

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию Белякова Виктора Константиновича
«ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА ВИЗУАЛИЗАЦИИ
РЕАЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО НЕИГРОВОГО
КИНО РОССИИ»,

представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения
по специальности 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные
искусства)

Представленная на соискание докторской степени диссертация В.К. Белякова посвящена процессу визуализации окружающего мира, который обрел новые качества с приходом в Россию кинематографа. В центре внимания автора дореволюционный период, связанный со становлением и развитием хроникального неигрового кино как доминантной составляющей неигрового кино в целом со своими определенными свойствами и характеристиками. В отличие от игрового кинематографа хроника способна запечатлевать исторические факты, визуализируя их, то есть, фиксируя на кино-, видеопленке и цифровых носителях. Диссертация представляет собой исследование зарождения и развития приемов визуализации, а также выявление и анализ восприятия кинолент зрителем и влияния первых документальных фильмов на зрительскую аудиторию. Изучение кинохроники способствует видению дореволюционного мира на рациональном и эмоциональном уровнях, а также пониманию запечатленной действительности в целом.

Актуальность данной работы представляется особенно значимой сегодня, когда не только Россия, но и весь мир переживает период глубокой трансформации на пути суверенного развития, находя опору в собственных традиционных ценностях, а кинематограф обретает все новые возможности в условиях стремительно развивающихся технологий. Хроника помогает формированию исторической памяти как важнейшего

компонента общественного сознания и конкретной личности зрителя, не связанному с вербальными принципами организации мышления. Это в свою очередь позволяет ярче различать своеобразие тех или иных событий, помогает выделять их особенности в динамике исторического процесса.

Что касается научной разработанности темы диссертации, то во Введении автор подробно останавливается на тех подходах, с которыми целый ряд исследователей в разное время увязывали изучение кино с анализом отдельных сторон визуальной антропологии и визуальной культуры вообще, и опирается на теоретический опыт многочисленных авторов, как отечественных, в первую очередь М.М. Бахтина, Д. Вертова, В.Е. Вишневого, Л.С. Выготского, Ю.М. Лотмана, В.С. Листова, Н.М. Зоркой, Н.А. Изволова, Г.С. Прожико, Ю.Г. Цивьяна, Э. Шуб, Р.М. Ягельского, а также зарубежных: Т.В. Адорно, Р.Арнхейма, А. Базена, Б. Балаша, Р. Барта, В. Бенямина, Ж. Бодрийера, Ж. Делёза, К. Метца и др.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые в отечественном киноведении предлагается системный анализ дореволюционного неигрового кинематографа на основе тщательного разбора значительного количества отдельных фильмов, а также фрагментов «архивной россыпи», материалов из прежде закрытых архивных фондов, открывшихся только в последние десятилетия, и используемых в них приемов художественной выразительности, развиваемых с 1908 года и связанных с поиском монтажных решений, ведущих к организации нарративно-смыслового монтажа и с развитием приемов самой съемки.

Автор диссертации использует 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 рассмотрения образной природы

художественных произведений. Кроме того, в работе использовались современные аналитические методы, связанные с герменевтическим подходом к анализу произведений, и отдельные элементы структуралистского анализа. Автор предпринимает комплексный многоуровневый анализ визуализации окружающей действительности на базе изучения исторических обстоятельств создания сохранившихся кинодокументов и фильмов, подробно останавливаясь на дефиниции события и его отличии от визуального факта.

Важно отметить, что достоверность результатов и выводов исследования обеспечиваются тем, они получены автором лично, на основании изучения большого массива отечественных и зарубежных фильмов, киноведческих, литературно-художественных, историко-теоретических и философских источников.

Теоретико-методологическая база и обширный архивный материал исследования (133 фильма) позволяют диссертанту сделать достоверные выводы. В результате убедительно доказывается, что освоенные в дореволюционный период приемы выразительности послужили основой формирования оригинального языка советского документального кино 1920-х годов. Вместе с этим в диссертации проводится характеристика формировавшихся средств выразительности и эстетических достоинств рассматриваемого материала, их роль в создании киноязыка, необходимого для «чтения» экранной действительности прежде всего зрителем. Это теперь, как в дальнейшем замечает автор исследования, зритель легко различает то, что сгенерировано для экрана нейросетью, а что создано человеком. Но дореволюционный массовый и разнородный по уровню образования и проч., зритель не был достаточно подготовлен к встрече с «движущимися картинками» и пониманию смыслов, как поверхностных, так и тем более глубинных. Проблема осложняется тем, что, как пишет автор, картины исторического бытия дореволюционной России в силу сложившей идейно-политической ситуации носят преимущественно

мифологизированный, а не фактический характер. Однако, как для современного, так и для тогдашнего зрителя живые подробности стимулируют эмоциональное чувственное восприятие, а историческая кинохроника обогащает современного зрителя знанием об эпохе и историческом времени.

Диссертация четко логически выстроена, ее структура обусловлена поставленными автором целью и задачами; полноценно и качественно описываются теоретические, методологические и практические аспекты предмета исследования.

В Главе 1. «Предмет и теоретические предпосылки исследования» справедливо указывается, что в настоящее время визуальная культура стала одной из доминант нашего бытия. При этом на первый план выходит визуализация, стремящаяся не к застывшему изображению, а к движению, кино и видео. Визуальность как свойство объектов или предметов, приводит к их видению, их зримому восприятию и становится базовым модусом существования современной социальности, культуры, общим принципом структурирования их форм.

В ранней кинохронике автор выделяет два направления развития, передающих символичность всего регистра событий: «царской» (с 1897 года) кинохронике, запечатлевшей официальные церемонии Императорского Двора, и картины жизни и деятельности русского социума, сохранившихся в фильмах и киножурналах. Отмечается, что экранная информация носит не только визуально-репрезентативный, но и идейно-смысловой характер, направленный на объяснение происходящего в кадре. Идейные смыслы, как «прямые», так и скрытые закладываются автором. А для массового зрителя в первую очередь была важна невербальная коммуникация с экранной реальностью, устойчиво возникающая во время просмотра, стимулирующая мгновенное схватывание ситуации на экране и вчувствование в нее.

Автор отмечает особенную значимость коммуникативной функции кинематографа, расчет не на одного зрителя, а на коллективную аудиторию, сидящую в зале. Первые кинофильмы и их показ в специально оборудованных местах 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. Как пишет диссертант, «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» (с.80-81).

Кроме того, автор называет кинохронику «акцентированным вариантом масс медиа», поскольку она всегда играла роль визуального свидетельства фактов и событий окружающей жизни. При этом сами эти свидетельства и их воспроизведение зависят от технических возможностей киносъёмочной техники и мастерства и опыта кинооператора, но и социально ориентированы на потенциальную зрительскую аудиторию.

В то же время информация, транслируемая с экрана, в значительной степени личностна для каждого из зрителей, и восприятие может быть совершенно разным для разных зрителей, начиная от непонимания и заканчивая потрясением при осознании. Отсюда возникает задача рассмотреть истину в визуальной картине событий, демонстрируемую

исторической кинохроникой, несмотря ни на какие насильственные фильтры, накладываемые на нее историческим временем, сиюминутными политическими обстоятельствами и трактовками экспертов. При этом зритель может обманываться, думая, что рассмотрел истину и ее опознал. Понимание им истины может быть ложным или быть всего лишь интерпретацией.

В Главе 2. «Процесс становления неигрового кинематографа. Типы и виды фильмов» кратко обзревается приход кинематографа в Россию и состояние неигрового кинематографа на тот момент. Отмечается, что из хроникальных дореволюционных фильмов (а их было произведено около 2 600 единиц) до нас дошла едва десятая часть. Первые кино съемки в России были осуществлены французскими операторами в мае 1896 года во время Коронационных торжеств, а регулярный характер съемки царской хроники приобрели с 1900 года, когда за них взялся оператор Александр Ягельский. Диссертант считает, что первым настоящим фильмом можно назвать ленту Ягельского, посвященную открытию Первой Государственной Думы в 1906 году, поскольку она носит характер смонтированного законченного фильма, состоящего из нескольких ключевых эпизодов.

В начальный период фильмы постепенно становятся нарративными, развивающимися в рамках традиционной (литературной) эстетики и воплощающими существовавший тогда сценарий власти и сопутствующему ему символику. Главным символом становится образ единения монарха с народом. К тому же он – не только Царь, но еще и державный Вождь всех патриотов своей страны, армии и флота. Поэтому были часты парады и смотры в Царском Селе, где жил Государь, – каждый солдат Империи хоть раз в жизни должен был воочию лицезреть своего Вождя. В хронике национальных торжеств, которые приурочивались к знаменательным событиям из истории России, отражается закладываемый их устроителями сакральный смысл – упрочить связь национального лидера с нацией, стать ответом на вызов времени, соответствовать неким

внутренним ожиданиям и потребностям нации. Как тогда говорили, торжества должны стать патриотическим народным событием.

Что же касается отображения быта и норм социума, то, как пишет автор, на основе экранных образов и картин можно прийти к определенному обобщению и представить себе некие нормы, традиции и привычки существовавшего тогда образа жизни, завязанного на общепринятые нормы, роль и значение не отделенной от государства Церкви и зависевший от реализации государственных интересов. Для многих людей того времени это был «сценарий жизни, канон социализации»; общепринятые привычки жизни и традиции направляли человека в требуемое русло, что и визуализировалось в кадрах неигровых фильмов и кинохронике. Следует добавить, что свою важную роль сыграли так называемые «видовые фильмы», вырабатывавшие у зрителя навык созерцательности, вживания в окружающую природу и ее многообразие, расширяющие его кругозор. Уже тогда высказывались соображения, что кинематограф должен не только развлекать, но и чему-то научить, выполнять образовательную функцию. Так появились фильмы «разумного кинематографа» для специализированных аудиторий: школьных, профессиональных, армейских, а также на темы строго научные, например, по вопросам медицины, биологии и других наук.

Как пишет автор, дореволюционная Россия остается совсем неизвестной нам страной, жившей «редкостным образом», которая на известном этапе мгновенно переустроилась, «потерялась». К счастью, на самые кануны ее исчезновения пришелся расцвет визуальности. «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» (116).

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

В момент съемок кинооператор практически не обладал возможностью интерпретации объекта съемки. Зато эту субъективность можно было привнести при последующей работе с отснятым материалом с помощью монтажа и текста комментария.

Расцвет хроники приходится на годы Первой мировой войны, особенно это касается различных съемок самой войны и боевых действий, когда происходит совершенствование процесса съемок, растет мастерство операторов; усложняются сами сюжеты с целью зафиксировать на киноплёнку какое-либо редкое или исключительное событие, представляя себе в той или иной степени план съемок. Авторы киноматериалов запечатлевали образы такими, как они есть. Постепенно меняется и содержание сюжетов, в том числе в фильмах, относящихся к Брусиловскому прорыву и операциям на Кавказском фронте, подробно разбираемых в диссертации. Автор заключает, что главное здесь - приобретение новых устойчивых навыков в деле съемок боевых действий, что в итоге дало толчок к развитию всех последующих новаторских методов и приемов отечественного кинематографа. В частности, анализируя выпуск 2 «Русской военной хроники» под названием «Русский Львов», автор делает важный вывод: «безвестные 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 Вертов».

(Сс. 212-213). Чрезвычайно активизировала деятельность отечественных операторов хроники Великая Российская революция. В диссертации анализируются фильмы и кинохроника, запечатлевшие события Февральской революции в Петрограде и в Москве. Рассматриваются обстоятельства съемок фильмов и отдельных хроникальных материалов. Отмечается, что часть материалов сохранилась только в качестве эпизодов позднейших советских фильмов, возможно, первого фильма Вертова «Годовщина революции». Анализируется и ситуация с исторической кинохроникой 1917 года в советское время, когда из нее изымались отдельные эпизоды, а отдельные кинокадры подменялись и дополнялись иными в угоду господствовавшей тогда идеологической доктрине.

В Главе 3. «Зарождение образной выразительности в отображении реальности» поэтапно рассматривается процесс создания киноязыка и роль визуализации в отечественном хроникальном кино. Отмечается, что сама съемка уже на раннем этапе сопровождалась выбором места и времени начала съемки разных сцен, что свидетельствует о привнесении в процесс съемки зачатков драматургии. Пока речь еще не шла о монтаже, предусматривалась лишь линейность нарратива, однако фотографическая практика подсказывала роль композиции.

Взлет документального кино в России произошел в 1908 году, в чем особенно велика роль А. О. Дранкова. Начинает применяться умышленная организация повествования в логически выстроенный рассказ, раскрывающий смысл запечатленного на киноплёнке, для обозначения которого диссертант вводит понятие «нарративно-смысловой монтаж». Возникает крупный план, сначала функционально, как репрезентация объекта съемки, а во время Первой мировой войны как образов воинов, предоставляющая возможность всмотреться в их лица. А процесс созерцания, подчеркивает диссертант, может вызывать последующий пересказ увиденного, что немаловажно для кинематографа в целом.

Диссертант сравнивает как приемы визуализации документальность и постановочность, переходит к освоению приемов пропаганды и делает вывод, что, поскольку кинохроника почти всегда сопровождается авторскими интенциями, то вместо зримости возникает эффект видимости как возможность манипулирования восприятием. Зрителю незаметно навязывают направление взгляда, «фиксируя его (то-есть останавливая) на том и тогда, на чем и когда этот аппарат считает нужным» (С.270). При этом экранные образы, допускают многовариативность трактовки и кроме того, содержат в себе также некоторые скрытые смыслы, не явленные прямому всматриванию, и «получают право быть репрезентацией ушедшей исторической действительности и вести к ее идентификации, что, в свою очередь, содействует становлению подлинной исторической памяти» (С.277). Вместе с тем, подчеркивает автор, «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» (С.283).

В заключении следует сказать, что в диссертации обращает на себя внимание, в первую очередь, серьезная теоретическая разработанность проблемы и сосредоточенность автора на предмете своего исследования.

Диссертационный материал имеет как теоретическую, так и практическую значимость, его можно использовать в русле чтения профильных курсов, ведения специальных дисциплин.

Однако можно отметить излишне подробные ссылки на отечественных и зарубежных исследователей, чьи труды довольно хорошо известны. Данное замечание носит частный характер и не влияет на общую положительную оценку работы.

Таким образом, данная работа представляет собой актуальное, комплексное, логичное, аргументированное исследование важной и актуальной научно-методологической и эстетической проблемы

визуализации исторических фактов как доминантной составляющей дореволюционного неигрового кино России.

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 п.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.

Диссертационная работа соответствует паспорту специальности: 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).

Диссертационное исследование «Художественные особенности процесса визуализации реальности на примере дореволюционного неигрового кино России» является самостоятельным, завершенным научным трудом и полностью соответствует требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук, изложенным в «Положении о присуждении ученых степеней», утвержденном Постановлением Правительства Российской Федерации «О порядке присуждения ученых степеней» от 24 сентября 2013 года № 824 (в текущей редакции). Автор диссертации, Беляков Виктор Константинович,

заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства).

Цыркун Нина Александровна
доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник
кафедры кино и современного искусства РГГУ

24.01.2025

Контактные данные:

Полное название организации: ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», РГГУ.

Почтовый адрес: Россия, Москва, 125993, Миусская пл., 6

Официальный сайт: <https://www.rsuh.ru/>

Личный электронный адрес автора отзыва: tsyrkun@mail.ru



Проректор по научной работе

О.В. Павленко