

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора культурологии, кандидата искусствоведения
Сальниковой Екатерины Викторовны
на диссертацию 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)

Данная диссертация посвящена отечественному документальному кино, причем, не только дореволюционному – но и революционному, то есть отображающему революционную эпоху, чему посвящена значительная часть наиболее содержательной второй главы. Так что, на наш взгляд, название могло бы более точно указывать на более протяженный отрезок нашей истории. При изучении обозначенного предмета диссертант Виктор Константинович Беляков фокусируется на истории процесса визуализации реальности. Весьма показательным, что в названии объект исследования обозначен как «неигровое» кино, что подразумевает противопоставление с игровым, а не противопоставление «художественного» и «документального». На протяжении всей работы проводится мысль о парадоксальной природе экранного изображения, являющегося имплицитным носителем художественных качеств.

Автор показывает сложную природу визуального запечатления реальности на кинокамеру и акцентирует роль раннего неигрового кино в формировании эстетического восприятия действительности: «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». (С. 7). То есть, по мысли диссертанта, сам факт запечатления реального мира в новом искусстве актуализировал и обновлял индивидуальные процессы восприятия и рефлексии.

В первой главе «Предмет и теоретические предпосылки исследования» рассматриваются противоречия многогранной природы кинозапечатления видимого мира. Автор демонстрирует замечательное знание и понимание специфики съемочного процесса, когда на конкретных примерах, в частности, обращаясь к съемкам отдельных фрагментов социальной динамики в период Февральской революции, показывает всю неоднозначность документальных кадров. Самые главные события остаются не зафиксированными камерой, а то, что попадает в кадр, правильнее называть последствиями революции или, добавим от себя, яркими составляющими ее атмосферы, приметам исторического момента. Как пишет Виктор Константинович, «все последующее было потом, и именно это последующее и попало на киноплёнку в качестве кинохроники событий, стало просто символическим выражением того, что произошло перед этим». (С. 25). Вопросы мифологизации в культуре и искусстве, в том числе экранном, хорошо изучены в отечественной и зарубежной науке. Диссертация остается в рамках традиционных воззрений на эту проблему, но справедливо заостряет внимание на неизбежности мифологизации истории, на том, из чего, в силу каких, в том числе технических, практических причин вырастают исторические экранные мифы. В ряде случаев показывается, насколько стихийно и порой незаметно для неподготовленного зрителя этот процесс.

Научной рефлексии подвергаются понятие события в экранной реальности, разность визуального знака и образа, проблемы трансформации

визуальной материи, воспринимаемой реципиентом на рефлекторном уровне, в вербальную материю, подразумевающую рационализацию и индивидуальную бессознательную интерпретацию увиденного на экране.

Как убедительно аргументирует диссертант, множество вопросов, связанных с восприятием дореволюционного (впрочем, как и любого исторического) материала в экранном измерении связано с заведомо неполным историческим знанием об ушедшей эпохе и невозможностью всегда понимать истинный смысл происходящего в хроникальном кадре, замечать и выявлять разницу между непосредственной исторической реальностью (недоступной для нашего прямого восприятия) и ее экранной подачей, в которой всегда будут элементы намеренной или произвольной интерпретации авторами съемки.

Одним из важных положений диссертации является то, что «в 1908 году в дореволюционном неигровом кинематографе впервые стал использоваться нарративно-смысловой монтаж» (С. 38) Также в диссертации отстаивается позиция о том, какие съемки правомернее всего ассоциировать с первыми опытами отечественного документального фильма: «...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)», - утверждает диссертант. (С. 125).

В первой главе «Предмет и теоретические предпосылки исследования» диссертант ведет рассуждение о ряде аспектов, которые необходимо учитывать при анализе исторической кинохроники. Анализирует природу ее художественного пространства, многообразие культурных функций, в том числе коммуникативную. Обращает внимание на то, как личный социальный опыт и образ жизни реципиента может влиять на субъективное восприятие, а также на формирование стереотипов восприятия визуальных материалов,

складывающихся под воздействием всей совокупности медийных средств эпохи.

Во второй главе «Процесс становления неигрового кинематографа. Типы и виды фильмов» исследуются особенности раннего неигрового кино в социокультурном контексте дореволюционной и революционной эпохи. Диссертант пересказывает ряд общеизвестных сведений о состоянии общества в предреволюционный период, но делает свои авторские акценты и подчеркивает, что далеко не все стороны жизни российского общества получали отображение в ранней кинохронике. Тем самым проводится мысль о важности знания и понимания общего социокультурного контекста при анализе хроникальных материалов.

Автор диссертации выделяет две линии визуализации, первая – это сценарий власти, и о нем написано достаточно внятно. А вот вторая линия – «каноны социальной, общественной жизни в приложении к разным сторонам жизнедеятельности социума» - предстает более размытой. Речь, собственно, об активном участии кино в формировании этого второго «канона», или, точнее сказать, паттерна, и это весьма существенное положение, на наш взгляд, могло быть реализовано в тексте гораздо более подробно.

Значительное внимание уделяется дореволюционным киножурналам. Диссертант справедливо отмечает, что в выпусках Патэ-журнала «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» (С. 136). При обозрении сюжетов киножурналов автор диссертации приходит к следующему выводу: «Калейдоскоп фактов и является доминантной целью киножурнала, который просто констатирует происходящее в мире, начиняя зрителя знаковой информацией». (С. 138).

Впрочем, само аналитическое описание конкретики материалов Патэ-журнала убеждает нас в том, что перед нами не просто калейдоскоп и что буквальные намерения киножурнала не тождественны его реальному вкладу в культурный процесс. На наш взгляд, с помощью киножурнала происходит не только информирование, но и создание образа общественной жизни как череды ярких, забавных, нередко эксцентрических событий. Формируется представление о том, что вообще следует снимать и, соответственно, что обладает ценностью – не для истории, а для текущей современности. Перед нами палитра интересных – прежде всего для визуализации – моментов культурной и субкультурной, светской, богемной, спортивной жизни. Светская и общественная хроника. Вероятно, даже некоторая мифологизация повседневности как потока любопытных для просмотра моментов, как сценок развлечений и наслаждений. Диссертант весьма точно обобщает, что этот калейдоскоп, и, добавим от себя, сами клише селекции эпизодов бытия для экранного запечатления останутся актуальны вплоть до эры телевидения и даже интернета. На наш взгляд, в рамках данного аспекта темы было бы еще более эффективно применение не только понятия «знак события», но и понятий культура повседневности и отчасти мифологизация, тем более что речь о ней шла в первой главе. А главное – было бы весьма полезно и уместно обратиться к опыту Школы Анналов и воззрений ее представителей на то, что составляет предмет истории. Диссертант, идя за спонтанно развивающимся неигровым кино, интуитивно тяготеет к восприятию исторического процесса именно в духе Школы Анналов. Быть может, кино и было одним из тех культурных явлений, которые по-своему предвосхищали сдвиг исторической науки к истории повседневности, истории переживаний. На наш взгляд, данный исследовательский вектор может быть весьма перспективен для дальнейших изысканий.

«Царская кинохроника» исследуется в диссертации в ракурсе «формирования послания» и «формы сценария власти». Автор обращает

внимание на сложное сочетание репортажности и постановочности, ритуальности и импровизации при съемках многих эпизодов. Кинохроника при этом предстает как объективно-субъективное многомерное явление, неотделима от рецепции современниками и участвует в рецепции истории как неоднозначной палитры не только событий, но и визуальных знаков своего времени: «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. 163).

В диссертации выстраивается типологизация неигровых картин, в которой автор значительное внимание уделяет информационно-событийным фильмам, видовым фильмам, так называемым сенсационным фильмам, фильмам разумного кинематографа. Как нам кажется, весьма ценно то, что бытовавшие в эпоху раннего кино некоторые обозначения типов картин применяются в диссертации и комментируются автором.

Отдельные развернутые параграфы содержат обзор и анализ визуальных свидетельств о действиях Русской армии в начальный период Первой мировой войны, а также выявляют новаторство пионеров отечественной кинематографии в запечатлении событий последнего периода войны. В главе последовательно исследуется характер съемок Российской революции 1905 года, Февральской революции 1917 года, киносъемки между февральскими и октябрьскими революционными событиями, наконец, кинохроника октябрьской революции 1917 года и начало трансформаций исторической кинохроники в ранние советские годы. В данных параграфах происходит описание ряда хроникальных кусков, труднодоступных для просмотра и представляющих особый интерес, но и сложность атрибутирования. Автор диссертации наглядно показывает, насколько иногда

непрозрачны смыслы происходящего в кадре и насколько легко впасть в заблуждение при их интерпретации. Также диссертация фиксирует значимые символические образы, возникающие спонтанно в некоторых хроникальных материалах, например, жесты революционно настроенных людских множеств с шашками, отнятыми у городских и транслирующих символику свободы (с 231).

В третьей главе «Зарождение образной выразительности в отображении реальности» прослеживается формирование первых художественных приемов в рамках неигрового запечатления, приемы нарративно-смыслового монтажа, в частности, опыты А. О. Дранкова. Отдельное внимание уделяется роли крупного плана и ракурса. Анализируется специфика документальности и постановочности и их переплетения в визуализации исторической реальности. Также исследуется освоение ранним отечественным неигровым кино приемов пропаганды, творческие процессы поисков истины и правдоподобия, воплощаемые в визуальном экранном измерении.

В целом в диссертации воссоздана, систематизирована и проанализирована многогранная палитра визуальной эстетики раннего неигрового кино в России и показан как культурный контекст ее развития, так и противоречия рецепции. Диссертация написана живым языком и передает подкупающую эмоциональность человека, который, посвятив многие годы изучению неигрового кино, сохранил весьма яркое восприятие экранной материи, до сих пор не утратил способность переживать потрясение, эмоциональную захваченность визуальными материалами, подвергающимися им самим пристальному исследованию.

Вместе с тем, иногда возникает избыток этой непосредственной эмоциональности, что проявляется в стилистике, не вполне уместной в научной работе. Приведем некоторые примеры стилистического нарушения диссертационного формата: «События подобного типа, носящие грандиозный

размах и имеющие значение, *что называется*, на века... (С. 22); «реалистичны в хронике кадры, снятые случайным образом, или действительно, что называется, навскидку» (С. 63); «Шкловский еще ничего своего не сформулировал» (С. 67); «Эсфирь Шуб ... решила использовать это как трюк, как аттракцион, как она только что восприняла это от С. Эйзенштейна, *сообщившего всем про монтаж аттракционов*» (курсив наш – Е.С., С. 126). Или: «Биомеханика Мейерхольда *была где-то рядом*» (С. 136). Или: «В начале сентября *подсуетилась* прокатная контора торгового дома “Фильмотека”» (С. 207)

Попадают фразы, смысл которых остается туманным, например: «Фильм – это воспроизведение действительности на экране с адекватной идентичностью». (С. 33). Иногда небрежности в выражении мыслей приводят к смысловым искажениям: «документальный кинематограф в то время развивается в рамках пусть традиционной, но все равно эстетики» (С. 127) То есть получается, традиционная эстетика это какая-то менее ценная эстетика, нежели новаторство, однако все мы прекрасно понимаем, что это не так.

На странице 146 диссертант ссылается на концептуальные положения Барта и Бодрийера, но ссылок на конкретные труды как таковые не приводит. И в целом, как нам кажется, диссертацию бы могло украсить более частое и неформальное обращение к теоретическим и философским трудам. В диссертации постоянно речь идет о проблемах рецепции, однако ощущается дефицит обращений автора диссертации к теоретическим работам, связанным с психологией восприятия, с рецепцией культурных явлений и искусства.

Встречаются неточности в отношении истории других искусств: «Ситуация сильно напоминала ситуацию в театре классического периода, когда от драматурга требовалось соблюсти единство места, времени и действия» (С. 49-50). Но речь идет, конечно же, не о «классическом периоде»,

а о классицизме, классицистском каноне трех единств. Или: «При этом автор фильма управляет ритмом и скоростью этого движения. Это порождает совершенно уникальные приемы, присущие исключительно кинематографу, например, неопределенность, беспокойство, тревогу ожидания». (С. 33.) Однако везде, где есть сколько-нибудь протяженный нарратив и / или конфликт, регулярно возникают и неопределенность, и беспокойство, и тревога ожидания – они есть в разных формах литературы, устных и письменных, и в театральных представлениях.

Данные замечания не отрицают положительной оценки диссертации в целом, являющейся оригинальным научным трудом, вносящим значительный вклад в изучение истории отечественного кинематографа и отдельные положения теории кино. Представленная работа В.К. Белякова «Художественные особенности процесса визуализации реальности на примере дореволюционного неигрового кино России» отвечает требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук в пп. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации №842 от 24.09.2013 г. (в действующей редакции). Автореферат отражает содержание и основные результаты исследования. Автор, Беляков Виктор Константинович, заслуживает присуждения ему ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение).

10.02.2025

Доктор культурологии
по специальности 24.00.01 – теория и история культуры,
заведующий сектором отдела художественных проблем массмедиа
федерального государственного бюджетного научно-исследовательского
учреждения «Государственный институт искусствознания»
e-mail: k-saln@mail.ru

Сальникова Екатерина Викторовна

ПОДПИСЬ

ДОСТОВЕРЯЕТСЯ.

