

ОТЗЫВ

**официального оппонента на диссертационную работу
Белякова Виктора Константиновича «Художественные особенности
процесса визуализации реальности на примере дореволюционного
неигрового кино России», представленную на соискание ученой степени
доктора искусствоведения по научной специальности 5.10.3 Виды
искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)
(искусствоведение)**

Поскольку кинематограф – один из самых молодых видов искусства, то неудивительно, что одной из тем киноведения было и остается определение специфики кино, выявление особенностей создания экранного пространства и времени, взаимодействия между постоянно меняющимися техническими и технологическими возможностями и творчеством, понимание механизма воздействия экранных образов на зрительское восприятие, заполнение «белых пятен» в истории кино.

Оригинальность и новизна представленной к защите работы В.К. Белякова состоит в том, что автор, обратившись к бесценным архивам кинохроники 1896-1917 гг., предпринял попытку исследовать истоки отечественного документального кино, процесс постепенного освоения неигровым кинематографом новых приемов и методов съемки и монтажа.

В *первой главе* диссертации на материале старой кинохроники рассматривается проблема визуализации реальных событий и фактов, особенность их восприятия зрителем начала XX века и нашими современниками, а также проблема трактовки реального события или явления.

Как известно, уже в первых киноопытах выявились две тенденции проведения документальной съемки, которые будут параллельно сосуществовать на всех этапах развития кинодокументалистики: 1) съемка события без какого бы то ни было вмешательства в его развитие (то, что Дзига Вертов назовет «съемкой врасплох»); 2) организованная съемка с реальными персонажами в реальном пространстве. Кроме этого, в первом случае даже при репортажной съемке нельзя не учитывать реакцию участников события

на наличие снимающей их камеры. Во втором же случае, кроме имитации реального действия, может быть откровенная фальсификация или имитация реального события. Достаточно вспомнить известную историю со съемкой Ж. Мельесом сыгранной в соответствующих декорациях актера коронацию английского короля Эдуарда VII (1902), которая была выдана за документальную съемку, не говоря уже о современных мокьюментари, воспринимаемых зрителями как нечто реальное. Обе этих тенденции рассматриваются в диссертационной работе на материале первой отечественной кинохроники.

Одной из важных проблем экранной документалистики является способ трактовки факта, явления, события, то есть степень *объективности* документального материала. Речь идет не только о выборе объектов для съемки или отборе отснятого материала при монтаже, спонтанной или организованной съемке, а о способе визуальной фиксации предкамерного пространства. Как отмечает автор диссертации, уже в тот момент, когда оператор «выстраивает ракурс и композицию, появляется художественность, влияющая на восприятие» (с. 31) кадра зрителем. Степень же «художественности» зависит от того, насколько кинооператору удастся получить кадр, воздействующий на воображение реципиента.

Используя известный подход Ролана Барта к психологии восприятия зафиксированного изображения, диссертант рассматривает кадры с точки зрения доминирования в них *stadium*'а, т.е. простой информационной фиксации пространства, или *punctum*'а, т.е. присутствия в кадре элемента, способного разбудить воображение зрителя, вызвав у него различные ассоциации и фантазии.

В работе отмечается также, что немалую роль в полноценном восприятии документального киноизображения играет наша долговременная *память*, хранящая различные сведения (тезаурус) и образы, в результате чего происходит «процесс дешифровки экранной реальности» (с. 59), т.е., с одной стороны, при восприятии экранного изображения происходит процесс

типологизации, опознания объектов, а с другой – зритель узнаёт в экранных образах те или иные места, известных личностей, припоминает какие-то факты и события, связанные с тем, что он видит на экране.

Еще один важный момент, на котором фиксирует внимание автор работы – *информационное наполнение* кадра. Перенасыщенность изображения персонажами и деталями нередко приводит к тому, что от зрителя ускользает ряд существенных моментов, поэтому исследователю старой кинохроники приходится по несколько раз пересматривать кадры или останавливать изображение в виде «стоп-кадра». Тем более, что кадры старой кинохроники обнаруживают для нас – с антропологической и социологической точки зрения – визуально зафиксированное *историческое и социальное время*.

Как известно, кинохроника представляет собой бесценный материал не только для киноведов, но и для культурологов, социологов и историков. Скажем, из первого короткого кадра «Выход работниц с фабрики», снятого братьями Люмьер в 1895 г., можно получить информацию о том, что в это время по Парижу уже ездили легковые автомобили; что тот факт, что среди работников фабрики преобладают женщины, свидетельствует о радикальных переменах, происходивших обществе в конце XIX века; что наличие у большинства из них разнообразных шляпок говорит о моде того времени и т.д.

Что же касается творческого подхода к кинофиксации реальных объектов, то качество и характер съемки в значительной степени зависят от технического и технологического факторов. Анализируя дореволюционную кинохронику, диссертант на конкретных примерах показывает, как постепенно у первых русских кинематографистов появляется техника, способная снимать более продолжительные кадры, как рождался элементарный линейный монтаж, позволяющий формировать логично выстроенное экранное пространство и дающий возможность зрителю представлять то, что осталось за кадром, и как менялась восприятие зрителем неигрового кино.

По мере развития технологии съемки и монтажа первые кинематографисты переходят от простой фиксации события, подобно фоторепортерам, к нарративности, умению представить на экране событие в конкретном пространстве и в его временной последовательности. Как считает автор, постепенно «от алфавита неигровой кинематограф переходит к лексике» (с. 50), и именно в этот период зарождается принципиально новая, экранная «действительность», прерывистая, лишенная звука, исключительно черно-белая и ограниченная рамками кадра» (с. 59). Кинематограф освобождается от стереотипов, которые диктовала театральная специфика, в частности, от доминирования общего плана и неподвижности камеры. К 1910-му гг. в русском документальном кино уже активно используются средний, крупный план, а также панорамирование, совершенствуются принципы монтажа.

Еще один важный вопрос, который затрагивается в первой главе – *восприятие кинохроники*, снятой сто с лишним лет назад, современным зрителем и творческое *использование этих материалов* в последующих современных документальных фильмах и телепрограммах, рассказывающих о тех или иных событиях прошлого. Следует отметить, что, к сожалению, нередко можно видеть, как современными авторами кадры из старых игровых фильмов выдаются за кинохронику, как в тексте говорится об одном событии, а на экране – кадры из фильма на другую тему и т.п. Как удачные примеры корректного и бережного отношения к исторической кинохронике, в диссертации приводятся двухсерийная документальная картина «Дно» (2018) С. Мирошниченко и авторский сериал митрополита Тихона (Шевкунова) «Гибель империи. Российский урок» (2021).

В конце главы исследуются особенности документальных материалов, снятых К. Ягельским, А. Ханжонковым и другими кинооператорами, а также способам проката и демонстрации в ту пору неигровых кинолент.

Во *второй главе* диссертации «Процесс становления неигрового кинематографа. Типы и виды фильмов» рассматривается *тематика*

неигрового кино и типологизируются различные виды документальной кинопродукции. Отмечается, что в выпущенных до революции почти 3000 документальных фильмах основное внимание уделялось событиям, связанным с государственными мероприятиями, в том числе с участием царской особы, а также жизни видных деятелей культуры и показу сенсационных новостей. Иногда на экранах появлялись сюжеты познавательного и воспитательного характера, но почти не освещалась жизнь деревни и рабочего класса.

Все сохранившиеся фильмы, по мнению диссертанта, можно разделить на три основные категории: фильмы официальной направленности, информационно-событийные и видовые. Были также фильмы, которые подавались прокатчиками как «сенсация», даже если речь в них шла о сценах охоты на диких животных, скачках на ипподроме или показе жизни популярного артиста.

Официальные фильмы представлены большим массивом «царской хроники», которая предназначалась для проката (съемки царя на отдыхе предназначались для закрытого просмотра, т.е. были своего рода семейным архивом). Рассматривается соотношение репортажных материалов и сцен постановочного характера, а также особенность съемок церемоний, парадов, смотров, посещения Николаем II различных мест, а также его встреч с коронованными особами других стран, и его участие в торжествах по случаю 300-летия Дома Романовых в 1913 году. При этом исследователь отмечает характерный момент – «во всех перечисленных случаях Государь Император всегда пребывает в униформе – даже играя в теннис или сидя в байдарке» (с. 162), напоминая тем самым о своем статусе.

Отдельное внимание диссертантом уделено большому массиву «царской хроники», которая предназначалась как для проката, так и для закрытого просмотра, т.е. была своего рода семейным архивом. Рассматривается соотношение репортажных материалов и сцен постановочного характера, а также особенность съемки церемоний, парадов, смотров, посещения Николаем II различных мест, а также его встреч с коронованными особами других стран,

и его участие в торжествах по случаю 300-летия Дома Романовых в 1913 году. При этом исследователь отмечает характерный момент – «во всех перечисленных случаях Государь Император всегда пребывает в униформе – даже играя в теннис или сидя в байдарке» (с. 162), напоминая тем самым о своем статусе.

Информационно-событийные материалы наиболее ярко представлены в анализируемых диссертантом шестиминутных дореволюционных киножурналах, каждый сюжет которых, предваренный соответствующей пояснительной надписью, длился одну минуту, но были и короткие фильмы, посвященные одному из событий, – юбилею какого-то полка, спортивным состязаниям, похоронам известных людей и т.п.

Видовые фильмы давали представление о различных местах огромной страны, а также показывали быт проживающих там людей. В диссертации предпринята попытка исследовать визуальные характеристики попадавших в кадр людей простого сословия – это публика, присутствующая на различных официальных мероприятиях; персонажи, попавшие в кадр при съемке обитателей Хитрова рынка; простые люди, зафиксированные в фильме о поездке театра МХТ по Днепру; крестьяне в кадрах кинохроники, показывающей последствия голода в Поволжье, разразившемся в 1911 году; кадры с рабочими и крестьянами, которые в основном встречаются в познавательных фильмах, посвященных какому-либо из предприятий, строительству железных дорог, технологии добычи асбеста, и т.п.

Значительный интерес представляет сегодня исследование фильмов т.н. «разумного кинематографа», т.е. того, что мы называем научно-популярным кино, у истоков которого в России стоял А. Ханжонков, создавший в 1911 году соответствующий отдел при своем ателье. Впускались там и инструктивные, обучающие фильмы, т.е. это была фактически предтеча учебного кино.

Для атрибутирования старой кинохроники исследователь использует как существовавшие справочники, дающие представление и документальной кинопродукции, так и собственный опыт изучения сохранившихся

киноматериалов. Отмечается, что уже в этот период в России (в отличие от Голливуда) в киноотрасли происходит разделение на структуры, производящие фильмы и их прокатывающие.

В этой же главе рассматривается начало деятельности Скобелевского комитета, в котором накануне войны, в 1913 году, появился военно-кинематографический отдел, который, несмотря на отсутствие отечественной киноплёнки и технические трудности (громоздкость аппаратуры), сумел, как удалось установить диссертанту, снять и смонтировать многие военные эпизоды.

Последний параграф второй главы посвящен съемкам событий Великой Русской революции.

Третья глава «Зарождение образной выразительности» представляет собой исследование кинопроцесса, того, как в первой российской документалистике на протяжении 22 лет зарождались приемы съемки, монтажа, создающие на экране образ пространства и времени. Анализируются опыты создания документальных фильмов, осуществляемые Ягельским и Дранковым, использование ими планов различной крупности, их внимание к детали, формированию причинно-следственной связи сцен и линейного повествования.

Чувствуется, что диссертантом была проделана большая работа по изучению и систематизации архивных киноматериалов дореволюционной кинохроники, проследить эволюцию изобразительных и выразительных средств, используемых в это время, что послужит дальнейшему изучению ряда аспектов темы, исследуемой в диссертационной работе.

Вместе с тем, следует отметить ряд недочетов, которые несколько снижают уровень исследования.

1. Прежде всего речь идет о структурировании текста диссертации. На наш взгляд, хронологический подход к анализу сохранившейся дореволюционной кинохроники, целесообразно было бы сочетать с тематическим аспектом, рассмотрев более подобно ряд тем, которые в

диссертации обозначены бегло: это «Принципы формирования киножурналов», «Освещение текущих событий», «Освещение событий, связанных с культурной жизнью страны», «Использование дореволюционной кинохроники в советских и современных документальных фильмах». В последнем случае автор мог бы сослаться и на собственный опыт работы с архивной кинохроникой – ведь в его творческой биографии есть такие фильмы, как «Дом Романовых» (1992), «Русский фронт» (1994) и «Полковой батюшка» (2014).

Некоторые параграфы слишком дробно разделены на под-параграфы, хотя в этом нет особой необходимости (некоторые под-параграфы насчитывают всего несколько строк).

2. В ряде мест доминирует обзорно-описательный характер исследования при недостатке аналитического подхода к анализу того или иного явления.

3. В работе встречаются вариативные повторы одной и той же мысли, в частности, это мысль о том, что «автор всегда занимается отбором или селекцией тех объектов, что потом попадают в объектив кинокамеры», а оператор «поневоле занимается определенной селекцией и отбором объектов и точек съемки» и его размышления о том, что «визуальные свидетельства зачастую становятся загадкой и нуждаются в интерпретации и трактовке».

4. Имеются стилистические огрехи типа: «Спустя годы и десятилетия экранные образы дореволюционной кинохроники получают наше оправдание и способствуют, наконец, тому, чему они и должны служить по праву».

В целом же работа В.К. Белякова «Художественные особенности процесса визуализации реальности на примере дореволюционного неигрового кино России», представляющая собой тщательный анализ сохранившейся уникальной кинохроники, снимавшейся в России с 1896 по 1917 гг., будет несомненно интересна и полезна как теоретикам (искусствоведам, культурологам, социологам, историкам), так и практикам кино. Тема

диссертации является и новой, и актуальной, поскольку сегодня один из острых вопросов, стоящих перед обществом, – сохранение *исторической памяти*, чему во многом способствует кинематограф и, в частности кинохроника, позволяющая зримо представить события XX века и участвовавших в них людей.

Автореферат соответствует тексту диссертации и полностью отражает ее содержание. Опубликованные труды по теме диссертации содержат основные концептуальные положения и выводы диссертационного исследования.

Диссертационная работа В.К. Белякова «Художественные особенности процесса визуализации реальности на примере дореволюционного неигрового кино России», представленная на соискание ученой степени доктора искусствоведения, – законченное научное исследование, отвечающее требованиям пп. 9–14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации «О порядке присуждения ученых степеней» от 24 сентября 2013 г. № 842 (в действующей редакции) и соответствующее паспорту специальностей научных работников 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства). Соискатель Беляков Виктор Константинович достоин присуждения ему ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение).

10.02.2025

Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник,
заведующий сектором кино и телевидения
Федерального государственного бюджетного
научно-исследовательского учреждения
«Российский институт истории искусств»

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: +7 (812) 314-41-36,
<https://artcenter.ru/>, e-mail: spb@artcenter.ru

Подпись Виталия Федоровича
удовлетворено.
Помощник директора РИИИ



Познин Виталий Федорович

Шаф-Даросенко К.А.