кремля в Москве. Подробно показаны некоторые башни, храмы и монастыри со следами от снарядов, а также гостиница «Метрополь» со следами разрушения и отдельные здания у Никитских ворот, где шли наиболее ожесточенные бои.

Относительно событий в Москве в октябре 1917 года следует сказать, что только один из трех сохранившихся фильмов называет произошедшее революцией. Это короткий фильм «Октябрьско-ноябрьская Революция в Москве» (РГАКФД. Уч. 12722). Два других фильма – это «Последние московские события. Победа большевиков и Красной гвардии. Краткий обзор» (РГАКФД. Уч. 11905) и «К Московским ноябрьским событиям 1917 г. Дни скорби и траура» (РГАКФД. Уч. 12512).

Как ни странно, все три фильма не показывают ничего другого, как следы боев за власть в Москве и сгоревшие в результате этих событий здания. Разве что один из них коротко показывает похороны жертв произошедшего.

2.8.3.4. Трансформация исторической кинохроники 1917 года в советское время

Образы Февральской революции и октябрьского переворота позднее, в советское время, претерпели определенную трансформацию. И если Н. Н. Евреинов, снимая в 1920 году постановку спектакля о событиях 1917 года под названием «Взятие Зимнего» (РГАКФД. Уч. 1940), заставляет в финале солдат бежать через Дворцовую площадь штурмовать Зимний дворец, то, с одной стороны, все последующие режиссеры не стесняются воспроизводить эту сцену в каждом новом игровом фильме со все большим размахом, а с другой стороны, позднее возникают соображения как цензурного, так и идеологического толка, заставляющие документалистов строго отбирать и купировать отснятый в 1917 году материал и показывать только то, что соответствует постепенно утверждающемуся мифу о восстании.

Уже Эсфирь Шуб в фильме «Великий путь» 1927 года (то есть в юбилейной картине) (РГАКФД. Уч. 2697) в качестве демонстрируемой реальной хроники

Октября оставляет только марширующих матросов и красногвардейцев, а также все имеющиеся сцены у Смольного института, а в качестве руководителей показывает В. И. Ленина, снятого позднее, А. В. Луначарского, прапорщика Н. В. Крыленко (ставшего 12 ноября 1917 года волею судьбы Верховным Главнокомандующим Российской Армией), В. А. Антонова-Овсеенко и Я. М. Свердлова. Другие фигуры из того реального фильма уже якобы не существуют. Демонстрируются также крейсер «Аврора» и фасад Зимнего дворца, снятые позднее. Зато с помощью титра о контрреволюции, «державшейся за идею Учредительного собрания», Шуб легко дискредитирует все имеющиеся кадры, относящиеся к выборам Учредительного собрания и его разгону. Для этого используется фильм 1918 года «Открытие и ликвидация Учредительного собрания» (РГАКФД. Уч. 12521).

С течением времени из фильма в фильм начинает повторяться своеобразный канонический набор киноматериалов, которые нередко даже не имеют точной соотнесенности с революционными событиями (например, кадры, запечатлевшие В. И. Ленина) или являются кадрами из советских игровых картин. Ярким примером последнего факта является безжалостное использование отдельных кадров из художественного фильма «Кровавое воскресенье» (1925 год) режиссера В. К. Висковского, из которого они просто выстригались с потерей изображения в оригинале, а то и терялись при производстве многочисленных более поздних фильмов.

В результате в современном кинематографическом обиходе реальные картины революционных событий 1917 года присутствуют крайне редко или используются в обезличенном виде, часто иллюстрируя совсем другие факты.

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.

Как вспоминал позднее один из первых российских кинооператоров Луи Форестье, «от оператора требовалось немного: лишь бы изображение получилось резким, светлым и действующие лица не резались бы кадром. О мягкой оптике, крупных планах и световых эффектах мы не имели никакого представления»¹⁰³.

Первые съемки проходили с учетом самых минимальных требований. Однако даже считающаяся самой первой съемка коронационных торжеств в Москве в мае 1896 года свидетельствует о том, что приехавшие из Франции операторы задумывались о том, что они должны снять.

Другими словами, проводилось самое элементарное планирование будущих съемок, что позволяло реализовать какие-либо намерения и предположения.

Снят проезд царских карет по Тверской улице с крупным планом сидящей в карете вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны, снят фрагмент выхода венчающихся на царство Николая Александровича и Александры Фёдоровны с Красного крыльца Грановитой палаты по пути в Успенский собор, снят мельком выход из Успенского собора в Чудов монастырь и снят всем запомнившийся проход в шествии азиатских гостей империи в тюрбанах и халатах. Есть еще один невыразительный план выхода гостей из дверей дворца.

¹⁰³ Форестье Л. П. Великий немой (Воспоминания кинооператора). М.: Госкиноиздат, 1945. С. 9.

Таким образом, несмотря ни на что, операторам удалось снять несколько самых важных моментов церемонии и один экзотический план, который подтверждал бы европейскому зрителю азиатский характер России.

Конечно, смыслы происходящего оставались непроясненными и нерасшифрованными – запечатленный модифицированный византийский ритуал становился экранной загадкой, неким мистическим фокусом, но это было понятно с самого начала. Европейцам был неведом сакральный смысл происходящего, они об этом знали только понаслышке, и все же посчитали своим долгом зафиксировать его на киноплёнке.

Французские операторы понимали, что церемония предполагает определенный сценарий, а значит, их съемка наполняется определенной драматургией.

Собственно, всякий отбор объектов, места и времени съемки и свидетельствует о привнесении в процесс съемки зачатков драматургии. Поскольку кинематограф, в отличие от окружающей реальности, не обладает непрерывностью, он вынужден эту запечатлеваемую реальность оформлять.

Драматургия съемки является первым шагом в этом направлении.

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.

Если посмотрим на целый ряд, например, так называемых «царских» альбомов, хранящихся в РГАКФД и Государственном архиве Российской Федерации (ГА РФ), а затем сравним вклеенные в них наборы фотографий с имеющейся в архивах россыпью «царских» фотографий, мы обнаружим, что изображения на фотографиях, сохранившихся вне альбомов, носят в большинстве своем случайный, плохо организованный характер. Это позволяет сделать заключение о том, что хотя в процессе съемки царствующие особы почти никогда не позировали,

а значит, придворным фотографам приходилось делать свои снимки в репортажном виде, то позднее все эти фотографии проходили строгий отбор на предмет удачности кадра и возможности помещения их в альбомы.

Одной из первых сохранившихся кинолент является фильм, хранящийся ныне под условным названием «Саровские торжества» (РГАКФД Уч. 32238).

По сохранившимся эпизодам можно судить о том, как А. К. Ягельский производил свою съемку. Перед нами самые общие планы, нет попытки приблизиться к героям в кадре, мы едва различаем персонажей. Конечно, в то время преобладало твердое убеждение, что любых действующих героев в кадре надо показывать в полный рост, а если церемония носит многофигурный характер, то надо снимать так, чтоб в объектив попадали все и всё.

Это было свойственно вообще всем первым съемкам, независимо от страны и места, где они производились.

Поэтому купальня у святого источника снята максимально полным образом, а самый главный акт церемонии – перенесение мощей Серафима Саровского в Крестном ходе во главе с Николаем II и Великими князьями снят с максимально возможного удаления, чтоб было видно, что и как происходит.

Не было еще даже мысли, что могла быть задействована вторая камера и второй оператор для съемки крупных планов, чтобы потом можно было их склеить в чередовании с общими.

Поскольку никаких сообщений о публичной демонстрации этих съемок не было и никаких упоминаний об этом не обнаружено, можно с большой уверенностью говорить о том, что эти съемки, возможно, были продемонстрированы при Дворе разовым образом, а потом хранились в царском архиве А. К. Ягельского. Уже в более позднее советское время архив предпринял попытку восстановления сохранившихся материалов в полном объеме, но из-за сильной усадки оригинальной киноплёнки и несовершенства на тот момент технических средств, не все удалось сделать в адекватном виде. Однако на основе проведенных работ стало возможным высказать определенные

соображения по сохранившимся материалам, которые достаточно скромны и несовершенны.

Конечно, при съемках даже 1903 года неизбежно возникал эстетический момент, особенно заметный в сцене переноса мощей.

При хорошем освещении торжественное шествие группы с гробом на плечах производит весьма эмоциональное впечатление, что, собственно, передается и на многочисленных фотографиях, запечатлевших эту процессию.

Довольно быстро Ягельский осознал, что чем ближе находишься к снимаемому объекту, тем выигрышнее кинокадры. Они более выразительны, более эмоциональны. Зритель хочет рассмотреть человека. Значит, надо стараться предоставить ему такую возможность.

В 1912 году один из кинооператоров с завистью писал в журнале «Сине-фоно» о том, что Ягельский был единственным съемщиком, допущенным полицией находиться вблизи Особ Императорской Фамилии во время Бородинских торжеств¹⁰⁴.

То, что Ягельский осознал важность близкой киносъемки, заметно уже в фильмах «Николай II с Александрой Фёдоровной на прогулке в Шхерах» (производство 1906 г. Название условно и дано уже в советское время, потому что в те времена было невозможно, чтобы царствующие особы упоминались в названии без титулов), (РГАКФД Уч. 1970) и «Государь Император, Государыня Императрица и Наследник Цесаревич изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время пребывания в Шхерах в 1908 г.» (РГАКФД Уч. 1892, фильм в указанной архивной единице подклеен к целому ряду других сюжетов).

Правда, о крупных планах речь еще не идет. Ягельский по-прежнему снимает человека в полный рост, но, по крайней мере, действительно близко.

Поэтому мы можем разглядеть все подробности эмоционально яркой сцены игры дочерей Царя и Наследника Алексея на палубе яхты «Штандарт» в первом фильме и не менее занимательные подробности привычного для флота ритуала

¹⁰⁴ Зритель. Операторы синемаатографа во время торжеств // Сине-фоно. 1912. № 23. С. 10-12.

пробы пищи для низших чинов старшими по званию, в данном случае Императором, Императрицей и Наследником во втором.

Но Ягельский со временем и достаточно быстро освоил не только ставшие для него привычными протокольные съемки. В процессе таких съемок он успевает запечатлеть и весьма интересные подробности вокруг.

Например, во время визита Николая II в гости к английскому королю Эдуарду VII (производство 1909 г., РГАКФД Уч. 1874-2. В архивном каталоге фильм ошибочно идентифицирован как съемочный материал визита Эдуарда VII в Ревель в 1908 г.) Ягельский успевает запечатлеть на киноплёнку экзотические для российского обывателя подробности времяпрепровождения английской публики на набережной города Каус с участием небольшой группы музыкантов, которые при этом раскрашены под чернокожих, что было обычным делом на Западе в начале XX века.

А в фильме о визите Николая II в Италию (производство 1909 г., РГАКФД Уч. 1872) Ягельского увлекает так называемый эффект «призрачного поезда» – оператор с удовольствием стоит на открытой площадке заднего вагона и снимает с движения убегающие рельсы и периодически попадающиеся по пути горные туннели. Для того времени это было новизной, но потому Ягельский и попробовал, что эффект «призрачного поезда» еще не был расхожим приемом.

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

Обратим внимание на некоторые киноленты 1908 года.

Фильм «В России. Севастополь и эскадра в Черном море» (РГАКФД Уч. 12707) был снят французским оператором Ж. Мейером, работавшим в московском отделении фирмы братьев Пате, и наверняка им же и смонтирован. Перед нами короткий, на четыре минуты, рассказ о Черноморской эскадре и тренировке по

пуску торпед (в фильме они зовутся минами) экипажа одного из миноносцев эскадры. Это именно рассказ, который разворачивается в определенном повествовательном ключе.

Сначала мы видим Графскую пристань в Севастополе, снятую с моря, и один из пришвартованных крейсеров, затем показано прибытие адмирала Р. Н. Вирена с инспекцией на головной линкор эскадры. Он приветствует экипаж и спускается обратно на катер. Следуют крупные планы моряков, тренирующихся в гребле на шлюпке. Затем несколько кораблей во главе с линкором выходят из бухты в открытое море. Здесь наступает вторая половина фильма, которая состоит из откровенно постановочных сцен, что вполне объяснимо, поскольку Ж. Мейер, даже получив разрешение снимать корабли с катера, не смог бы догнать быстро идущую эскадру в море. Вероятно, в другой день он снимал специально для него проводимую тренировку экипажа миноносца. Почему специально? Потому что слишком заметно, что все попадающие в кадр моряки и офицеры нарочито работают на камеру. Кроме того, и сама тренировка проводится вблизи от берега, а не в открытом море.

Вторая половина фильма открывается титром «Тревога на миноноске». Камера проплывает вдоль борта миноноски. Затем уже на палубе сняты члены экипажа, некоторые откровенно улыбаются. Через монокль снят офицер, наблюдающий в подзорную трубу. Следует титр «Атака миноноски». Видим офицера с биноклем, который рукой указывает на что-то матросам. Через монокль, имитирующий окуляры бинокля, мы наблюдаем матросов, торопливо перемещающихся по одному из реев, чтоб спуститься в шлюпку, причем один из них, оступившись, падает внезапно в море. Группа матросов наводит корабельное орудие на некую цель. Эти два кадра, думается, по мысли автора должны свидетельствовать о том, что кто-то собирается нападать на миноноску.

В следующем кадре матросы заряжают торпедный аппарат учебной торпедой. Следует титр «Миноноска бросает мину». Несколько матросов с усилием поворачивают торпедный аппарат в сторону «цели». Из аппарата в море выпускается торпеда. Тут же следует титр «Вылавливание мины». Как водится на

флоте, матросы, сидящие в шлюпке, цепляют учебную торпеду за веревку и буксируют обратно на миноноску, где умеющий солдат стопорит на ней двигатель. В заключительном кадре та же миноноска, рассекающая волны.

Таким образом, если не придирается к кадрам, якобы снятым через бинокль (на самом деле, то были те же матросы с миноноски, спешащие вылавливать торпеду), то можно легко отождествить себя со зрителями той поры и представить, что на миноноске объявлена тревога, офицер обнаружил с помощью бинокля приготовления противника к бою, миноноска опередила супротивные действия и произвела торпедный залп. Собственно, вылавливание учебной торпеды выявляло для зрителя то, что все продемонстрированные действия были учебными.

Таким образом, в отличие от просто репрезентативных кадров, запечатлевающих то или иное несложное действие, перед нами в этом фильме представлен целый рассказ, организованный Ж. Мейером не только в процессе съемки, но и на стадии монтажа.

Рассказ сводится к тому, что в Севастополе на рейде стоит эскадра, она уходит в море, и одна из миноносок эскадры производит залпы торпедой (миной), которые завершаются успешно – миноноска продолжает боевой поход.

То есть Ж. Мейером была применена умышленная организация повествования в логически выстроенный рассказ, раскрывающий смысл запечатленного на киноплёнке. Было бы правильно сказать, что им успешно применен смысловой монтаж. Но поскольку таковым принято называть монтаж, освоенный советскими режиссерами в 1920-е годы на основе эффекта Кулешова, то во избежание путаницы диссертант предпочел употребить термин «нарративно-смысловой монтаж». То есть такой монтаж, который раскрывает суть показываемых нам событий, суть организованного рассказа о событиях.

Конечно, Ж. Мейер приехал работать в Россию из Франции, где в хроникальном кинематографе уже были наработаны определенные приемы нарративно-смыслового монтажа, которые он успешно реализовывал в своих новых российских фильмах. Но принципиально то, что он был не одинок в

разработке приемов повествования в документальном фильме. И отечественные кинематографисты работали с не менее удачными результатами.

Рассмотрим фильм «В. Н. Давыдов у себя на даче» (РГАКФД Уч. 21936), снятый в 1908 году А. О. Дранковым. Съемки производились на даче актера Александринского театра В. Н. Давыдова в финском местечке Лукомьяки. Следует отметить, что это как раз фильм, созданный именно по законам нарративно-смыслового монтажа. Известный артист не просто показан в неких случайных обстоятельствах, а при его самом активном участии организован и поставлен целый рассказ об одном дне из его жизни, который он проводит на даче в Финляндии. Этот рассказ наполняет фильм смыслами, которые были бы просто невозможны в случае простой репрезентации. Тут и смысловая демонстрация того, что Давыдов – известный артист, и любящий дедушка, и человек, который не против радостей жизни обычного частного человека, и заядлый охотник. Удивительным способом создавая череду образов в достаточно коротком рассказе, Дранкову удастся передать вполне законченный живой портрет героя. И все-таки перед нами его репрезентация, пусть и усложненная придуманным образным рядом. Задача, стоящая перед автором, была в том, чтобы подать Давыдова с его человеческими свойствами и качествами. Реализованный кинорассказ вовсе не означает, что он наиболее близок реальному артисту Давыдову. Это некий рассказ, носящий однозначно условный постановочный характер, что свидетельствует не об объективности, а скорее о фантазийности ситуаций, задаваемых фильмом.

По поведению людей в кадре становится очевидным, что съемки проводились по заранее оговоренному плану (по завершении того или иного действия заметно, что Давыдов останавливается и смотрит вопросительно на оператора, дескать, все ли в порядке, все ли получилось), предусматривавшему четкий набор эпизодов, которые чем-то определенным начинаются и чем-то определенным заканчиваются.

Фильм начинается сценой завтрака у входных дверей в дом (использовалась низкочувствительная пленка, с которой нельзя было работать в помещении); с крыльца спускается сам Давыдов с газетой, и втроем, с зятем и дочерью, они успевают позавтракать, пока в камере не закончилась пленка! Далее тут же, перед

домом, Давыдов правдоподобно изображает, что разучивает роль, подглядывая в текст на бумаге. При этом он аккуратно ходит перед камерой, ни разу не выпадая из кадра. Затем там же, на лужайке, Давыдов садится за стол, лакей приносит бумаги, и актер успевает написать телеграмму и отправить ее (что это телеграмма, а не письмо, становится понятно позднее).

Затем, надев пиджак и шляпу, Давыдов отправляется с дочерью и зятем к причалу, чтобы сесть в лодку для прогулки по озеру.

Следует признать, что, вероятно, снимали то, что задумано, и прогулка была предусмотрена заранее, в противном случае в такую чрезвычайно ветреную погоду, которая заметна в кадре, никто бы не стал настаивать на лодочной прогулке. Наконец, все благополучно выходят из лодки – следует думать, что это берег на другой стороне озера.

Происходит небольшой обрыв в повествовании (первоначальный метраж фильма был на 45 метров больше того, что имеется сейчас, – 143 метра), и мы видим Давыдова, фехтующего на рапирах с зятем. Ясно, что сцена носит нарочитый характер: тучному Давыдову не так-то просто фехтовать с молодым человеком. Далее Давыдов стреляет дуплетом из ружья, метя куда-то в кусты, и, к полному удивлению зрителя, зять приносит оттуда хорошо упитанного подстреленного гуся, чья тушка, видимо, ждала, пока ее поднимут с земли и торжественно принесут.

После этого к Давыдову, сидящему за столом, дочь приводит внуку и маленького внука. Все весело отправляются к повозке, запряженной осликом, и Давыдов ведет ослика под узды, катая в повозке внуков.

И вдруг к ним подбегает лакей с конвертом – там телеграмма (она оформлена Дранковым в виде своеобразного титра) с требованием приехать завтра на репетицию, которая состоится в 11 часов. Становится понятно, что Давыдов ранее этим днем отправлял телеграмму, вопрошая, когда он нужен. Актер досадует, но садится в коляску, и мы уже видим его прибывающим на перрон Финляндского вокзала Петербурга, где его встречают знакомые, чтобы сопроводить в театр. Конец фильма.

Таким образом, перед нами предстает законченный рассказ о В. Н. Давыдове на даче, усугубленный определенным драматизмом.

В местечке Поставы, где размещался филиал Петербургской офицерской кавалерийской школы, тогда же, в 1908 году, Дранков снял фильм под названием «Парфорсная охота», содержащий охотничьи сцены с собаками при участии юнкеров, офицеров и солдат. Этот вид охоты был обязательным элементом обучения в школе. Фильм с таким названием содержится в архиве под номером РГАКФД Уч. 986. Он сохранился без титров, но в заведомо смонтированном виде, то есть в нем отчетливо прослеживается нарратив.

В начальном эпизоде мы видим огромную кавалькаду всадников, состоящую из офицеров и трех женщин (видимо, родственницы начальника школы и кого-то из офицеров), которая медленно выезжает с территории школы в окрестные поля. Следующий кадр заведомо подготовлен к съемке: по дороге несколько доезжачих в особых костюмах, сидя на лошадях, ведут на поводках большую свору охотничьих собак, а на расстоянии от них следом идет основная кавалькада всадников. Сразу после этого та же кавалькада преодолевает вброд реку, достаточно глубокую.

Понятно, что Дранкову хотелось показать, как курсанты школы выходят на исходную позицию самой охоты, заодно тренируясь преодолевать водные преграды (это наверняка входило в учебный план), но у прозорливого зрителя сразу встает вопрос: а как же доезжачие переправили на противоположный берег своих собак, не вплавь же? Вообще-то ясно, что их переправили по мосту, который был показан в фильме «Кавалерийская школа в Поставах» (в архиве значится в двух вариантах – РГАКФД Уч. 12693 и 12460, снят в одно время с фильмом «Парфорсная охота»), а курсантов намеренно пустили через брод. Но Дранков не дает особенно задумываться над этим: кадр резко сменяется собаками, которые гонят оленя до его полного изнеможения, гонкой всадников за собаками (школа имела специальный зверинец, где держали оленей и лис, и псарню, а также особую клетку с медведем). Дранков еще больше увеличивает динамику кадра, показывая на среднем плане, как всадники на лошадях друг за другом

преодолевают в прыжках глубокий овраг. При этом опять же становится понятным, что план съемок был заранее продуман и разработан, поскольку в реальном времени оператору было бы просто невозможно угнаться за охотниками, чтоб снять погоню с разных точек. Очевидно, что, по крайней мере, был второй оператор. В следующем кадре он снимает мчащихся всадников в спину, что является абсолютно правильным с точки зрения нарративного построения повествования. И вот мы видим тех же страшно довольных офицеров на лошадях, выстроившихся на берегу реки по завершении охоты и позирующих оператору. Любопытно, что Дранков, разумеется, снял и сам финал охоты – сцену, где один из доезжачих вылавливает из реки тушу мертвого оленя в окружении возбужденных собак (сцена сохранилась в съемочном материале, сохранившемся в РГАКФД Уч. 12460). Но, вероятно, она показалась ему слишком неэстетичной и диссонирующей со всем остальным, и Дранков по удивительному наитию не стал включать ее в достаточно динамичный и яркий фильм, который заканчивается неспешной переправой кавалькады через реку вброд обратно в школу.

Что касается фильма с таким же названием, числящегося в архиве под номером РГАКФД Уч. 12460, то осмелимся высказать предположение, что перед нами съемочный материал, не вошедший в основной фильм. Причем и он выстроен в определенной монтажной логике, но содержит сцены совсем другого характера – перед нами своеобразная тренировка юнкеров школы (то, что это юнкера, видно по отсутствию офицерских погон) в скачках по пересеченной местности, в качестве каковой используется деревня с улицами и плетнями, которые легко сносятся в атаке кавалеристы; юнкеров преследуют пехотинцы, периодически стреляющие холостыми патронами им вслед. При этом А. О. Дранков не забывает снять и нескольких крестьян, наблюдающих, какой урон приносит их хозяйству школьная тренировка (известно, что недоразумений при этом не возникало, поскольку хозяин окрестностей граф К. Пжездецкий исправно возмещал любой урон, получая на то средства от военного ведомства¹⁰⁵). В этот же киноматериал вошли также две снятые, но не использованные сцены из

¹⁰⁵ Генадиуш К. Поставский филиал Высшей Санкт-Петербургской Кавалерийской Школы. URL: <http://postavyiokrestnosti.blogspot.ru/2015/04/blog-post.html> (дата обращения: 11.07.2023).

парфорсной охоты, а также большой эпизод тренировки юнкеров по преодолению глубокой водной преграды, для чего использовался специальный пруд на территории школы.

Еще одним фильмом, снятым А. О. Дранковым осенью 1908 года, является документальная картина «Манёвры в Красном Селе в Высочайшем присутствии Государя Императора» (РГАКФД Уч. 13070). Отметим, что на этот раз перед А. О. Дранковым стояла достаточно сложная задача: если сами маневры он мог снять, в процессе съемок договариваясь с командирами о выгодных и удобных точках съемки, чтобы впоследствии выстроилась определенная логика повествования, то с Августейшими особами договориться о чем-либо у него возможности не было – где позволит охрана снимать, там и придется. Следует признать, что при монтаже А. О. Дранкову удалось совместить столь по-разному снятые сцены.

Фильм начинается с прибытия войск в военный лагерь в Красном Селе: с полковым оркестром впереди идут колонны пехотинцев, следуют полевые кухни и обозы с поклажей; идет кавалерия. Старшие офицеры прибывают в лагерь в колясках; солдаты встают бивуаком прямо в поле, а офицеры успевают воспользоваться съестными припасами, взятыми из колясок. Мимо проносятся авто с вельможами и генералами... И тут в происходящее действие встраиваются эпизоды, которые А. О. Дранкову удалось снять с участием Августейших особ – но только с разрешения охраны и самым случайным образом. Следует титр «Великий князь Николай Николаевич». Всем зрителям той поры, конечно, хорошо известно, что Николай Николаевич является Командующим войсками Гвардии и Санкт-Петербургского военного округа. То есть, догадывается зритель, на маневры прибыл главный их руководитель. И действительно, в кадре видим, как высокий Николай Николаевич отходит от авто, в котором только что приехал, и идет по дороге. Вообще-то, стоит дождливая осенняя погода, судя по накидкам на некоторых офицерах. Поэтому после титра о Николае II мы с удивлением видим, что он в шинели (хотя до этого все офицеры и солдаты были просто в полевой форме) и с трудом может сесть на лошадь, которая продрогла на холоде и не стоит на месте. Но этот кадр здесь случаен, потому что следом видим, как Император

беседует с Николаем Николаевичем и получает от него объяснения о ходе маневров. Наконец, они на лошадях под императорским штандартом вместе со своим полевым штабом направляются на пригорок для наблюдения за происходящими событиями. И тут же А. О. Дранков ставит кадр с солдатами в боевой линии, стреляющими из винтовок по воображаемому противнику. Разумеется, это очень удачный монтажный стык, который хорошо соотносится с общим нарративом происходящих на наших глазах маневров. Солдаты перемещаются, под присмотром офицеров продолжается стрельба на боевой линии. Мы видим артиллерийскую позицию и запущенный в небо аэростат, на котором, должно быть, сидит корректировщик огня артиллерии. Все эти кадры перемежаются короткими врезками кадров с полевым штабом Императора на пригорке. Отдельно А. О. Дранков успевает показать дочь Государя Татьяну, сидящую в авто и рассматривающую происходящее из окна. Наконец, вся группа императорского полевого штаба прибывает в село, Император спешивается с коня, садится в авто и уезжает. Таким образом, А. О. Дранков умудряется показать все, что в тот день происходило в Красном Селе, в абсолютно целостном виде.

Однако отметим, что вышеперечисленные примеры использования новаторских приемов в фильмах производства 1908 года скорее были исключениями и не становились пока повсеместной практикой.

Чуть позже стали появляться документальные кинокартины с более сложным повествованием. В 1910 году кинооператоры московского представительства фирмы братьев Пате сняли в Кремле сравнительно небольшой фильм, получивший позже условное название «Принятие присяги солдат Екатерининского полка в Московском Кремле» (РГАКФД Уч. 12339; сокращенный вариант в качестве сюжета вошел в Пате-журнал – РГАКФД Уч. 11689).

Пожалуй, впервые в истории отечественной документалистики, задолго до открытий Дзиги Вертова, воплощенных им в документальном фильме «Киноглаз» (1924), неустановленный автор из фирмы братьев Пате сделал смысловой монтаж отснятых кинокадров. Вероятно, при съемках использовали две камеры, поскольку слишком очевидно, что одна камера снимала общие планы плаца, а

вторая – средние и крупные у знамени полка. В результате монтажа получился осмысленный рассказ о торжественном акте присяги, которая является для солдат разных вероисповеданий и национальностей, показанных в кадре, священным актом клятвы за веру, Царя и Отечество. Причем безвестный режиссер монтажа (вероятно, один из кинооператоров, который был на съемке) намеренно подчеркивает, что в полку служат солдаты разной веры, и все они принимают присягу так, как велит им их вера.

Заметим при этом, что кинокадры до известной степени носят постановочный характер: при съемке средних и крупных планов самой присяги, очевидно, оператор всякий раз просил солдат немного потерпеть, пока он начнет снимать. Солдаты разной веры не могут присягать по очереди; скорее всего, их выстраивали разными группами, которые совершали требуемый ритуал одновременно. Но поскольку для одновременной фиксации данного действия на киноплёнку понадобилось бы не меньше пяти операторов, которых в наличии не было, то оператор и вынужден был просить их присягать по очереди, чтобы солдаты разных вероисповеданий попали в кадр. Вероятно, все это было согласовано с полковым командиром.

Но и Дзига Вертов свои самые знаменитые кинокадры с подъемом пионерского флага в «Киноглазе» снимал таким же точно постановочным образом, иначе невозможно снять с ходу шесть-семь планов в разном ракурсе и с разной степенью крупности, если не выстраивать предварительно, пускай и максимально быстро, тот или иной план. Хотя мы этого не замечаем и машинально думаем, что все снято врасплох.

Безвестные операторы фирмы братьев Пате первыми в России сообразили снимать аналогичные сцены как бы врасплох, предварительно выстраивая планы, используя элемент постановочности по ходу совершаемого события.

Следует признать, что в фильмах с ярко выраженным наррационно-смысловым монтажом превалирует именно наррация. А для организации наррации и нужен монтаж. Фильмы с наррационно-смысловым монтажом –

совершенно отдельный вид неигровых фильмов. Все остальные фильмы по категориям той поры проходили как видовые.

Таким образом, отдельные примеры дореволюционного документального кинематографа доказывают, что кинодеятели того времени успешно осваивали весьма сложные приемы съемок и монтажа фильмов. Это не могло не сказаться на всей последующей истории отечественной кинодокументалистики, которая взяла на вооружение все лучшее, что уже существовало в российском документальном кино.

3.3. Появление крупного плана и ракурса

Ранние съемки и первые киноленты характеризуются отсутствием крупных планов. Однако со временем крупный план стал использоваться сначала в киножурналах, а затем и в различных фильмах. Вернее сказать, это были не привычные сегодня крупные планы лиц, а достаточно смелые для своего времени поясные портреты героев.

В киножурналах поясные портреты стали применяться при демонстрации 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. В самом деле, при демонстрации моды важно было разглядеть просто шляпку во всех деталях, а в случае артистов важно было их узнать, то есть различить лицо – поэтому мы видим, что артисты чувствуют себя даже как-то неловко – вероятно, им непроизвольно мнится, что их рассматривают с каким-то странным бесстыдством.

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

Уже в первых выпусках «Русской военной хроники» мы видим крупно солдат в окопах, которые ведут повседневную окопную жизнь: наблюдают за противником, пьют чай из общего чайника, получают наказания от поручика, который их распекает.

При этом применяемые крупные планы уже не просто функциональны. В этих кадрах они позволяют видеть то, что не выразить 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. Это принципиально невыражаемо.

Поскольку никто из ныне живущих ничего лично не знает о Первой мировой войне, наше видение крупных планов солдат сопровождается неким пониманием той войны, которое у нас есть в результате начинения абстрактным знанием, почерпнутым из разных источников.

Правда, этот план видения, план выражения наполняют эти кадры только в случае пристального всматривания в них с подключением соответствующего понимания. Неслучайно ряд исследователей, начиная с Барта, говорят, что надо изучать не только фильмы, но и фотограммы из фильмов – иначе при движущемся изображении не успеваешь всмотреться.

Представляется, что в этом есть определенная доля истины, но лишь отчасти, поскольку неслучайно синефилы и подготовленные зрители любят пересказывать фильмы, более того, любят их пересматривать, а с появлением возможности бесконечного повтора отдельных сцен с помощью видеопроектора и компьютера зритель так и делает – пересматривает пристально отдельные куски.

Во-первых, для образования *punctum*, то есть шокового укола, ведущего впоследствии к вспышке памяти, в процессе просмотра фильма зачастую нужны всего лишь миги зрительской реакции (если в фильме происходит сцена неожиданного убийства героя из револьвера, это отпечатывается мгновенно и навсегда), а во-вторых, при современной возможности бесконечного количества повторных просмотров даже мельчайшие подробности не ускользают. А стоп-кадры при этом процессе почти не применяются.

К тому же для синефилов важен эффект созерцания демонстрируемого. Этот эффект позволяет пристально всматриваться в экран, а само созерцание имеет

тенденцию к высказыванию об увиденном. О том, что созерцаешь, хочется рассказать.

Стоит также обратить внимание на то, что в случае с дореволюционной кинохроникой зритель всегда помнит о призрачности связи демонстрируемого на экране с самой реальностью. Мы смотрим, например кадры, снятые во время Первой мировой войны, и вынуждены доверять до известной степени увиденному. Зритель не обладает никакими средствами для проверки увиденного на экране – экран показывает события в таком виде, как их представляет оператор. Они могли быть иными, чем-то отличаться от снятого, что-то могло быть нарочно пропущено, но мы видим теперь это только так, а не иначе.

Что мог ожидать кинозритель при просмотре военной кинохроники в кинотеатре и что хотели до него донести авторы?

Конечно, в первую очередь интересовала информационная составляющая хроники – визуальная информация была естественной потребностью. Неслучайно почти все существовавшие тогда иллюстрированные журналы регулярно публиковали фронтовые фотографии, в которых стремились отразить разные события, сцены из походной жизни и просто портреты отдельных героев.

Но сражения редко попадали на фотографии и почти не освещались кинохроникой. И если создается большой фильм о закончившейся успехом операции, ему обеспечивается достаточно быстрое попадание в кинотеатры.

Авторы фильма «Взятие и падение Трапезунда» (РГАКФД Уч. 11534 и 11535), с одной стороны, заинтересованы показать разные перипетии разворачивающегося сражения, а с другой, им важно отразить его детали и подробности. Операторы снимают операцию с самого начала. Первые кадры – это стремительно несущиеся в море миноносцы. Снимают их, разумеется, с линкора. Затем следует большой эпизод обстрела турецкого берега и высадка десанта. Удивительным образом оператор снимает крупные планы солдат и матросов в сцене выгрузки лошадей, а затем перебирается в шлюпку, которая отправляется к берегу, – таких близких планов боевых действий еще не было в отечественной кинохронике.

Следует несколько сцен с высадившимися на берег солдатами, а потом мы видим оставленные турецкие окопы и группу офицеров штаба отряда во главе с генералом Ляховым, наблюдающим за происходящим в бинокль.

Заканчивается фильм сценами, снятыми уже в самом Трапезунде, где мы видим жителей и русских солдат, сдавшихся турецких солдат, трофеи и проход по городу генерала Юденича с генералом Ляховым и свитой.

Таким образом, достаточно ёмко подана информация о самой операции – глазами операторов, которые смотрят на объекты съемки и способствуют зрителю также пристально всматриваться в них.

Мы видим живые лица самих участников операции. Да, некоторые портреты получились почти случайно, но в том-то и дело, что оператор на крупных планах не прекращает съемку, как это сделали бы еще недавно, а продолжает снимать.

3.4. Документальность и постановочность как приемы визуализации и выразительности

Противопоставление документальности постановочности в неигровом кино ведется чуть ли с самого начала. Постановочность, то есть инсценировка отдельных сцен и эпизодов документального фильма, начала использоваться очень давно.

Ныне отдельные исследователи и практические работники кинематографа даже утверждают, что инсценировка в документальном кино, а особо с произнесением героями заученного предварительно текста, ведет к передаче подлинной правды жизни и событий. И дискуссии на эту тему, дескать, уже не актуальны. С нашей точки зрения, тезис достаточно спорный.

Можно говорить о том, что элементы постановочности присутствуют в любом документальном фильме. Потому что уже сам факт того, что кинооператор ставит свою камеру и начинает снимать, если только это не так называемая скрытая камера, привносит в снимаемую сцену постановочность – люди, попадающие в кадр, начинают вести себя с учетом того, что их снимают. Даже если делают вид, что не обращают никакого внимания на камеру. А уж об интервью разных людей и

говорить не приходится, потому что в этот самый момент человек заставляет себя собраться с мыслями и сформулировать высказывание. Неслучайно документалисты, если интервьюируемый человек теряет мысль или запутывается, просят повторить высказывание еще раз – со второго дубля.

Таким образом, о документализме в процессе съемок хроники можно говорить с известной условностью. Неслучайно принято предупреждать людей о завтрашней съемке – подготовьтесь!

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.

В дореволюционном неигровом кино постановочности уделялось соответствующее внимание.

Минимальная постановочность сопровождала те документальные съемки, где оператор заранее знал о событии, знал, как оно будет проходить, и предварительно договаривался о точках съемки. Так, например, снимались царские смотры и парады, ритуальные церемонии или военные маневры.

С наступлением Первой мировой войны в некоторых случаях инсценировка стала достаточно заметна.

Обратимся для примера к конкретным случаям.

Очевидно, что во время войны в первую очередь были интересны эпизоды боев. В нескольких единицах хранения (РГАКФД арх. №№ 1-790 и 1-782) обнаружился эпизод, снятый зимой, предположительно, в Румынии, в 1916 году, в момент неожиданной атаки вражеской пехоты на русские окопы. При восстановлении полного эпизода из разрозненных кусочков предстала следующая картина боя: в окопе сидят солдаты с офицером; вдали прямо на камеру бежит цепь солдат противника; неожиданно камера начинает дергаться, из чего можно сделать заключение, что оператор сильно разволновался и его рука стала нервно крутить ручку киноаппарата, чего он сам не заметил; вдруг рядом с окопом выстраивается целый взвод солдат, впереди которого становится прапорщик со знаменем с изображением Спаса Нерукотворного; несколько солдат в построении

падают, задетые, вероятно, пулями, к ним подбегают санитары; по команде прапорщика солдаты бегут навстречу врагу; чуть вдали происходит встречная штыковая рубка, в результате которой русские солдаты одолевают врага; на месте недавней рубки лежат трупы, в том числе убитый прапорщик со знаменем в руке; офицер снимает папаху, показывает на убитого прапорщика и что-то с жаром говорит, солдаты подхватывают тело прапорщика и уносят...

Однако позднее, после многократного его просмотра, возникли сомнения в достоверности и подлинности разворачивавшегося перед кинокамерой сражения. Во-первых, странным выглядит то, что кинооператор занимает достаточно высокую точку над окопами, чтоб снять все в подробностях. Упомянутый выше фронтовой оператор Георг Эрколь вспоминал: «Мы, съёмщики, всегда служим прекрасной мишенью для неприятельских снарядов. Для увеличения поля зрения нам естественно приходится устраиваться с аппаратом несколько выше, и вот неприятель, который, не понимая, в чём дело, и принимая кинематографический аппарат за какой-нибудь обсервационный пункт, начинает «прицеливаться» в эту свежую мишень»¹⁰⁶.

Неправдоподобно выглядит стремительная подготовка штурмовой группы – ведь по логике вещей противник пошел в атаку неожиданно, и добрая сотня человек со знаменем, оказывается, только этого и ждала. Так же неправдоподобно выглядит при пристальном рассмотрении и произошедший штыковой бой – некоторые солдаты валятся как подкошенные, хотя их ничего не коснулось. Наконец, «убитый» прапорщик лежит среди трупов, которые подозрительно шевелятся и странно, что рядом нет убитых вражеских солдат. Но если это раненые русские солдаты, то почему их не забирают санитары в первую очередь вместо убиенного прапорщика со знаменем?

Анализируя взвешенно возникшую ситуацию, можно сказать только одно: в силу того, что не все операторы и не все фирмы были допущены к съемкам в районах боевых действий, а те, кто был допущен, не успевали снять какие-либо сцены самым ярким образом, у операторов и владельцев кинокомпаний зачастую

¹⁰⁶ А-ов М. Оператор-герой // Сине-фоно. 1915. № 10. С. 49.

возникал великий соблазн снять нечто наглядное или попросить командование использовать тренировки войск, находящихся не в первой линии, в качестве заснятых элементов реального боя. Собственно, с этим уже сталкивались, например, немецкие историки при анализе их самого известного документального фильма «Наши герои на Сомме» – сегодня при тщательном детальном анализе становится понятно, что большинство сцен того фильма было беззастенчиво отснято на тренировочных полигонах¹⁰⁷. И сейчас, разбирая отдельные эпизоды русской хроники, относящейся к событиям на фронтах Первой мировой войны, приходишь к тем же выводам. Разобранный эпизод явно носит постановочный характер.

Кстати говоря, при знакомстве с описанием съемок, сделанных Георгом Эрколеом, в пересказе его самого, становится понятно: то, что снималось им зачастую с риском для жизни, на самом деле выглядит на экране малоинтересным и совершенно невнятным без соответствующего комментария: «... На ленте всего только виден мост, ничем не выделяющийся железнодорожный мост! Снимок с природы, да и только!.. Я сидел со своим аппаратом в русских окопах, по одну сторону реки Дунайца. По другую сторону реки, на расстоянии, меньшим ружейного выстрела, находились австрийские окопы. И те, и другие, находились близ моста. ... Мост, который мы видели, был обречён. Было поэтому чрезвычайно важно сделать с него «последний» снимок. ... Тогда я выскочил с аппаратом, быстро навёл его на мост, и вот перед Вами снимок, уверен, что, посмотрев его, Вы скажите: какие маленькие результаты такой опасной работы!»¹⁰⁸

Немецкий историк и философ Эрнст Трельч как-то сказал: «Там, где установить в достаточной степени факты невозможно, вообще нет истории»¹⁰⁹. Но какие критерии служат подтверждением реальности фактов или событий в случае кинохроники? Из приведенных выше примеров становится очевидным, что, с одной стороны, кинохроника бывает постановочной (то есть запечатленные

¹⁰⁷ Rother R. 'Bei unseren Helden an der Somme' (1917): the creation of a 'social event' // Historical Journal of Film, Radio and Television. Vol. 15. № 4, Oct. 1995. P. 525-542.

¹⁰⁸ А-ов М. Оператор-герой // Сине-фоно. 1915. № 10. С. 49.

¹⁰⁹ Трельч Э. Историзм и его проблемы. М.: Юрист, 1994. С. 30.

сцены умышленно организуют, ставят, как это делают в игровом кино, – только с использованием реальных людей и обстоятельств), а с другой стороны, реальность, зафиксированная на киноплёнке, ничего не говорит зрителю о реальных обстоятельствах и значимости ее фиксации на киноплёнку. Ответ на поставленный вопрос заключается в том, что и оператор, снявший нечто поставленное или застигнутое врасплох, и зритель догадываются, как снимаемое должно выглядеть в реальности. Поэтому оператор, руководствуясь, этим пред-знанием, уверенно ставит (организует) сцену, а зритель перед экраном, вооруженный этим же пред-знанием и пред-пониманием, принимает показываемое за подлинную реальность. И только лишь введливый, подготовленный всем предыдущим опытом зритель-знаток способен различить в демонстрируемом элементе, дискредитирующий реальность, выдаваемую за подлинную.

Но откуда возникает это пред-знание? Зритель может никогда не быть на войне, не слышать рассказов участников и, тем не менее, верить во все детали и подробности увиденного на экране.

В этом пункте, собственно, и заключается главный момент. В чем основание веры?

Таковых оснований несколько. Это и здравый смысл, присущий любому человеку, и обыденный жизненный опыт, который машинально экстраполируется на все жизненные ситуации и события, и манипуляторное воздействие средств массовой информации в виде газет, телевидения, а сегодня и Интернета. При этом, при просмотре кинохроники главным также является соответствие показываемого нравственно-этическим убеждениям зрителя, соответствие общепризнанному нравственному императиву.

Именно поэтому первые кинооператоры, интуитивно понимая все указанные моменты, так выстраивали снимаемые сцены, чтоб увиденное на экране не выходило за рамки привычных представлений зрителя, чтоб, другими словами, он не обманулся в своих ожиданиях.

Этим и обусловлена именно такая организация съемочного материала описанного выше боя: неприменная успешная контратака под знаменем, неприменная успешная штыковая сшибка, неприменная жертва героя, которого вынесут с поля боя с почестями буквально на руках.

При этом следует различать постановочные элементы, привнесенные в кинокадр ради зрелищности и художественного эффекта, и постановочные элементы, соответствующие общепризнанным нравственно-этическим нормам. Например, если мы видим атаку кавалерии, которая несется прямо на оператора, очевидно, что это организовано ради зрелища, поскольку чтоб так снять, оператор должен был заранее забежать вперед, что является невозможным по причине неизбежной гибели от вражеских пуль и нереальности пред-знания направления, куда пойдет лава конницы. Определенно, это атака не настоящая, ради съемки. Если же бегущие в атаку солдаты сняты в спину, достоверности в этом больше, хотя с точки зрения зрелищности явно проигрышно.

Для принятых же нравственно-этических норм совершенно невероятен показ ужасов войны с выламыванием поведения дерущихся солдат из рамок любых нравственных императивов. Для своих соотечественников невозможна демонстрация моментов озверения, крайнего ожесточения, расправы с врагом. Это то, что принято называть «страшной правдой» войны. То, что становится по ту сторону добра и зла и, тем самым, становится немислимым для показа. И не только для показа, но и для рассказа. А если таковое проникает на экран или в книгу, то это сплошь и рядом вызывает чувство оскорбленности в массовом сознании.

Все вышесказанное отнюдь не означает, что все сцены, запечатленные русскими кинооператорами на полях сражений Первой мировой войны, носят исключительно постановочный характер. Например, в архивной единице РГАКФД Уч. 796 сохранилась съемка момента окончания боя. К сожалению, никаких данных, где это снято, когда и что за воинская часть в кадре, не сохранилось. В материале мы видим офицера и солдат, которые с жаром обсуждают перипетии только что закончившейся стычки с противником. Офицер с перебинтованной

головой, кажется, с трудом верит, что остался жив, – он осматривает свою прострелянную в двух местах фуражку: пуля пробила тулью, вероятно, задев по касательной голову. Рядом стоит команда солдат-пулеметчиков со своим оружием. Они выстроились в ряд – видно, оператор попросил их построиться, чтоб запечатлеть как героев. Они – в испачканной форме, с перебинтованными руками: можно понять, что они реально только что закончили бой. В кадре заметен помощник оператора – в кожанке, в какие одевали на фронте почти всех операторов и их помощников, прикрепленных к действующей армии. По всем описанным деталям можно со всей определенностью сказать, что мы являемся свидетелями реальной сцены с реальными людьми, только что вышедшими из боя. То есть в значительной степени перед нами репортажная съемка подразделения, только что вышедшего из боя, хотя и с отдельными организованными постановочными элементами (солдаты специально выстроились перед камерой с пулеметами). Фактически в этой сцене преобладает документальность.

3.5. Зримость и видимость – освоение приемов пропаганды

Что же все-таки нам демонстрирует кинохроника, что мы ожидаем в хроникальных кадрах увидеть? Следует заметить, что кинохроника – это не привычное всем искусство, организуемое по достаточно всем известным правилам. Кинохроника – это разновидность медиа, в котором зачастую превалирует информация (могущая быть совершенно разного рода и свойства). Эта информация подается с использованием определенных художественных приемов и средств (всё те же операторские приемы, используемые в процессе съемки, относятся именно к таковым). Многочисленные современные документальные фильмы, посвященные вопросам истории, естественным наукам и технике, носят именно такой характер. Но они ни в коей мере не являются учебным пособием или голой публицистикой.

Кинохроника, в силу континуального характера своего кинематографического языка, несет в себе достаточно избыточную информацию о том куске реальности, что она нам предьявляет. Конечно, можно сказать, что если мы просматриваем те

или иные кадры так называемой «царской кинохроники», то наше главное внимание сосредотачивается на персоне самого Государя Императора и тех ритуальных действиях, что сейчас на наших глазах разворачиваются в кадре (если речь идет об официальных церемониях, в которых принимал участие Николай II). Однако любой внимательный зритель может подтвердить, что эти кинокадры ценны и интересны не только этим. В них можно разглядеть массу иных любопытных подробностей, которые не имеют прямого отношения к непосредственно разворачивающемуся действию.

Запечатленные на киноплёнке картины бытия Императорского Двора фактически несут более развернутую информацию, в соответствии с которой можно судить о самых разных вещах и явлениях ушедшей эпохи.

Следует учитывать, что кинохроника обладает плавающим, изменяющимся смыслом, который не носит 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, это манипулирование зрительским восприятием с помощью символов; навязывание ценностей, норм и программ поведения, что, в конечном счете, является созданием иллюзий), и 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. Автор стремится показать некий объект именно с такой точки зрения и никак иначе. Для этого ему даже не надо использовать какой-либо постановочный прием. Достаточно уловить этот 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.

Конечно, зрителю хочет осознать и воспринять вложенный в кадр акцент. Да, случается, мы активно не приемлем тот или иной посыл в экранных образах (это касается, например, нацистской хроники), но все равно неизбежно отдаем себе отчет в том, что нам хотели сказать и передать.

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 манипуляции зрительским восприятием.

Особенностью кинохроники, как, впрочем, в той или иной степени и всего кинематографа, является то, что она не отвечает на задаваемые вопросы, мы не можем попросить ее о пояснениях экранного изображения или спросить о чем-либо. Мы видим нам показываемое без комментариев, и можем лишь трактовать его, зачастую испытывая известные затруднения.

Если же возникает комментарий, как это сделала первой Э. Шуб в фильме «Падение династии Романовых», то зачастую его смысловой акцент искажает смысл самих хроникальных кадров, особенно если это делается с пропагандистской целью. При этом может проявить себя ярко и сарказм, и ирония. Это касается и титра «До поту!» на кадрах танцующих на палубе яхты «Штандарт» несовершеннолетних царских дочерей. Их радость в этот момент подменили эмоцией вульгарной социальной критики. Вероятно, на определенную часть зрительской аудитории этот комментарий во взаимосвязи с этим кадром тогда так и действовал, но зато потом, десятилетия спустя, прозаическая радость этих светлых кадров сбросила с себя надуманную социальную критику, и теперь мы смотрим на этот кадр совсем иначе.

Видимость – это не только обман и манипуляция, но и то, что видится, кажется.

Глядя на экран и забывая в этот момент обо всем остальном, мы видим то, что нам показывают при помощи съемочного аппарата. Мы смотрим на экранный мир и совершенно не думаем о том, что смотрим на него под своеобразную диктовку этого съемочного аппарата, который, на самом деле, проявляет известную властность по отношению к зрителю. Именно он, этот аппарат, навязывает нам направление взгляда.

Таким образом, хотя зритель, обладая кинематографическим опытом, при помощи пристального взгляда стремится всмотреться и вчувствоваться в демонстрируемое, ему, на самом деле, незаметно навязывают направление этого взгляда, фиксируя его (то есть останавливая) на том и тогда, на чем и когда этот аппарат считает нужным.

Понятно, что аппаратом во время съемки управляет нам невидимый оператор, и именно он направляет и фиксирует наш взгляд, но это вообще, если и осознаётся, то значительно, значительно позже.

Является ли это уроном в случае документальной съемки? Ведь, на самом деле, на экране перед нами все время – некое поле кадра, ограниченное его рамкой (или рамкой экрана), а не все потенциальное пространство вне поля, которое вообще-то и представляет для нас самый главный интерес, если мы действительно хотим вжиться в то историческое время. Только благодаря воображению мы дополняем мысленно демонстрируемую нам картину некоторой воображаемой полнотой. И при этом не думаем об акцентированном направлении нашего взгляда, который организует аппарат.

Таким образом, наша зримость (то есть возможность без-фильтрованного смотрения с его одновременным осознанием) в любом случае является навязанной – в отличие от той изначальной зримости, которой мы обладаем при взгляде на окружающий мир, на окружающую действительность.

Впрочем, какими-либо способами и приемами (включая технические) воспроизвести реальность во всей полноте невозможно, иначе это было бы странное удвоение мира. Воспроизведение же с помощью нейросетей является всегда виртуальным, то есть эфемерным, несмотря на полноту иллюзии – потому

что в подобном случае человек (зритель) всегда отдает себе отчет в «ненастояществе» создаваемой копии, какой бы адекватной она ни была.

3.6. Поиски истины и правдоподобия. Видимый человек

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

Вплоть до начала Первой мировой войны ситуация была такова, что кинохроника для зрителя была не менее интересна, чем игровая фильма.

Борис Лихачёв в своей книге «Кино в России (1896–1926)», часть 1, изданной в 1927 году, приводит списки фильмов, предлагаемых прокатными конторами в разные годы. Если обратимся, например, к списку хроникальных фильмов за 1912 год¹¹⁰, то увидим, что разными производителями предлагалось кинотеатрам 55 кинолент. Данная информация вызывает сомнение, поскольку В. Е. Вишневский в своем справочнике приводит перечень из документальных фильмов, выпущенных в 1912 году, в 370 картин. И это не считая иностранных хроникальных фильмов, которые в достаточно большом количестве попадали на российский экран.

Но даже по этим не совпадающим друг с другом перечням можно сделать вывод, что примерно половину предлагаемых картин составляли так называемые видовые фильмы.

Зритель был заморожен достаточно банальными картинами 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 и непременно полеты аэропланов.

Предполагаем, что главным интересом в этих фильмах была, по определению Белы Балаша, видимая, зримая культура и видимый человек. Луи Деллюк с подачи

¹¹⁰ Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. С. 432-434.

Риччото Канудо определял это как фотогению (киногению). Современные исследователи говорят о неповторимом жесте, понимая его как средство киновыразительности.

Бела Балаш сформулировал свою идею достаточно точно: «...Человек видимой (зримой) культуры заменяет своими жестами не слова... Его жесты вообще не означают понятий, но непосредственно являют самих себя: то, что выражается в движениях лица и тела, идет из недр человеческого организма, который в конечном счете проявляет себя не на словах, а в действии. В этом случае психическое непосредственно выражено в физическом, в телесном – без слов»¹¹¹.

Представляется, что с течением времени дореволюционный неигровой кинематограф, что называется, «догадался» об этом. Точнее, его кинооператоры, которые интуитивно поняли один из главных секретов художественной выразительности кинематографа.

Если сравнить какую-либо портретную фотографию начала XX века с киноизображением того же времени (воспользовавшись, например, фильмом «Иркутская выставка лошадей 1913 года» (РГАКФД Уч. 12264, режиссер А. М. Дон-Отелло)), то обнаружим, что лица людей, снятые оператором кинофильма, живей, их мимика полнее, а сами образы персонажей, которых мы представляем для себя с помощью экрана, глубже, чем в иных фильмах. На экране рождаются многозначные смыслы, не поддающиеся одноплановому описанию.

Обычно лица людей на фотографиях – словно закаменевшие маски. Да, подчас можно что-то представлять, рассуждать и судить, но получаемый результат беднее при сравнении с образами, порождаемыми киноэкраном.

Сам фильм «Иркутская выставка лошадей 1913 года» достаточно скуден. Значительную его часть занимает общий панорамный план выставки лошадей, который сменяется фиксированным планом проводки жеребцов мимо выставочной комиссии. Причем, когда внезапно один из жеребцов вырывает поводья из рук конюха и не дается ему, кружа и отскакивая, оператор прерывает

¹¹¹ Балаш Б. Видимый человек. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 21-22.

съемку и продолжает ее, когда все успокаиваются. Затем следует длинный средний план демонстрации отдельных жеребцов на камеру. Перед нами почти американский план, и занятно то, что нам хочется в этот момент рассматривать не столько жеребцов, сколько конюхов и хозяев, держащих этих жеребцов под узды. Мы видим разных людей самого пестрого типа, некоторые выглядят совершенно неопишимо. Воображение невольно заставляет нас представлять характеры этих людей и их повадки.

Когда в финале, совершенно неожиданно и вне всякой логики, оператор начинает снимать людей, демонстрирующих нам по очереди своих комнатных собачек, – вероятно, у оператора оказался запас пленки, и он решил заодно снять сцены, вовсе не относящиеся к выставке лошадей, – мы видим крупные планы людей, хозяев этих собак, и их лица. Скорее всего, перед нами предстают заводчики собак, поскольку некоторые из них показывают целые выводки. Рядом с собаками тут же стоят дети и гимназисты. И все они вместе с заводчиками реализуют жизнь, которую ведут внутри той экранной призрачности, что их окружает.

Пользуясь выражением Б. Балаша, можно сказать, что эти люди для нас становятся сразу видимыми, в отличие от всего предыдущего мира, продемонстрированного перед этим.

Главным фактором, способствующим этому, является случайность запечатления этих людей на «вечную» кинопленку. Нет, конечно, при просмотре заметно, что каждая новая собачка с новым заводчиком отдельно подготавливается для съемки, – кадр выстраивается, а потом снимается. И все равно, в этот момент люди ведут себя совершенно случайным образом, они почти не замирают – перед ними нет зеркала, и они стоят и сидят совершенно естественным образом. Отсюда и рождается ощущение жизни внутри этих случайно снятых кадров.

Рассмотрим еще один пример имеющейся дореволюционной кинохроники, а именно фильм «Иваново-Вознесенск. 8 июля. Торжественный Крестный ход и

парад казаков по случаю местного празднования «Казанской иконы Божией Матери»» (производство 1911 года, РГАКФД Уч. 22659, неизвестный автор).

Фильм снят, скорее всего, кем-то из местных жителей, у кого была кинокамера. Он даже демонстрировался в местных электротeatрах, поскольку был смонтирован, и в нем существуют два титра. О фильме нет никаких упоминаний, зато в киноархиве есть оригинальная вирированная, то есть окрашенная копия. И окрашена она грамотно – все сцены церемонии представлены в сепии – это значит день, а финальные сцены окрашены в синеву – значит, наступил вечер. Фильм представляет собой череду отдельно снятых эпизодов во время Крестного хода по случаю престольного праздника Казанской иконы Божией Матери.

Ныне он интересен именно своими случайными съемками места и обстоятельств праздника. В экранных кадрах мы видим улицы провинциального города в яркий солнечный день. Они полны народа: много простолюдинов, которые по случаю праздника надели свои лучшие одежды; есть и представители так называемой «чистой» публики – дамы с зонтиками, в вышитых платьях и шляпках.

Непосредственное дыхание повседневной жизни дореволюционной провинции – вот что составляет смысл того невидимого образа, что наполняет эти картины. И, конечно, жизнь этих самых живых людей, стремящихся нам хоть в какой-то степени передать свои чувства.

Мы видим девочку лет десяти в нарядном платье и красивой шляпке, оборачивающуюся на камеру и стремящуюся передать нам себя хоть в таком неполном виде.

Хоругвеносцы преисполнены ответственности за порученное дело, ими командует явно записной распорядитель. В толпе попадаются какие-то крестьяне-бородачи. Много мальчишек и девчонок, одетых пестро и разнообразно. Городовые и офицеры полиции наблюдают за порядком. Молодые приказчики радостно смеются в объектив. Казаки на конях построены перед электротeatром «Аванс» и потом дефилируют на площади. Они же сопровождают Крестный ход – возникающее изображение удивительным образом напоминает картину Репина

«Крестный ход в Курской губернии». Солнце светит вовсю, и заметно, как люди изнывают от жары.

В фильме обращает на себя главное внимание не молебен в специально выстроенном на площади шатре (этот кадр вообще маловыразителен), а присутствующие в кадрах человеческие типы.

Если следовать за идеями Р. Барта, то можно сказать так: этот фильм требует, в первую очередь, созерцательного всматривания в идущие друг за другом сцены, которые для зрителя наполняются определенными смыслами, если он обладает знаниями об эпохе и историческом времени – это тот самый *studium*, который для понимающего зрителя определяет тему и культурное значение изображения, – при этом всматривание позволяет нам испытать *punctum*, то есть аффект от поражающих наше воображение отдельных кинокадров, а точнее, персонажей в этих кадрах¹¹².

Из проходящих на экране изображений, изобразительных образов, мы, зрители, можем извлечь третий смысл (помимо информационного и символического), как названа соответствующая статья Барта в русском переводе¹¹³, – на самом деле, многозначный смысл из-за возникающего обилия значений тех самых образов.

И тогда мы можем увидеть социальный статус того или иного человека, обусловленность его эмоции ситуацией дня и его положением (а не только саму эмоцию в своей единичности), можем увидеть влияние жизни, сказывающееся на всех этих людях самым разным образом – тут и чувство благополучия у одних, и смиренность со своим положением у других, и обреченная надежда на что-то лучшее, которое так и не посетило этого конкретного человека.

И, разумеется, во всем массиве фильма разлиты некие скрытые смыслы, которые тревожат и будоражат зрительское воображение. Во-первых, это удивительное спокойствие и бестревожность явленной нашим глазам

¹¹² Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 192 с.

¹¹³ Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / Строчение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. статей / Сост. [и авт. предисл.] К. Разлогов; [коммент. М. Ямпольского]. М.: Радуга, 1984. С. 176-187.

На взгляд некоторых исследователей, при переводе этой статьи М. Ямпольский дал ей не совсем удачное название, поскольку в оригинале имеется в виду широкий угол взгляда, образующийся при пристальном рассматривании фотографии.

провинциальной жизни 1911 года – толпа густеет, несмотря на жару, и все хотят показать себя – не только сиюминутному миру, но и вечности.

А во-вторых, мы слишком хорошо знаем, чем все закончилось, и какой ужас ждет всех этих, по сути, уже обреченных людей. Хотя не то что бури, даже никакой ряби не заметно на поверхности этой жизни, полной штиля. Эта жизнь для нас – лишь экранный призрак, но даже в передаваемом экраном и ощущаемом нами своем консерватизме и какой-то заскорузлости она не желает быть мертвой. Среди кажущейся мертвечины экран передает нам образ жизни, наполненной жизнью!

Подобные же мысли можно высказать и о ранее проанализированных фильмах – «Прогулка по Днепру труппы Художественного театра, устроенная группой киевлян – почитателей театра» (РГАКФД Уч. 17923), «Добыча асбеста на Урале» (РГАКФД Уч. 1328) и о различных киносъёмках, осуществленных во время Первой мировой войны и во время революционных событий 1917 года.

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.

Р. Барт в книге «Мифологии», написанной в 1957 году, указывает: «...в глазах потребителей мифа его интенция, адресная обращённость понятия могут оставаться явными и при этом казаться бескорыстными... Если в салютующем негре я прочитываю просто символ имперскости, то мне приходится отбросить заключённую в нём реальность; превращаясь в орудие, образ дискредитируется в моих глазах»¹¹⁴.

Интенция воспринимаемых нами мифов дореволюционного экрана кажется бескорыстной, экранный образ превращается в орудие (идеологической пропаганды) и дискредитируется в наших глазах. Реальность отбрасывается.

¹¹⁴Барт Р. Мифологии. – М.: Академический проект, 2014. С. 289.

Значит, это какое-то наваждение, далекое от подлинности? На нас оказали влияние, из образа вынули некую полноту и придали ему мифическую пустоту.

Однако вопрос остается: если под действием известной идеологической обработки нас наделили таким видением, то есть ли надежда, что при изменении парадигмы понимания того исторического прошлого у нас изменится видение визуальных образов и у зрителя сложится более правдоподобное представление о событиях, фактах, персонажах? Или все-таки не имеет смысла совсем зачеркивать ныне существующее мифическое видение экранных образов дореволюционной кинохроники, и в этом видении есть какое-то зерно?

Ситуация выглядит более сложной. Дело все в том, что, в отличие от мифов и мифических представлений, сами экранные образы, из которых еще не успели вынуть им присущую полноту (то есть некое внутреннее содержание), представляют из себя более сложные конструкции или паттерны – они допускают многовариативность трактовки своих качеств и содержаний. Не говоря уже о том, что содержат в себе также некоторые скрытые смыслы, не явленные прямому открытому взгляду, всматриванию в себя.

В отличие от вербальных оценок и характеристик, носящих подчас откровенно линейный характер, визуальное сообщение (message) носит континуальный характер и покрывает собой многие смыслы далеко не линейного характера.

Поэтому, глядя на экранное изображение Николая II пристальным образом (то есть подключая к видению свои созерцательные способности), мы обнаруживаем в этом экранном образе много другого, а не только жалкий невыразительный вид, который бросается в глаза уже идейно обработанному зрителю. Хотя он там тоже, безусловно, есть.

Таким образом, можно говорить о том, что спустя годы и десятилетия экранные образы дореволюционной кинохроники получают наше оправдание и способствуют, наконец, тому, чему они и должны служить по праву. А именно, они получают право быть репрезентацией ушедшей исторической действительности и вести к ее идентификации, что, в свою очередь, содействует становлению подлинной исторической памяти.

Обратимся к фильмам «День годовщины Верховного предводительствования Е.И.В. всеми сухопутными и морскими вооружёнными силами на театре военных действий в Ставке 23-го августа 1916 г.» (РГАКФД Уч. 12860) и «Праздник Собственного Его Величества Конвоя» (РГКФД Уч. 12850).

Конечно, если мы ныне смотрим эти фильмы, то наше восприятие экранных образов неизбежно начинает носить трагический оттенок. Что бы там ни было, мы осознаём, что видим Николая II, Наследника, дочерей, Императрицу последний раз при жизни – они еще ведут себя как ни в чем не бывало, смеются, смотрят на нас открыто, совершенно естественным образом, но мы-то знаем, что через два года все закончится подвалом Ипатьевского дома и жестоким убийством.

При этом экранные образы подтверждают наше прямое профанное мифическое представления об этих персонажах: царь выглядит все так же несуразно в своей неуверенности и нервическом состоянии. Он словно отрешен от каких-либо радостей жизни. Дочери беспечно не к месту веселятся. Наследник – болезненный мальчик, и это так заметно в кадрах, где он на катере возится со своим спаниелем или смотрит, как всё готовят к прогулке по Днепру. И идут все вместе вниз по лестнице к катеру, словно спускаются в бездну. А в начале обоих фильмов тянутся официальные церемонии: царская семья подъезжает к храму и к госпиталю для его осмотра и в штабные помещения. На параде конвоя Николай II выглядит еще более неуверенным, даже каким-то суевающимся, и все вокруг казаки с привычным равнодушием исполняют свои роли, даже групповой снимок в конце выглядит нелепым: все улыбаются в окружении голых деревьев, а дочери одеты в какие-то неуместные дорогие шубы – и всем словно неловко: поскорей бы все закончилось...

Насколько справедливо подобное весьма устойчивое представление, такая трактовка и такое понимание?

Конечно, легче всего занять противоположную позицию, связанную с ощущением трагичности и осознанием какого-то внутреннего мужества всех этих людей, которые старались соблюсти себя до последнего, держались, как положено царственным особам, даже если это кому-то кажется неуместным.

Мифические архетипы словно прячутся друг у друга за спиной. Стоит занять только что объявленную позицию, как сразу видим, как эти экранные образы демонстрируют внутреннее достоинство, присущее людям такого происхождения и положения. За ритуальными масками проглядывают человеческие черты людей высокого душевного качества, присущие только христианским праведникам, которые предчувствуют свою судьбу, но не остановятся в своем подвижничестве.

Представляется, что реальные характеры и качества скрыты от нас за мифической пустотой в силу неполноты самих визуальных образов – они не могут исчерпать собою все подробности, характеристики и детали. Все-таки видимый человек (если применить выражение Б. Балаша) никогда не является реальным человеком со своим реальным обликом и своими сознанием и душой.

Можно однозначно сказать, 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 (будь то фотографий или видео) требует определенного пояснения, хотя бы в виде выставочной таблички, прикрепленной к фотографии. И даже если эта табличка содержит всего лишь одно упоминание имени фотографа, например, Вивиан Майер, этого будет достаточно, чтобы понять общий контекст и подтекст фотографии, поскольку в ход будет пущены все те знания, что присутствуют у нас и связаны с этим именем. Этого будет достаточно для размышления о содержательной стороне вывешенного снимка.

Для постижения смыслов киноизображения нами также подключаются все имеющиеся у нас знания, полученные зачастую именно вербально из самых разных источников – словесных, текстовых и так далее.

Парадокс заключается в том, что зритель, всматривающийся в экранные образы, как правило, доверяет больше той информации об образах, которую он воспринял прежде или даже только что через сопровождающие изображение титры. То есть визуальность, воспринятая здесь и сейчас мгновенно, зачастую не

воспринимается как истина, а подвергается сомнению и опровержению через навязанные прежде и сейчас представления. Стоит сказать, что подобная ситуация является плодотворной для многочисленных критиков, специалистов и экспертов, ощущающих свой долг в том, чтобы толковать и интерпретировать визуальные образы для зрителей, которые, как считается, не могут в них разобраться без мнения знатоков. Мнение при этом носит исключительно вербальный характер.

Еще более удивительный факт заключается в том, что 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.

Это касается и экранных мифов. Для их толкования, интерпретации и конечного понимания важна полученная заранее первичная информация. Критики и знатоки, правда, могут сообщить вам свое мнение потом, после просмотра, но это лишь означает, что вы все равно заставите себя мысленно, то есть в воображении, сопоставить увиденное ранее с только что высказанным и услышанным.

Возвращаясь к аудитории дореволюционных кинотеатров, интересно проанализировать сам эффект воздействия на нее тех кинопросмотров. Что воздействовало и что запоминалось?

И второй немаловажный вопрос: какая картина действительности или окружающего мира формировалась у зрителей на основе постоянного посещения кинотеатров и просмотров столь популярной на тот момент кинохроники?

На основе воспоминаний из мемуарной литературы можно сделать вывод: первым, что рождалось, было ошеломление. Ошеломление от мчащегося прямо на

вас паровоза (после просмотра посетитель кинотеатра подходит к экрану и заглядывает за экран, но обнаруживает там только стену).

Говорится о колдовстве, о некоем техническом фокусе с мастерски нарисованными картинками; гимназисты недоверчиво рассматривают клочок киноплёнки, врученный им киномехаником.

Недоверие – оно как раз непосредственно связано с ошеломлением, то есть максимальной степенью удивления – такого не может быть!

С другой стороны, восприятие демонстрируемых экраном довольно банальных картин было таким сильным, что зритель просто растворялся в грезе, его захватывающей, ривери, которая вбирала его в себя без остатка. Восприятие накатывающихся на берег волн моря, которого многие никогда не видели, потрясло до основания – ничего не выражающие волны оставались в памяти на десятилетия.

Эти волны на экране действительно ничего не выражали, кроме себя самих, и эта плоская простота, лишённая скрытых смыслов и какой-либо символики, завораживала зрителя, растревожив его психику до невероятных величин.

Многие, пытаясь вспомнить увиденное, признаются, что зачастую экранная действительность воспринималась как хаос – на экране разворачивается некое действие, но зритель никак не может воспринять его связно.

Вот что вспоминает бывший декламатор Я. А. Жданов: «В этот день помимо видовых была пропущена картина «Коронация Николая II». Помню лишь одно, что это была картина, из которой что-либо понять было невозможно. Проезжали парадные, очень нарядно украшенные кареты, за ними и около лошадей шли также парадно одетые камер-лакеи. В каретах и открытых экипажах находились какие-то, видимо, важные чины, а что это такое была за процессия – трудно даже и представить было, хотя хозяин кино перед началом этой картины торжественно объявлял: «Сейчас будет показана картина „Коронация нашего государя“» и т.д.»¹¹⁵.

¹¹⁵ Жданов Я.А. Работа с киноговорящими картинками. Воспоминания декламатора // Киноведческие записки. 2014. № 106/107. С. 381-412.

Казалось бы, такое грандиозное событие, имеющее всероссийский масштаб, широко освещающееся в прессе и в многочисленных альбомах, буклетах и просто листовках, должно же волей-неволей оставить даже у простых людей представление о себе и о том, как оно происходило.

Однако съемки Дублие и Муассона производят на зрителя именно то хаотичное впечатление, из которого понять что-либо невозможно. И это связано не только с тем, что сами эти съемки носят фрагментарный характер, а с тем, что зритель совершенно не готов воспринять для себя абсолютно непривычное – действительно, откуда ему знать этот придворный ритуал, закрытый от глаз широкой публики.

Что-то привычное воспринимается легче; что-то легче усвояемое, вроде волн никогда не виденного моря, воспринимается быстрее.

Запоминается то, что ошеломляет с непривычки, что захватывает и вовлекает внутрь своего экранного мира.

И что это был за мир?

Можно сказать, что он был похожим и не похожим на тот, что окружал в действительности зрителя дореволюционных иллюзионов.

Неслучайно постоянным рефреном в многочисленных журнальных статьях того времени звучит мысль, что мы смотрим на экране то, что запечатлелось на века, что пройдет вечность, а эти образы будут представать перед зрителем будущего как живые.

Это значит, что тот зритель произвольно хотел сохранить эти экранные образы навечно. То есть с его точки зрения они, эти образы, заслуживают этого. Не то дурное, страшное, отвратительное, с чем сталкивает жизнь, а вот это, *позитивное*, хочется донести до потомков.

Парадоксально: жизнь пестра, тяжела, несправедлива, но зритель иллюзиона стремится сохранить в памяти только хорошее.

Помноженные на фотогению, реализованную далеко не во всех фильмах, эти воистину впечатанные в зрителя позитивные образы и начинали играть роль той прекрасной экранной действительности, ради которой зритель и шел в кинотеатры.

Мир был визуализирован, результат был получен отличный 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 никогда невозможно.

На протяжении всего 22-летнего дореволюционного периода, когда существовал кинематограф, зритель постепенно осваивался с ним и набирался кинематографического опыта для овладения им.

По сути, все киноприемы художественной выразительности, взятые на вооружение кинематографистами, в том числе документалистами, приводили к зарождению киноязыка. Кинохроника начиналась с определенной азбуки, которой овладевал зритель, чтобы успешно читать кинотексты, то есть успешно воспринимать экранную действительность.

В итоге, за счет известной преемственности послереволюционный зритель пришел к овладению советской кинодокументалистикой с уже обретенными навыками чтения и восприятия.

Ныне дореволюционная кинохроника в силу имеющегося у нее потенциала становится источником визуальных свидетельств о дореволюционном периоде России.

Несмотря на имеющиеся лакуны, несмотря на мифологичность существующих экранных образов и условность экранной действительности, именно эти картины претендуют на достоверность изображения разных сторон дореволюционной российской действительности.

С одной стороны, дореволюционная кинохроника содержит визуальную информацию о российской действительности, наполненную авторской интенцией кинематографистов той поры, с другой стороны, она доносит смыслы и значения, заложенные в этих картинах, которые ведут к пониманию того исчезнувшего навсегда бытия.

При использовании исторической кинохроники встает проблема адекватного ее понимания и донесения ее смыслов до аудитории с учетом современного

контекста. Важно добиваться не просто иллюстративности, а наполнять эти архивные кинокадры живым смыслом.

Тогда эта кинохроника приблизится к современному зрителю и будет способствовать восстановлению исторических связей с дореволюционным временем.

Призрачные экранные картины наполнятся жизнью и передадут нам и всем будущим поколениям живое дыхание жизни, воссоздадут на экране атмосферу подлинности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая работа посвящена процессу визуализации окружающего мира, который обрел новые качества с приходом в Россию кинематографа. В центре рассмотрения был дореволюционный период, связанный со становлением и развитием хроникального неигрового кино.

В работе был изучен и проанализирован весь массив сохранившихся неигровых фильмов, киножурналов и отдельных хроникальных материалов, созданных в России и сохранившихся в киноархиве. Отдельные фильмы и кинодокументы подверглись детальному рассмотрению.

Для проведения анализа были рассмотрены теоретические предпосылки исследования. Был использован искусствоведческий анализ и культурно-исторический метод, позволяющие рассматривать различные данные и явления культуры. В работе использовались также современные аналитические методы, связанные с герменевтическим подходом к анализу произведений, и отдельные элементы структуралистского анализа художественных произведений. При этом было установлено следующее.

Художественное пространство неигрового кинематографа строится на основе фиксации окружающего мира на киноплёнке и иных носителях информации, что сопровождается избирательностью и селекцией объектов и кадрированием поля кадра. Из-за технической специфики съёмочной аппаратуры и использования приемов съёмки возникают отличия в видении предметов «аппаратом» и сторонним наблюдателем. В результате экранная действительность приобретает по сравнению с окружающим миром новые качества и характеризуется некоторыми особенностями.

Ее восприятие носит характер психического процесса и сопровождается формированием гештальтов памяти. Сам процесс также направлен на понимание и интерпретацию экранных образов, что определяется зарождением киноязыка, который строит экранное повествование, репрезентирующее визуальные события и визуальные факты. В совокупности эти сущности становятся визуальными

свидетельствами, помогающими зрителю в представлении исторических фактов и обстоятельств.

Экранные образы носят призрачный характер и оказывают гипнотическое влияние на зрителя, который зачастую впадает в грезу наяву. В результате зритель воспринимает экранный мир как данность, которая сопровождается передачей визуальных качеств экранных объектов, не поддающихся вербальному, то есть словесному описанию. В отличие от фотографического отпечатка кино на экране оживает. И если фотография – это *image* (застывшее изображение, «картинка»), то кино становится *movie* (движущееся, «ожившее» изображение). При этом, в результате творческих усилий автора, который осуществляет отбор и селекцию, кадрирование, организацию пространства через композицию кадра и ракурс, экранная действительность наделяется художественными качествами – экранная действительность не случайна, она выстраивается, наполняясь эмоцией и чувством.

Вместе с тем, кинематограф выполняет целый ряд функций, определяемых тем, что он является разновидностью *media*.

К таким относятся коммуникативная, информационная, а также демонстрационная функции. Последняя связана с неизбежным процессом созерцания экранных образов, который сопровождает просмотр кинохроники и фильмов зрителем, обладающим кинематографическим опытом и умеющим всматриваться в экран пристальным активным взглядом. Одновременно с этим зритель достаточно быстро осваивает элементы экранного киноязыка и научается мгновенному схватыванию визуальных образов, что, по крайней мере, способствует поверхностному профанному освоению экранной действительности со всеми её художественными качествами.

На основе описанных теоретических предпосылок были структурированы и разобраны сохранившиеся неигровые фильмы, киножурналы и хроникальные материалы, которые и стали результатом процесса визуализации жизни России.

Кинодокументы исследовались с самых первых, появившихся в России в 1896 году. Тогда естественным образом происходило становление и развитие как

методов и способов съемки хроники, так и экранное оформление ее в виде фильмов и киножурналов. Предшественником развернувшегося процесса визуализации стала фотография и издание массовой иллюстрированной печати, активно использовавшей фотографию в качестве основы иллюстрации окружающего мира и создания фотоочерков о событиях и фактах разворачивающейся жизни.

В силу исторической специфики организации общественной и государственной жизни в России, сохранившаяся кинохроника делится на два типа. Одни хроникальные материалы относятся к так называемой «царской кинохронике», запечатлевшей Царя, Императорскую Фамилию, ритуал и различные церемонии, сопровождавшие жизнь Императорского Двора; другие материалы запечатлели разные стороны общественной жизни России и самые разнообразные события и факты.

В процессе исследования выявлена специфика «царской хроники», заключающаяся в том, что она носит сакральный, трансцендентный характер и призвана реализовывать собой существующий сценарий власти. Для Николая II этот сценарий заключался в том, что Царь является вождем для народа и воплощает собой лидера нации, которому власть вручена Господом Богом. Его власть носит неограниченный характер.

Большинство материалов «царской кинохроники» было создано фотографом Двора Его Величества А. К. Ягельским и его ателье «К. Е. фонь Гань и К^о», которое начало запечатлывать Николая II на киноплёнку с 1900 года.

Церемонии Императорского Двора, которые особо реализовывались во время Национальных торжеств, были наполнены ритуалом, перенятым от Византийского Двора. Торжества должны были упрочивать единство Царя и народа, и этим же смыслом наполнена «царская кинохроника».

Наряду с официальными церемониями эти хроники включают в себя сцены частной жизни царской семьи – их экранные образы характеризуют Николая II как частное лицо, обремененное своим служением.

Из киножурналов наиболее известным был Пате-журнал, выходивший два раза в неделю. На его примере в проведенном исследовании подробно разобраны два номера киножурнала из большого числа сохранившихся номеров, доступных в киноархиве.

В результате проведенного анализа было установлено, что сохранившиеся неигровые фильмы, отражающие разные стороны жизни России, следуют за общепринятым каноном социальной жизни, вобравшем в себя существовавшие обычаи и традиции жизни той поры.

Фильмы в исследовании структурированы по типам и видам. Обращено внимание, что с 1908 года ряд творцов, таких как А. Дранков и Ж. Мейер развили принципы линейного монтажа фильмов (каковому следовало большинство кинокартин) и разработали принципы нарративно-смыслового монтажа, позволившего усложнить организацию повествования, что вело к многозначности экранной действительности.

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. Была применена умышленная организация повествования в логически выстроенный рассказ, раскрывающий смысл запечатленного на киноплёнке. Это и стало «нарративно-смысловым монтажом». То есть таким монтажом, 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, наряду с Ж. Мейером, в этом преуспел А. О. Дранков.

Основная ценность дореволюционных неигровых фильмов, ставших результатом процесса визуализации окружающей действительности, заключается в том, что они достаточно реалистично воспроизводят на экране все образы

прошлого. Другое дело, что ныне 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. Эти образы порождают гештальты исторической памяти и оживляют ту вербальную информацию, что доступна нам в исторических документах и газетных сообщениях прошлого.

Проведенное исследование множеством аргументов подтверждает тот факт, что с началом в 1914 году Первой мировой войны произошло развитие как приемов съемки, так и способов подачи материала на экране. Естественным образом растет мастерство операторов; «киносъемщики» 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.

Если вначале, снимая, кинооператоры создавали различные образы войны, то со временем сами образы, появляющиеся у них перед глазами, требовали своего запечатления на киноплёнку. Другими словами, авторы киноматериалов научились не конструировать образы, как прежде, а запечатлевать их такими, как они есть. Собственно, это и стало процессом визуализации войны и боевых действий.

Работа авторов военной кинохроники свидетельствует о заметной трансформации приемов и методов съемки, которая произошла в процессе работы 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.

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 произошёл слом существующего социального канона, обычаев и традиций жизни.

Кинооператоры, следовавшие за армией, 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.

Разразившаяся в 1917 году Революция привела к тому, что неигровой кинематограф овладел новыми приемами документалистики, позволившими выразить на экране атмосферу, адекватную воцарившимся в обществе настроениям.

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

Сам факт съемки произошедших многочисленных манифестаций и других событий Революции весьма интересен.

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.

В третьей части исследования уделено внимание разработке художественной выразительности экранных образов, происходившей в предреволюционный период. Проанализированы как приемы съемки, так и приемы монтажа. Обращено

внимание на распространение при съемках методов инсценировки, придающих тем или иным кинокадрам постановочный характер, что выводит зрителя к проблеме правдоподобности и истинности увиденного. Отдельно выявлены особенные характеристики восприятия неигровых фильмов и кинодокументов, связанные с приемами пропаганды, используемые авторами различных материалов.

Автор исследования останавливается в заключении на восприятии дореволюционных неигровых фильмов и киноматериалов современной аудиторией, а также на качествах экранной действительности, связанных с понятием фотогении. Увидеть не передаваемые вербально качества дореволюционной среды и героев, в ней бытийствующих, всегда являлось важнейшим качеством тех неигровых фильмов, киножурналов и кинодокументов, которые ныне можно лицезреть. В конечном счете, их художественные характеристики и свойства сделались присущи им на основе использования авторами этих материалов, рассмотренных в процессе исследования приемов художественной выразительности.

Дореволюционный неигровой кинематограф интересен и важен как носитель визуальных свидетельств ушедшей эпохи и утраченной жизни и как выразитель уже обретенной художественности. Осознание этих двух сторон способствует восстановлению утраченной связи времен.

Следует признать, что такой вопрос, как самоидентификация российского общества, носит весьма актуальный характер. И экранный мир дореволюционной России, представленный образами неигрового кино, содействует разрешению этого вопроса, потому что осуществленная тогда достаточно широко визуализация породила многочисленные визуальные свидетельства утраченной жизни. В сохранившемся виде визуальные факты и образы свидетельствуют об истоках русского характера и о существовавшем историческом российском обществе.

Дореволюционный кинематограф был массовым видом искусства, реализовавшим себя в формах, приемлемых для массового зрителя. Его зарождение и становление связано с деятельностью отнюдь не

высокоинтеллектуальных, рафинированных персон. Это были особенные люди с практической жилкой. Поэтому и взгляд на окружающую действительность, формировавшийся при ее визуализации, носил оттенок массового средства media.

Именно он и стал основой сохранившихся образов утраченных навсегда эпохи и жизни.

В своей работе мы постарались проанализировать теоретический и практический подходы в рассмотрении проблемы визуализации дореволюционной действительности при помощи дореволюционной российской кинохроники.

Историческая хроника сегодня является уникальной хранильницей утраченных форм бытия. Ее образы, пусть и не обладающие полнотой, являются единственным источником формирования так нужной нам исторической памяти.

В настоящее время мы получаем возможность подробно рассмотреть и проанализировать «царскую хронику», хронику повседневной жизни Империи, хронику боев Русской армии на фронтах Первой мировой войны или хронику революционных событий 1917 года; мы, в действительности, получаем возможность сформировать для себя визуальные гештальты той исторической памяти, которая с течением времени и должна будет овладеть общественным сознанием.

И тогда мы замечаем самое ценное и важное в этих съемках – видимого человека. Экран передает нам психологические черты личности героев съемки, специфику поведения солдат и офицеров на войне, стихийность революционных событий на улицах Петрограда и Москвы.

Анализируя кинохронику, мы опирались на историю дореволюционной России, жившей при самодержавии, пережившей страшную войну и революцию, потрясшую все основы жизни. Однако коллективное сознание содержит не столь однозначные образы, относящиеся к рассматриваемому периоду времени.

Следует сразу оговориться: в отечественном обществе всегда существовали привходящие обстоятельства, оказывавшие сильнейшее воздействие на формирование этих образов, причем сами эти образы трансформировались на протяжении десятилетий.

Эти образы неполны, и к тому же воспринимаются современным зрителем в сегодняшнем историческом контексте.

Бесспорно, визуализация исторического времени происходила постоянно – благодаря все новым и новым монтажным кинолентам на основе архивных киноматериалов. В доперестроечную эпоху авторы фильмов и телевизионных программ опирались на строго отобранную хронику, способную выполнить пропагандистско-идеологическую задачу, которую всегда ставил перед любыми авторами исторических опусов административно-командный аппарат в виде соответствующих партийных и правительственных органов; или же они выстраивали художественные образы игровых картин таким образом, чтобы те соответствовали не реальным фактам и событиям, а искаженным пропагандистским представлениям.

В новое время, казалось бы, подобное идеологическое давление на авторов прекратилось. Но не все так просто. Общество расслоилось на определенные страты, каждая из которых понимает отечественную историю по-своему. В одно и то же время исторический факт может быть представлен и восприниматься разными людьми совершенно по-разному – коллективного единства в настоящее время нет. Вместе с тем в новое время уже появились целые поколения, которые не жили и не ощущали жизни предыдущей – со всей ей присущей идеологией и пропагандистским пониманием истории. Эти поколения формируют свои взгляды и мировоззрение в совершенно других условиях и на основе иных установок. Соответственно, у них образы исторической памяти формируются иным путем и на основе иных представлений.

Следовательно, на основе только что сказанного можно сделать следующее заключение: в настоящее время в обществе есть определенные страты (группы людей), которые строят свою историческую память на основе той визуализации, которая была присуща предыдущей жизни, недавнему доперестроечному прошлому, – при этом ощущая сформировавшиеся гештальты со знаком плюс или знаком минус – в зависимости от своей принципиальной мировоззренческой позиции; и есть группы людей, принадлежащие другим, более молодым

поколениям, для которых гештальты исторической памяти сформировались на основе принципиально иной визуализации. При этом эти группы людей, принадлежащие новым поколениям, весьма скептически настроены по отношению к прошлой визуализации, которая ими воспринимается принципиально по-другому. Разумеется, также есть многочисленные группы людей, которые вообще обладают слабой исторической памятью и полностью равнодушны к какой-либо визуализации нашего исторического прошлого.

Безусловно, если рассматривать визуальный образ Николая II и его семьи, сами по себе эти изображения неизменны, но все дело в том, что раньше большинство этих образов было недоступно, а для показа Царя и демонстрации его окружения использовался чаще всего изобразительный материал карикатурно-памфлетного характера. А если он появлялся в актерском исполнении на экране (например, в картинах Е. Л. Дзигана «Пролог», Л. Д. Лукова «Две жизни» или Э. Г. Климова «Агония»), то эти образы являли нам жалкого человека, ничего, кроме осуждения, не достойного.

«Царская хроника», сохранившаяся в невероятно большом количестве в РГАКФД, стала доступна для широкого зрителя только после 1986 года, когда ее стали без опасения использовать советские документалисты.

Таким образом, для представителей старшего поколения нашего общества историческая память о Царе строилась на искаженных, нарочито окарикатуренных визуальных образах Царя, Императорской Фамилии и Императорского Двора, ничего общего не имеющих с реальными, объективными их образами.

С выходом в 1990-е годы книг, фильмов (одних только документальных фильмов о Царе в те годы вышло пять единиц) и фотоальбомов, посвященных царской России и последнему Императору, безусловно произошел сдвиг в визуализации того исторического прошлого – интерес к изобразительным образам утраченной эпохи и страны был огромен, залы кинотеатров бывали просто переполнены. Зрители с удивлением смотрели на экран – прежняя рутинная пропаганда сгинула, как не было. Однако следует иметь в виду, что зрители в кинотеатрах и у экранов телевизоров – еще не вся возможная аудитория. Именно

поэтому до сих пор представления о Царе, в том числе и визуальные, разнятся до прямой противоположности.

Для последующих же поколений образ Царя был не настолько актуален, как для предшествующих. Многие представители этих поколений часто имеют весьма смутное представление вообще о дореволюционной России, интуитивно полагая, что произошедший исторический разрыв в преемственности исторического знания естественен и вовсе не нуждается в преодолении. Поэтому визуальные образы той эпохи вообще их никак не касаются или касаются лишь в малейшей степени, на уровне школьного знания.

С одной стороны, безусловно, можно говорить о недостаточном продвижении кадров исторической хроники в коллективное сознание, которое по-прежнему во многом находится в плену мифов и легенд. Но, с другой стороны, даже сама возможность свободно познакомиться с ними – для всех желающих – дает надежду, что со временем это облегчит нашему обществу путь решения насущной задачи преодоления многолетнего искажения исторических фактов и событий. И тогда сама история будет нам представляться во всей своей правоте и справедливости. Что, в итоге, и будет содействовать постоянно идущему процессу самоидентификации российского общества.

Настоящее исследование позволяет надеяться, что связь времён будет, рано или поздно, восстановлена. В конце концов, наша национальная история должна преодолеть забвение. И тогда сохранившиеся визуальные свидетельства, ставшие результатом визуализации жизни дореволюционной России, и их освоение помогут всем новым поколениям страны почувствовать себя не случайными в этой стране и на этой территории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2005. – 390 с.
2. Адорно Т. В. К логике социальных наук // Вопросы философии. – 1992. – № 10. – С. 76-86.
3. Аксютин Ю. В., Гердт Е. В. Русская интеллигенция и революция 1917 года: в хаосе событий и в смятении чувств / Ю. В. Аксютин, Е. В. Гердт. – М.: Политическая энциклопедия, 2017. – 703 с.
4. Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф / Л. А. Аннинский. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
5. Анощенко Н. Д. Из воспоминаний / Подгот. текста и коммент. Р. М. Янгирова // Минувшее: ист. альманах. Вып. 10. – М.–СПб.: Atheneum; Феникс, 1992. – С. 343-393.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина; общ. ред. В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
7. Асташов А. Б. Русский фронт в 1914 – начале 1917 года: военный опыт и современность / А. Б. Асташов. – М.: Новый хронограф, 2014. – 740 с.
8. Базен А. Что такое кино? / А. Базен; пер. с фр. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
9. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
10. Балаш Б. Видимый человек / Б. Балаш. – М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. – 88 с.
11. Барковец А. И. Император Николай II – «остановленное мгновение» // Каталог выставки «Николай II. Семейный альбом», 1998. – С. 19-26.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
13. Барт Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр. С. Зенкина – М.: Академический проект, 2014. – 351 с.

14. Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии* / Р. Барт; пер. с фр. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 192 с.
15. Баталин В. Н. *Кинохроника в России 1896-1916 гг. Опись киносъёмок, хранящихся в РГАКФД* / В. Н. Баталин. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 480 с.
16. Баталин В. Н. Проблемы восстановления кинодокументов РГАКФД первых лет российского кинематографа / В. Н. Баталин // *Вестник архивиста*. – 2011. – № 3. – С. 94.
17. Баталин В. Н., Малышева Г. Е. Проблемы реконструкции игровых и хроникальных фильмов 1905-1916 годов // *Вестник истории, литературы и искусства*. – М., 2006. – Т. 3. – С. 160-171.
18. Баталин В. Н., Малышева Г. Е. Киносъёмки Кавказского фронта первой мировой войны из собрания Российского государственного архива кинофотодокументов (Опыт изучения и восстановления первоначального монтажа фильмов и журналов) // *Вестник истории, литературы и искусства*. – М., 2012. – Т. 8. – С. 330-346.
19. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // *Эстетика словесного творчества* / Сост. С. Г. Бочаров; прим.: С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – С. 205.
20. Белоусова Ю. В. *Генезис образа и его функционирование в медиaprостранстве* / Ю. В. Белоусова. – СПб.: Алетейя, 2015. – 94 с.
21. Беляков В. К. Царская хроника – опыт кинопубликации (из работы над фильмом «Дом Романовых») / В. К. Беляков // *Киноведческие записки*. – 1993. – № 18. – С. 23-37.
22. 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 г.)*. – М., 2016. – С. 7.
23. Беляков В. К. Исторический потенциал кинохроники и её интерпретация // *Вестник ВГИК*. – 2016. – № 4. – С. 44-53.

24. Беляков В. К. «Инструментализация хроники»: киносъёмки событий 1917 года в меняющемся историческом контексте // Международный журнал исследований культуры. – 2018. – № 2(31). – С. 6-18.

25. Беляков В. К. Эмпирическая ценность дореволюционной кинохроники в деле формирования исторической памяти // Историческое прошлое и образы истории: сб. научных статей. Вып. 4. Материалы Международной научной конференции, посвященной 110-летию Саратовского университета (Саратов, 17 мая 2019 г.). – Саратов: Саратовский источник, 2019. – С. 202-208.

26. Беляков В. К. Военно-революционные события в Китае 1930–1950-х гг. в цветной советской кинодокументалистике // Международный журнал исследований культуры. – 2020. – № 4(41). – С. 147-156.

27. Беляков В. К. Достоверность и эффект постановочности в исторической кинохронике // Человек и культура. – 2017. – № 6. – С. 42-50.

28. Беляков В. К. Дореволюционный неигровой кинематограф. Образ и знак // Вестник ВГИК. – 2021. – № 4. – С. 22-34.

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

30. Беляков В. К. Призрачные образы исторической кинохроники // Вестник ВГИК. – 2022. – № 3. – С. 36-47.

31. Беляков В. К. Проблема скрытого смысла в образах дореволюционной кинохроники // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 4. – С. 166-170.

32. Беляков В. К. Исторический потенциал российской дореволюционной кинохроники. Авторы и фильмы российского дореволюционного неигрового кино / В. К. Беляков. – Beau Bassin: GlobeEdit, 2020. – 192 с.

33. Беляков В.К. Экранное видение публичного ритуала похорон до и после революции // Человек и культура. – 2024. – № 1. – С. 22-33.

34. Беньямин В. Девять работ / В. Беньямин; пер. на русский язык С. А. Ромашко – М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019. – 223 с.
35. Бердяев Н. А. Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 77-144; 1990. – № 2. – С. 87-154.
36. Березовчук Л. Н. Облик: знак или образ? / Л. Н. Березовчук // Киноведческие записки. – 1988. – № 16. – С. 147-165.
37. Березовчук Л. Н. Восприятие киноизображения с позиций когнитивного подхода / Л. Н. Березовчук // Киноведческие записки. – 1997. – № 34. – С. 141-157.
38. Березовчук Л. Н. Очерки теории кино / Л. Н. Березовчук; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т истории искусств, Благотворительный фонд «Океан сердец». – СПб.: Первый класс, 2014. – 344 с.
39. Бодрийяр Ж. Общество потребления / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. Е. А. Самарской – М.: АСТ, 2020. – 384 с.
40. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. С. Н. Зенкина – М.: Добросвет, Издательство КДУ, 2015. – 392 с.
41. Болтянский Г. М. Очерки истории фотографии в СССР / Г. М. Болтянский. – М.: Госкиноиздат, 1939. – 414 с.
42. Болтянский Г. М. Великая Октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Издательство АН СССР, 1959. – С. 68-116.
43. Боханов А. Н. Николай II / А. Н. Боханов. – М.: Молодая гвардия, 1997. – 446 с.
44. Брик О. М. Фото и кино / О. М. Брик. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 104 с.
45. Булгакова О. Л. ЛЕФ и кино // Киноведческие записки. – 1993. – № 18. – С. 165-197.
46. Великий Киномо: каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568 с.
47. Вертов Д. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления / Д. Вертов. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – 648 с.

48. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо; пер. с фр. Шестакова А. В. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.
49. Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916 / В. Е. Вишневский. – М.: Музей кино, 1996. – 288 с.
50. Вишневский В. Е., Михайлов В. П. и др. Летопись российского кино: 1863-1929 / В. Е. Вишневский, В. П. Михайлов. – М.: Материк, 2004. – 700 с.
51. Власов М. П. Кино в дореволюционной России (1896-1917). Становление и расцвет советской кинематографии (1918-1930) / М. П. Власов. – М.: ВГИК, 1992. – 109 с.
52. Вознесенский А. С. Кинодетство. Главы из «Книги ночей» // Искусство кино. – 1985. – № 11. – С. 75-93.
53. Воронцова Е. А. Фотография рубежа XIX-XX вв. как источник динамических медиа // Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки. – 2012. – № 6 (125). – Вып. 13. – С. 138-142.
54. Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. 1916 / Издание Ж. Чебрарио де Годэн под ред. Ц. Ю. Сулиминского. – М.: Адресный стол. – 243 с.
55. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 344 с.
56. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер; пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
57. Гайда Ф. А. Власть и общественность в России: диалог о пути политического развития (1910-1917) / Ф. А. Гайда. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2016. – 604 с.
58. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. – М.: Аграф, 2007. – 488 с.
59. Гинзбург С. С. Рождение русского документального кино / С. С. Гинзбург // Вопросы киноискусства : сб. ст. / Отв. ред. Ю. С. Калашников; АН СССР. Ин-т истории искусств. – М.: 1960. – Вып. 4. – С. 238-275.

60. Гинзбург С. С. Дореволюционный кинематограф как вид массовой художественной продукции // Русская художественная культура конца XI – нач. XX века. Кн. 3: Зрелищные искусства. Музыка. – М.: Наука, 1977. – С. 240-264.
61. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого / А. Б. Гольденвейзер. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 488 с.
62. Готвальд В. Кинематограф («живая фотография») / В. Готвальд. – М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1909. – 120 с.
63. Григорьев С. И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831-1917) / С. И. Григорьев. – СПб.: Алетейя, 2007. – 496 с.
64. Гройс Б. Поиск русской национальной идентичности // Вопросы философии. – 1992. – № 1. – С. 52-60.
65. Делёз Ж. Кино / Ж. Делёз; пер. с фр. Б. Скуратова – М.: Ад Маргинем, 2004. – 622 с.
66. Дигмелов А. Д. Пятьдесят лет назад / Подгот. текста и коммент. Г. Тушмалишвили, Ю. Цивьяна, Р. Янгирова // Минувшее: ист. альманах. Вып. 10. – М.–СПб. : Atheneum; Феникс, 1992. – С. 394-414.
67. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
68. Дроздова А. В. Специфика визуальных исследований в современном гуманитарном знании / А. В. Дроздова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – С. 254-259.
69. Дройзен И. Г. Историка / И. Г. Дройзен; пер. с нем. под ред. Д. В. Складнева. – СПб. : ВЛАДИМИР ДАЛЬ, 2004. – 584 с.
70. Евграфов Е. М. Кинофотодокументы как исторический источник / Е. М. Евграфов. – М.: Моск. гос. ист.-арх. ин-т, 1973. – 44 с.
71. Жданов Я. А. Работа с киноговорящими картинами. Воспоминания декламатора // Киноведческие записки. – 2014. – № 106/107. – С. 381–412.
72. Жижек С. Чума фантазий / С. Жижек; пер. с англ. Е. С. Смирновой. – Х.: Гуманитарный центр, 2017. – 388 с.

73. Жижек С. Событие / С. Жижек; пер. с англ. Д. Я. Хамис. – М. : РИПОЛ классик, 2018. – 240 с.
74. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – М.: Наука, 1976. – 304 с.
75. Игнатов И. Н. Кинематограф в России. Прошлое и будущее // Киноведческие записки. – 1992. – № 16. – С. 30-57.
76. Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
77. Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория / Н. А. Изволов. – М.: Материк, 2005. – 164 с.
78. Инишев И. Н. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества / И. Н. Инишев // Логос. Журнал по философии и прагматике культуры. – 2012. – № 1. – С. 184–211.
79. Иноземцева Л. Б. Ранние документальные фильмы о Л. Н. Толстом в Российском государственном архиве кинофотодокументов (Опыт источниковедческого анализа и восстановления первоначального монтажа) // РГАКФД – 70 лет: сб. статей. – Красногорск, 1996. – С. 30-42.
80. История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Выпуск I. – М.: Материк, 1996. – 178 с.
81. Кальянов А. Ю. Воочию увидеть на экране правдивое воплощение подвигов наших героев, наших чудо богатырей [история создания и деятельность Военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета] // Военно-исторический журнал. – 2001. – № 9. – С. 68-72.
82. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль / Д. Кампер; пер. с нем. – СПб.: Изд-во РХГА, 2010. – 173 с.
83. Касьянов В. П. Вблизи киноискусства: отрывки из воспоминаний. (1896-1917) // Киноведческие записки. – 1992. – № 13. – С. 173-197.
84. Каталог съёмок А. К. Ягельского / Публикация и вступительный текст В. К. Белякова // Киноведческие записки. – 1993. – № 18. – С. 98-106.

85. Кёпник Л. О медленности / Л. Кёпник; пер. с англ. Н. Ставрогиной. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 344 с.
86. Кинематографический опыт: история, теория, практика: коллективная монография / О. С. Давыдова, С. Б. Никонова, Д.А. Поликарпова и др.; под ред. А. Е. Радеева, Н. М. Савченковой. – СПб.: Порядок слов, 2020. – 360 с.
87. Кино: методология исследования. – М. : ВГИК, 2001. – 220 с.
88. Князькова И. В. Воссоединение разрозненных съемок ряда ранних фильмов фирм Дранкова, «Аполлон» и «Пате» // РГАКФД – 70 лет: сб. статей. – Красногорск, 1996. – С. 17-21.
89. Князькова И. В. Из истории исследований и научно-технической реставрации ранних кинодокументов из собрания Российского государственного архива кинофотодокументов [Электронный ресурс] / Выступление главного специалиста отдела НАС РГАКФД И.В. Князьковой на Международной конференции киноархивов мира «Новая жизнь – старому кино» (23 мая 2013 г.). – Киев. – Режим доступа: <http://www.rgakfd.ru/sci-practical-activity/knyazkova-iz-istorii-issledovaniy-i-nauchno-tehnicheskoy-restavracii-rannih-kinodokumentov>.
90. Кобозев И. С. С киноаппаратом на разведку в Зимнем дворце / В огне революционных боёв (районы Петрограда в двух революциях 1917 г.). Сборник воспоминаний старых большевиков-питерцев. – М.: 1967. – С. 566, 570.
91. Ковалова А. О., Цивьян Ю. Г. Кинематограф в Петербурге 1896-1917. Кинотеатры и зрители / А. О. Ковалова, Ю. Г. Цивьян. – СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. – 236 с.
92. Ковалова А. О. Кинематограф в Петербурге, 1907-1917. Кинопроизводство и фильмография / А. О. Ковалова. СПб.: Энциклопедический отд. ИФИ СПбГУ; Скрипториум, 2012. – 381 с.
93. Колодий В. В. Визуальность и её влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование / В. В. Колодий // Вестник Томского гос. университета. Философия. Социология. Политология. – 2011. – № 2(14). – С. 90.

94. Колодий В. В. Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики: дис... канд. филос. наук: 09.00.11 / В. В. Колодий. – Томск, 2011. – 153 с.
95. Конфедерат О. В., Дядык Н. Г. Скопический режим и его место в эпистемологическом плане визуальной культуры // Социум и власть. – 2022. – № 3 (93). – С. 71-82. – DOI 10.22394/1996-0522-2022-3-71-82.
96. Короткий В. М. Операторы и режиссёры русского игрового кино. 1897-1921 / В. М. Короткий. – М.: НИИ киноискусства, 2009. – 430 с.
97. Косинова М. И. Кинопрокат и кинофикация в дореволюционной России (1896-1907) // Вестник ВГИК. – 2013. – № 3. – С. 6-21.
98. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр; пер. с англ. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
99. Кресин М. Л. Из воспоминаний старого киноработника / Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 1. – М., 1958. – С. 112.
100. Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / Ю. Кристева; пер. с фр. – М.: Академический проект, 2013 – 285 с.
101. Крэри Д. Техники наблюдателя / Д. Крэри; пер. с англ. Потемкина Д. – М.: V-A-C press, 2014. – 256 с.
102. Лаврентьева М. А., Гаевская И. И. Революционный 1917 год в истории отечественного кинематографа // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2017. – Т. 9. – № 6/1 – С. 28-34.
103. Лемберг А. Г. Я был мальчиком при Дранкове // История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. – М.: Материк, 1996. – С. 34.
104. Лемберг А. Г. Из воспоминаний старого оператора // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 120-122.
105. Листов В. С. История смотрит в объектив / В. С. Листов. – М.: Искусство, 1973. – 224 с.
106. Листов В. С. Неигровое кино: документ или мистификация? / В. С. Листов // Исторический журнал: научные исследования. – 2011. – № 5. – С. 16.

107. Листов В. С. И дольше века длится синема / В. Листов. – М.: Материк, 2007. – 367 с.
108. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
109. Магидов В. М. К истории киноорганизаций в России / Скобелевский комитет // Труды ВНИИДАД/ВНИИ документоведения и арх. Дела. – 1978. – Т. 7, ч. 1. – С. 191-201.
110. Магидов В. М. Зримая память истории / В. М. Магидов. – М.: Советская Россия, 1984. – 140 с.
111. Магидов В. М. Кинодокументы: проблемы источниковедческого анализа и использования в исторических исследованиях / В. М. Магидов // История СССР. – 1983. – № 1. – С. 69.
112. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы как исторический источник. / В. М. Магидов // Отечественная история. – 1992. – № 5. – С. 104-116.
113. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн; пер. с англ. В. Г. Николаева. – М.: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. – 462 с.
114. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерной теории. – Минск: Пропилеи, 2000. – С. 280-297.
115. Малышева Г. Е. Из опыта работы по источниковедческому анализу, расшифровке и восстановлению первоначального монтажа кинодокументов периода первой мировой войны // Научно-информационный бюллетень № 6. Главное архивное управление при Кабинете Министров СССР. – М., 1991. – С. 11-18.
116. Малышева Г. Е. «Русская военная хроника» 1914-1915 гг. – киножурнал Скобелевского комитета // Киноведческие записки. – 1993. – № 18. – С. 77-97.
117. Малышева Г. Е. История восстановления первоначального монтажа киножурналов Скобелевского комитета «Русская военная хроника (1914-15 гг.) // Вестник архивиста. – 2015. – № 3. – С. 113-128.

118. Манькова Е. О. «Фантомное тело» в кинематографе / Е. О. Манькова // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. – № 952. Серія: філософія. Філософські перипетії. – 2011. – С. 89-94.
119. Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. – М.: Знание, 1979. – 112 с.
120. Маурин Е. И. Кинематограф в практической жизни: Популярный курс кинематографии для кино-владельцев, кино-механиков, кино-операторов и любителей прикладной механики / Е. И. Маурин. – Петроград: Н. Кузнецов, 1916. – XII. 301 с.
121. Медиа: между магией и технологией / Под ред. Н. Сосна и К. Фёдоровой. – М.–Екатеринбург : Кабинетный учёный, 2014. – 330 с.
122. Мельгунов С. П. Как большевики захватили власть. Золотой немецкий ключ» к большевицкой революции / С. П. Мельгунов. – М.: Айрис-пресс, 2014. – 638 с.
123. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О. Н. Шпаги. – Минск, 2006. – 400 с.
124. Мерло-Понти М. Кино и новая психология / М. Мерло-Понти; пер. с фр. М. Ямпольского // Киноведческие записки. – 1992. – № 16.
125. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти; пер. с фр., предисл. и комм. А. В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
126. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ кино / К. Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. – 336 с.
127. Миславский В. Н. Кино в Украине. 1896-1921 гг. Факты. Фильмы. Имена / В. Н. Миславский. – Харьков: Торсинг, 2005. – 576 с.
128. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы / В. П. Михайлов. – М.: Материк, 1998. – 292 с.
129. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации / В. И. Михалкович. – М.: Наука, 1986. – 224 с.

130. Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – 240 с.
131. Муратов П. П. Кинематограф. Каждый день // Киноведческие записки. – 1989. – № 3. – С. 108-131.
132. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с фр. И. И. Челышевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
133. Первая мировая война в зеркале кинематографа. Материалы международной научно-практической конференции / Ред.-сост. Д. Л. Караваев, С. М. Ишевская, А. В. Лагутина. – М.: ВГИК-НИИК, 2014. – 120 с.
135. Пирогов С. В. Горизонты исследований визуального / С. В. Пирогов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2013. – № 4 (24). – С. 124-131.
136. Постникова Т. В. Антропология киноискусства: философский анализ проблемы репрезентации реальности: дис...канд. филос. наук: 09.00.13 / Т. В. Постникова. – М., 2007. – 193 с.
137. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.
138. Практическое руководство по кинематографии / Сост. под общ. ред. инж. М. Н. Алейникова и И. Н. Ермольева. – М.: Изд. М. Н. Алейникова и И. Н. Ермольева, 1916. – 406 с.
139. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
140. Прожико Г. С. Стилистические поиски в советском документальном кино 20-х годов и В. Ерофеев / Вопросы истории и теории кино. Сборник научных трудов. – М.: ВГИК, 1978. – С. 43.
141. Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910-1930-х гг. – М.: Канон+, 2013. – 496 с.
142. Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Э. Разлогов. – М.: Искусство, 1982. – 158 с.

143. Разумный кинематограф. Каталог образовательных лент для школьных целей. Выпуск I. – М.: Издание М. Алейникова, 1912. – 96 с.
144. Разумный кинематограф. Справочник кинематографических картин просветительного характера, выпущенных разными фирмами. Выпуск II. – М.: Издание М. Алейникова, 1914. – 148 с.
145. Реутов А. С. Визуальные исследования современной культуры: феноменологический аспект: дис... канд. филос. наук: 09.00.13 / А. С. Реутов. – Нижний Новгород, 2017. – 155 с.
146. Рихтер Г. Борьба за фильм / Г. Рихтер; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1981. – 160 с.
147. Росоловская В. С. Русская кинематография в 1917 году. Материалы к истории / В. С. Росоловская. – М.–Л.: Искусство, 1937. – 163 с.
148. Россия в начале XX века / Под ред. академика А. Н. Яковлева. – М.: Новый хронограф, 2002. – 744 с.
149. Рошаль Л. М. Некоторые вопросы источниковедческого анализа кинодокументов / Труды МГИАИ. Том 17. – М., 1963. – С. 44.
150. Рошаль Л. М. Мир и игра / Л. М. Рошаль. – М.: Искусство, 1973. – 216 с.
151. Рубанова И. И. Элем Климов: «Исторический фильм – и миф, и свидетельство» // Искусство кино. – 2004. – № 5.
152. Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности / В. В. Савчук. – СПб.: Изд-во РХГА, 2013. – 352 с.
153. Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века: монография / Е. В. Сальникова; Гос. ин-т искусствознания. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 575 с.
154. Сарингулян К. С. Культура и регуляция деятельности / К. С. Сарингулян. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1986. – 160 с.
155. Сковородникова С. В. Просветительный кинематограф в России. 1908-1917 // Киноведческие записки. – № 18. – М.: НИИК, Музей кино, 1993. – С. 38-60.

156. Скуратовский В. С. Кино как «открытие» человека // Киноведческие записки. – 1997. – № 34. – С. 62-78.
157. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. – СПб. : ПЕТРОПОЛИС, 2009. – 404 с.
158. Смородина В. А. Документальная фотография в российских иллюстрированных изданиях периода Первой мировой войны (1914-1917 гг.): дис... канд. филол. наук: 10.01.10 / В. А. Смородина. – СПб., 2000. – 250 с.
159. Соболев Р. П. Люди и фильмы дореволюционного кино / Р. П. Соболев. – М.: Искусство, 1961. – 175 с.
160. Соколов В. С. Киноведение как наука / В. С. Соколов. – М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. – 416 с.
161. Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг; пер. с англ. В. Голышева – М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. – 272 с.
162. Сонтаг С. Образцы безоглядной воли / С. Сонтаг; пер. с англ. Б. Дубина, Н. Кротовской, В. Кулагиной-Ярцевой. – М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 312 с.
163. Сосна Н. Н. Фотография и образ: философский анализ концепций Р. Краусс, М.-Ж. Мондзэн и В. Флюссера: дис... канд. филос. наук: 09.00.13 / Н. Н. Сосна. – М., 2005. – 137 с.
164. Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / Сост. [и авт. предисл.] К. Разлогов; коммент. М. Ямпольского. – М.: Радуга. – 279 с.
165. Тейлор Р. Борис Шумяцкий и советское кино в 30-е годы: идеология как развлечение масс // Киноведческие записки. – 1989. – № 3. – С. 38-67.
166. Толстик Е. Феноменология видения. Кинематографический опыт / Е. Толстик // ТОПОС. – 2007. – № 2 (16). – С. 106-115.
167. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

168. Трёлъч Э. Историзм и его проблемы / Э. Трёлъч. – М.: Юрист, 1994. – 719 с.
169. Тюрин Ю. П. Погибель венценосной Руси: экран о гибели династии Романовых / Ю. П. Тюрин; Министерство культуры РФ, НИИ киноискусства. – М.: Канон+, 2012. – 239 с.
170. Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии / Р. С. Уортман. – М.: ОГИ, 2002. – В 2 т.
171. Устюгова В. В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX–XX веков // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2016. – № 4. – С. 91-100.
172. Устюгова В. В. Раннее российское кино в традициях отечественного и западного киноведения // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2018. – № 1. – С. 109-119.
173. Федорин Д. В. Кинохроника 1917–1922 II. Революция [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://charaev.media/articles/7530>.
174. Фомин С. В. Затянувшаяся «агония» [Электронный ресурс] // Русский вестник 19.12. 2003. – Ресурс доступа: <http://www.rv.ru/content.php3?id=1402>.
175. Форестье Л. Великий немой. Воспоминания оператора / Л. Форестье. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 115 с.
176. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания / А. А. Ханжонков. – М.: КАРАМЗИН, 2017. – 254 с.
177. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва»: Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
178. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930 / Ю. Г. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.
179. Чайковский В. В. Младенческие годы русского кино / В. В. Чайковский. – М.: Теа-кино-печать, 1928. – 32 с.
180. Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. / Х. Штейерль; пер. с нем. Маленинска Е. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. – 200 с.

181. Шуб Э. И. Жизнь моя – кинематограф / Э. И. Шуб. – М.: Искусство, 1972. – 472 с.
182. Шульгин В. В. Годы. Дни. 1920 год / В. В. Шульгин. – М.: Новости, 1990. – 832 с.
183. Элкинс Д. Исследуя визуальный мир / Д. Элкинс; пер. с англ. – Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010. – 534 с.
184. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер; пер. с англ. – СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
185. Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии / М. Б. Ямпольский. – М.: НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.
186. Ямпольский М. Б. Пестрота и слякоть России // Киноведческие записки. – 1989. – № 4. – С. 57-68.
187. Янгиров Р. М. Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века / Р. М. Янгиров. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 416 с.
188. Belyakov V. Russia's Last Tsar Nicholas II and Cinema / V. Belyakov // Historical Journal of Film, Radio and Television. – 1995. – Vol. 15. – № 4. – P. 517.
189. Chefranova Oksana. The Tsar and The Kinematograf: Film as History and The Chronicle of the Russian Monarchy. Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema / Ed. Marta Braun, Charlies Keil, Rob King, Paul Moore and Louis Pellerir. – Herts, 2012. – P. 63-70.
190. Drubek Natascha. The Book Lab: "Hidden Figures" [Электронный ресурс] // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 13. – 2021. – P. 94-129. Режим доступа: DOI: <https://dx.doi.org/10.17892/app.2021.00013.284>
191. Kostina Anastasia. Razumnyi Kinematograf: Non-Fiction Film and the Production of Knowledge in the Russian Empire [Электронный ресурс] // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe. – № 16 (March), 2023. – Режим доступа: <https://doi.org/10.17892/app.2023.00016.292>.

192. Rother R. Bei unseren Helden an der Somme (1917): the creation of a «social event» / R. Rother // Historical Journal of Film, Radio and Television. – 1995. – Vol. 15. – № 4. – P. 525.

СПИСОК ФИЛЬМОВ

1. Агония: художественный фильм / Реж. Э. Г. Климов; Мосфильм. – 143 мин. – 1974, СССР.
2. Балтийский флот: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 46 мин. – 1913. – Российская империя.
3. Балтийский флот: историческая кинохроника (остатки от монтажа) /АО А. Ханжонков и К°. – 20 мин. – 1913. – Российская империя.
4. Богоугодные учреждения ведомства Великой княгини Елисаветы Фёдоровны: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 4 мин 10 с. – 1913. – Российская империя.
5. Великая война: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 4 мин 30 с. – 1915. – Российская империя.
6. Великая русская революция: историческая кинохроника / Общество «Биофильм». – 8 мин. – 1917. – Российская империя.
7. Великий путь: историческая кинохроника / Совкино совместно с Музеем революции; реж. Эсфирь Шуб. – 55 мин 30 с. – 1927, СССР.
8. В. Н. Давыдов у себя на даче: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°. – 4 мин 45 с. – 1908. – Российская империя.
9. В России. Севастополь и эскадра в Чёрном море: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 4 мин 30 с. – 1908. – Российская империя.
10. Великая война: историческая кинохроника / АО А. А. Ханжонков. – 3 мин 20 с. – 1915. – Российская империя.
11. Великие битвы великой войны: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 6 мин. – 1916. – Российская империя.
12. Великие дни революции в Москве: историческая кинохроника / Союз кинодеятелей. – 30 мин. – 1917. – Российская империя.
13. Взятие и падение Трапезунда: историческая кинохроника / Военно-исторический отдел при Штабе Кавказского военного округа. – 18 мин 10 с. – 1916. – Российская империя.

14. Виды Кавказа: историческая кинохроника / «Минерва», Электро-типография И. Я. Белоусова. – 5 мин 30 с. – 1910. – Российская империя.
15. Военная хроника [условное название]: историческая кинохроника. – 10 мин. – 1914-1915. – Российская империя.
16. Военная хроника [условное название]: историческая кинохроника. – 6 мин. – 1914-1916. – Российская империя.
17. Военная хроника [условное название]: историческая кинохроника. – 7 мин. – 1914-1916. – Российская империя.
18. Военная хроника [условное название]: историческая кинохроника. – 8 мин. – 1916. – Российская империя.
19. Военная хроника [условное название]: историческая кинохроника. – 6 мин 50 с. – 1916. – Российская империя.
20. Военная хроника» [условное название]: историческая кинохроника. – 4 мин 15 с. – 1916. – Российская империя.
21. Война в Польше: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 5 мин. – 1914. – Российская империя.
22. Встреча французского президента Лубэ в Петербурге [условное название] : историческая кинохроника / К. Е. фонь Гань и К°. – 2 мин. – 1902. – Российская империя.
23. 80-летний юбилей графа Л. Н. Толстого: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 3 мин 35 с. – 1908. – Российская империя.
24. Высочайший смотр первому Бахмутскому народному классу военного строя и гимнастики в Царском Селе: историческая кинохроника / Т/д «Аполлон». – 3 мин 30 с. – 1910. – Российская империя.
25. Высочайший смотр потешных 1 августа с.г. в Петербурге: историческая кинохроника / К. Е. фонь Гань и К°. – 13 мин 40 с. – 1912. – Российская империя.
26. Галиция [условное название]: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 34 мин 40 с. – 1914. – Российская империя.

27. Геройские подвиги Кавказской армии: историческая кинохроника / Военно-исторический отдел при Штабе Кавказского военного округа. – 21 мин. – 1916. – Российская империя.
28. Гимнастика на машинах в Павловском Военном училище. Июля 5-го дня 1913 г.: историческая кинохроника / Вита, В. Ф. Гельгар. – 8 мин 49 с. – 1913. – Российская империя.
29. Государь Император, Государыня Императрица и Наследник Цесаревич изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время пребывания в Шхерах в 1908 г.: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 7 мин 40 с. – 1908. – Российская империя.
30. Грандиозная манифестация военно-учебных заведений на Дворцовой пл. 19 марта 1917 года: историческая кинохроника / Акц. общ. Г. И. Либкен. – 3 мин. – 1917. – Российская империя.
31. Две жизни: художественный фильм / К/студия им. Горького, реж. Л. Д. Луков. – 196 мин. – 1961, СССР.
32. 200 лет 3-му Гренадерскому Перновскому полку: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 11 мин 45 с. – 1910. – Российская империя.
33. 200-летний юбилей Полтавского боя: историческая кинохроника / Т/д А. А. Ханжонкова. – 6 мин. – 1909. – Российская империя.
34. 9 января (Кровавое воскресенье): художественный фильм / Севзапкино; реж. В. К. Висковский. – 60 мин. – 1925, СССР.
35. 9-й питательно-перевязочный отряд Красного Креста: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 5 мин 40 с. – 1914. – Российская империя.
36. Демонстрация в Петрограде за Учредительное собрание. Киносъемки о демонстрации женщин и частей Петроградского гарнизона 19 марта 1917 года [условное название]: историческая кинохроника. – 7 мин 30 с. – 1917. – Российская империя.
37. День годовщины Верховного предводительствования Е.И.В. всеми сухопутными и морскими вооружёнными силами на театре военных действий в

Ставке 23-го августа 1916 г.: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 5 мин 20 с. – 1916. – Российская империя.

38. Добыча асбеста на Урале: историческая кинохроника / Продафильм. – 6 мин. – 1911. – Российская империя.

39. Дом Романовых: докум. фильм / РГАКФД совместно с центром неигрового кино «Кентавр»; реж. В. Ф. Семенюк, В. К. Беляков. – 120 мин. – 1992, РФ.

40. Донские казаки: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 4 мин 30 с. – 1908. – Российская империя.

41. Е.И.В. Великий князь Николай Николаевич, наместник его Величества на Кавказе, объезжает русско-турецкий фронт: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 5 мин 30 с. – 1915. – Российская империя.

42. Е.И.В. Государь Император в завоёванном крае: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 23 мин 40 с. – 1915. – Российская империя.

43. Иваново-Вознесенск. 8 июля. Тожественный крестный ход и парад казаков по случаю местного празднования «Казанской иконы Божией Матери»: историческая кинохроника. – 5 мин 15 с. – 1911. – Российская империя.

44. Иркутская выставка лошадей 1913 года: историческая кинохроника / А. М. Дон-Отелло. – 3 мин 40 с. – 1913. – Российская империя.

45. К делу Бейлиса: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 4 мин 50 с. – 1913. – Российская империя.

46. К Московским ноябрьским событиям 1917 г. Дни скорби и траура: историческая кинохроника. – 6 мин. – 1917, Российская республика.

47. Кавалерийская школа в Поставах: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К^о». – 2 мин 40 с. – 1908. – Российская империя.

48. Кавалерийская школа в Поставах» [условное название]: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К^о». – 6 мин. – 1908. – Российская империя.

49. Картина войны в мирное время. Подражательная стрельба по системе генерала Долгова: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 5 мин 15 с. – 1910. – Российская империя.
50. Кино-глаз: документальный фильм / Госкино; реж. Д. Вертов. – 79 мин. – 1924, СССР.
51. Киносюжеты, посвящённые 200-летию Полтавской битвы [условное название]: историческая кинохроника. – 17 мин 30 с. – 1909. – Российская империя.
52. Коронация Государя Императора Николая II Александровича: историческая кинохроника / Бр. Люмьер. – 1 мин 40 с. – 1896. – Франция.
53. Кронштадт. Открытие памятника адмиралу Макарову в Высочайшем присутствии: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 4 мин 30 с. – 1913. – Российская империя.
54. Кругобайкальская железная дорога: историческая кинохроника / Генрих. – 2 мин 12 с. – 1910. – Российская империя.
55. Лейб-гвардии сапёрный батальон. Июля 8 дня 1913 года: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 4 мин 48 с. – 1913. – Российская империя.
56. Леонид Андреев: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 5 мин 20 с. – 1909. – Российская империя.
57. Лёгкая атлетика в Петербурге: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 2 мин 30 с. – 1909. – Российская империя.
58. Манёвры в Красном Селе в Высочайшем присутствии Государя Императора: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 5 мин 40 с. – 1908. – Российская империя.
59. Манёвры царской армии [условное название]: историческая кинохроника. – 5 мин. – 1912. – Российская империя.
60. Неурожайные губернии в России (снимки произведены в ноябре 1911 г.): историческая кинохроника / Российское представительство фирмы «Гомон». – 4 мин 10 с. – 1911. – Российская империя.

61. Николай II с Александрой Фёдоровной на прогулке в Шхерах [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонь Гань и К°. – 5 мин. – 1906. – Российская империя.
62. Обзорение России № 1: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 5 мин. – 1911. – Российская империя.
63. Октябрьская революция в Петрограде [условное название]: документальный фильм / Реж. Д. Вертов. – 7 мин 10 с. – 1918, РСФСР.
64. Октябрьско-ноябрьская Революция в Москве: документальный фильм. – 3 мин 40 с. – 1917. – Российская республика.
65. Освящение собора Феодоровской Божией Матери в Царском Селе: историческая кинохроника / К. Е. фонь Гань и К°. – 6 мин 20 с. – 1912. – Российская империя.
66. От царя к Ленину: докум. фильм / Реж. Г. Аксельбанк; Партия социалистического равенства. – 63 мин. – 1936, США.
67. Отдельные киносюжеты [условное название]: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 9 мин 50 с. – 1912-1914. – Российская империя.
68. Отдельные киносюжеты» [условное название]: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 21 мин. – 1916. – Российская империя.
69. Отдельные киносюжеты [условное название]: историческая кинохроника. – 5 мин 30 с. – 1912-1916. – Российская империя.
70. Открытие памятника Императору Александру III в С.-Петербурге в присутствии Их Величеств: историческая кинохроника / Т/д А. А. Ханжонков. – 4 мин 40 с. – 1909. – Российская империя.
71. Открытие памятника поэту И. С. Никитину в Воронеже 16 октября 1911 г.: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 3 мин. – 1911. – Российская империя.

72. Открытие Первой Государственной Думы и Государственного Совета 27 апреля 1906 года: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 2 мин. – 1906. – Российская империя.
73. Охота на волков в России: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 3 мин 45 с. – 1910. – Российская империя.
74. Падение династии Романовых: док. фильм / Совкино; реж. Эсфирь Шуб. – 90 мин. – 1927. – СССР.
75. Падение и сдача Перемышля 9 марта 1915 года: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 18 мин 20 с. – 1915. – Российская империя.
76. Парад 2-го стрелкового полка в Царском Селе в присутствии Николая II [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 7 мин 30 с. – 1912-1916. – Российская империя.
77. Парфорсная охота: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°. – 5 мин 40 с. – 1908. – Российская империя.
78. Пате-журнал № 263-Б: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 4 мин 19 с. – 1914. – Российская империя.
79. Пате-журнал № 276-А: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 6 мин. – 1914. – Российская империя.
80. Патриотическая манифестация в Петербургском Зимнем дворце в день объявления войны 20 июля с. г.: историческая кинохроника / Московское представительство фирмы братьев Пате. – 1 мин 10 с. – 1914. – Российская империя.
81. Персидские и турецкие посольства на приёме у Николая II в Ливадии [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 1 мин 40 с. – 1909-1910. – Российская империя.
82. Петроград в дни революции: историческая кинохроника / Российское кинематографическое общество. – 16 мин 15 с. – 1917. – Российская империя.

83. Петроградские торжества 18/1 мая 1917 г.: историческая кинохроника / Фотография В. А. Полякова М. И. Быстрицкий. – 2 мин 10 с. – 1917. – Российская империя.
84. Поднятие колоколов на колокольню церкви сводно-гвардейского батальона в Царском Селе: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 2 мин. – 1910. – Российская империя.
85. Покорённые турецкие города Байбурт, Мамахатун и Эрзинзян и посещение их Великим князем Николаем Николаевичем: историческая кинохроника / Военно-исторический отдел при Штабе Кавказского военного округа. – 16 мин. – 1916. – Российская империя.
86. Последние московские события. Победа большевиков и Красной гвардии. Краткий обзор: историческая кинохроника. – 3 мин 20 с. – 1917, Российская республика.
87. Похороны А. Д. Вяльцевой: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 2 мин. – 1913. – Российская империя.
88. Похороны генерала-адъютанта Линевича: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 5 мин 30 с. – 1908. – Российская империя.
89. Похороны жертв революции в Петрограде 23 марта 1917 года: историческая кинохроника / Петроградское отделение фирмы братьев Пате. – 8 мин. – 1917. – Российская империя.
90. Похороны Л. Н. Толстого в Ясной Поляне 9-го ноября: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 4 мин 10 с. – 1910. – Российская империя.
91. Праздник Собственного Его Величества Конвоя: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 3 мин 10 с. – 1916. – Российская империя.
92. Празднование 300-летия Дома Романовых в Москве [условное название]: историческая кинохроника. – 10 мин 50 с. – 1913. – Российская империя.

93. Предательское нападение турецкого флота на Черноморское побережье: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 1 мин 50 с. – 1914. – Российская империя.
94. Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота : историческая кинохроника / Бр. Люмьер. – 48 с. – 1895, Франция.
95. Приезд Николая II в Самбог и смотр войскам [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонь Гань и К°. – 5 мин 45 с. – 1915. – Российская империя.
96. Принятие Его Императорским Величеством Верховного Главнокомандования и отъезд Великого князя Николая Николаевича на Кавказ: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 1 мин 50 с. – 1915. – Российская империя.
97. Принятие присяги солдат Екатерининского полка в Московском Кремле: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 2 мин 50 с. – 1910. – Российская империя.
98. Прогулка по Днепру труппы Художественного театра, устроенная группой киевлян – почитателей театра: историческая кинохроника. – 4 мин 45 с. – 1912. – Российская империя.
99. Производство в офицеры юнкеров в Царском Селе [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонь Гань и К°. – 2 мин 05 с. – 1914. – Российская империя.
100. Пролог: художественный фильм / Мосфильм; реж. Е. Л. Дзиган. – 106 мин. – 1956. – СССР.
101. Редут полный на одну роту: историческая кинохроника / АО А. Ханжонков и К°. – 3 мин 35 с. – 1913. – Российская империя.
102. Россия, которую мы потеряли: докум. фильм / Мосфильм; реж. С. С. Говорухин. – 106 мин. – 1992, РФ.
103. Ростов Великий и его святыни: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 3 мин 40 с. – 1911. – Российская империя.

104. Русская военная хроника. Серия I. Пребывание Государя Императора в действующей армии: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 8 мин 10 с. – 1914. – Российская империя.

105. Русская военная хроника. Серия II. Русский Львов: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 8 мин. – 1914. – Российская империя.

106. Русская военная хроника. Серия IV. Русская Галиция: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 2 мин 40 с. – 1914. – Российская империя.

107. Русская военная хроника. Серия VIII. Бой у Беявы. 14 ноября 1914 года: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 3 мин 20 с. – 1914. – Российская империя.

108. Русская военная хроника. Серия IX. В Ставке Верховного Главнокомандующего: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 7 мин 10 с. – 1914. – Российская империя.

109. Русская военная хроника. Серия X. Бомбардировка Перемышля русской артиллерией: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 3 мин 10 с. – 1915. – Российская империя.

110. Русская военная хроника. Серия XI. Под Перемышлем: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 8 мин 15 с. – 1915. – Российская империя.

111. Русская военная хроника. Серия XVII. На полях сражений: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 4 мин. – 1915. – Российская империя.

112. Саровские торжества» [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 2 мин 20 с. – 1903. – Российская империя.

113. Свидание Государя Императора с английским королём Эдуардом VII на ревельском рейде: историческая кинохроника / АО «А. Дранков и К°». – 3 мин 50 с. – 1908. – Российская империя.

114. Свидание монархов в Ревеле: историческая кинохроника / Российское представительство фирмы «Гомон». – 3 мин 50 с. – 1908. – Российская империя.
115. Смотр молодым матросам: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 3 мин 10 с. – 1907. – Российская империя.
116. Смотр учения матросов в Царском Селе в Высочайшем присутствии: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 4 мин 20 с. – 1908. – Российская империя.
117. Смотр частей [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°; киноотдел Скобелевского комитета. – 4 мин 45 с. – 1915-1916. – Российская империя.
118. События в Астапове и похороны Л. Н. Толстого: историческая кинохроника / Московское отделение фирмы братьев Пате. – 6 мин 30 с. – 1910. – Российская империя.
119. Современные виды древнего Пскова: историческая кинохроника / Продафильм. – 1 мин 50 с. – 1911. – Российская империя.
120. События 18-го июня 1917 года в Петрограде [условное название]: историческая кинохроника. – 10 мин. – 1917. – Российская империя.
121. Состязания в беге на скорость в Юсуповом саду: историческая кинохроника / Т/д «Аполлон». – 2 мин 40 с. – 1911. – Российская империя.
122. Спортивный праздник в честь английской эскадры [условное название]: историческая кинохроника / А. Аллиман. – 4 мин. – 1914. – Российская империя.
123. Торжества в Высочайшем присутствии по случаю 100-летия Отечественной войны: историческая кинохроника / Российское представительство фирмы «Гомон». – 16 мин 20 с. – 1912. – Российская империя.
124. Триумф воли: док. фильм / Рифеншталь фильм ГмбХ; реж. Л. Рифеншталь. – 114 мин. – 1934, Германия.
125. Хроника войны [условное название]: историческая кинохроника. – 4 мин 30 с. – 1916. – Российская империя.
126. Хроника войны [условное название]: историческая кинохроника. – 6 мин. – 1913-1916. – Российская империя.

127. Хроника Первой мировой войны [условное название]: историческая кинохроника. – 16 мин 40 с. – 1916. – Российская империя.
128. Хроника Свободной России [условное название]: историческая кинохроника. – 11 мин. – 1917. – Российская империя.
129. Художник Репин в Пенатах: историческая кинохроника / Петербургское ателье кинематографии. – 2 мин. – 1913. – Российская империя.
130. Церемония закладки мола морской крепости Петра Великого в Ревеле [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 7 мин 20 с. – 1912. – Российская империя.
131. Штурм и взятие Эрзерума: историческая кинохроника / Киноотдел Скобелевского комитета. – 22 мин 30 с. – 1916. – Российская империя.
132. Экспедиция Г. Седова: историческая кинохроника / Пинегин Н. В. – 49 мин 30 с. – 1912-1913. – Российская империя.
133. Юбилейная царскосельская выставка [условное название]: историческая кинохроника / К. Е. фонъ Ганъ и К°. – 6 мин 40 с. – 1911. – Российская империя.