

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

На правах рукописи

Беляков Виктор Константинович

ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ  
ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ КИНОХРОНИКИ

Специальность 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор

Прожико Галина Семёновна

Москва 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Свойства исторической кинохроники и особенности её восприятия</b>	
1.1. Рецепция кинохроники.....	16
1.1.1. История как предмет кинохроники. Понятие визуального свидетельства.....	16
1.1.2. Визуальный ряд кинохроники как символ исторического события.....	19
1.1.3. Сценарий власти и жизни как предмет кинохроники конкретного исторического времени. Понятие ритуала.....	24
1.1.4. Достоверность, сиюминутность – доминантные свойства исторической кинохроники. Фильтры кинохроники.....	27
1.1.5. Элементы постановочности в дореволюционной кинохронике.....	29
1.1.6. Организация нарратива кинохроники.....	38
1.1.7. Структурные свойства киноязыка хроники.....	45
1.2. Перцепция кинохроники и особенности её зрительского восприятия.....	46
1.2.1. Интенциональность и конвенциональность. Вербальные трактовка и интерпретация. Формирование гештальта при восприятии.....	46
1.2.2. Проблемы трактовки исторической кинохроники и её полноты. Феномен киногении. Схватывание.....	56
1.2.3. Инструментарий для рассмотрения кинохроники.....	62
1.2.4. Формирование оценки и суждения. Влияние хроники на формирование исторической памяти.....	66
1.2.5. Проблема современного видения исторической кинохроники и исторический контекст.....	72
1.2.6. Понятие исторического потенциала.....	76
<b>Глава 2. Факты и образы дореволюционного неигрового кинематографа</b>	
2.1. Предмет рассмотрения.....	78
2.2. Первые шаги дореволюционного неигрового кино. Поиски смысла и выразительности. 1896-1908 годы.....	82

2.3. Первый российский документальный фильм.....	87
2.4. 1908-й год. Поиски формы. Монтажные приёмы.....	92
2.5. Особенности и закономерности рецепции и перцепции документальных фильмов в 1909-1913 годах.....	106
2.5.1. Реализация сценария власти в документальном кинематографе дореволюционной России в 1908-1913 годах.....	107
а. Ранние фильмы официальной тематики.....	107
б. Реализация сценария власти в фильмах, посвящённых национальным торжествам.....	110
2.5.2. Информационно-событийные фильмы.....	118
а. Фильмы военной тематики.....	118
б. Фильмы официально-церемониального характера.....	125
с. Фильмы религиозной тематики.....	130
д. Фильмы-портреты.....	133
е. Фильмы спортивной тематики.....	136
ф. Видовые фильмы.....	137
2.5.3. Сенсационные фильмы.....	138
2.6. Особенности дореволюционного документального кинематографа. Исторические смыслы.....	146
2.7. Специфика киносъёмок Первой мировой войны.....	151
2.8. Съёмки Великой Российской революции.....	163
2.8.1. Историческая кинохроника Февральской революции 1917 года.....	164
2.8.2. Киносъёмки между Февралём и Октябрём.....	169
2.8.3. Историческая кинохроника октябрьского переворота 1917 года.....	171
2.8.4. Трансформация исторической кинохроники 1917 года в советское время.....	174
<b>Заключение.....</b>	<b>176</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>181</b>
<b>Фильмография.....</b>	<b>187</b>

## Введение

Отсматривая исторические киноленты, сохранившиеся в различных киноархивах, мы ощущаем, что они обладают некой скрытой силой. Эта сила определяется тем, что кинохроника содержит визуальные свидетельства событий прошлого. Другими словами, кинохроника скрывает в себе смыслы исторического прошлого, которые раскрываются только при её внимательном изучении и анализе. Стало быть, исторической кинохронике присущ определённый историко-художественный потенциал.

Диссертационная работа посвящена исследованию феномена историко-художественного потенциала дореволюционной кинохроники 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 определённые свойства и характеристики. В отличие от игрового кинематографа хроника способна запечатлеть исторические факты в своём визуальном ряду, фиксируя их на кино-, видеоплёнке и цифровых носителях. Однако следует иметь в виду, что подобные визуальные свидетельства носят характер символов событий и не отображают эти события в их полном историческом развитии. Тем не менее хроника помогает формированию исторической памяти как общества в целом, так и конкретной личности зрителя. При этом формирование исторической памяти происходит на определённом 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.

Кинохроника характеризуется определёнными свойствами объективации, что ведёт к представлению о её достоверности в деле запечатления событийности

бытия<sup>1</sup> так, как оно есть – без обмана и фальши. Однако в связи с этим встаёт 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 определённым пред-знанием и пред-пониманием.

Российская дореволюционная кинохроника обладает наиболее ярко выраженным историко-художественным потенциалом, поскольку не просто отображает события и факты прошлого, но утраченные навсегда формы жизни, бытия российского государства с иным политическим 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 счёте 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 различные периоды времени документальных фильмах, тем не менее мы можем более пристально всматриваться в образы дореволюционной кинохроники, формируя объективную картину исторического бытия российского общества того периода.

### **Актуальность темы исследования**

Наряду с традиционным иллюстративным видением исторической кинохроники в последнее время её рассматривают как источник знаний о

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. К философии поступка. / Собрание сочинений. Том 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Издательство Русские словари. Языки славянской культуры. 2003. С. 7.

событиях прошлого. Художественный анализ фактов и смыслов исторической кинохроники ведёт к формированию устойчивых представлений как о результатах деятельности отечественных кинематографистов дореволюционного времени, так и о самих визуальных образах исторического бытия, что способствует лучшему пониманию реалий той дореволюционной России.

Однако в связи с длительным господствующим в нашем обществе мнением 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.

Актуальность нашего исследования состоит в рассмотрении и анализе становления российского неигрового кино, выявлении используемых приёмов и их развития, а также в выявлении и анализе влияния первых документальных фильмов на зрительскую аудиторию и на их восприятие зрителями. Иначе, это можно назвать рецепционными свойствами кинохроники и её перцепцией.

Также важным было проанализировать сегодняшнее восприятие этой исторической кинохроники, поскольку в настоящее время она широко используется в создаваемых документальных фильмах и телевизионных программах.

И наконец, рецепционные качества дореволюционной кинохроники и её перцепция оказывают важнейшее влияние на формирование исторической памяти, и именно это является наиболее актуальным в нашем исследовании.

## Степень научной разработанности проблемы

Историко-художественный потенциал кинохроники, выполняющей роль визуального свидетельства времени, является основополагающим моментом в деле формирования исторической памяти общества и личности. Теоретические исследования, связанные с проблематикой исторической составляющей хроники, проводились отечественными и зарубежными авторами преимущественно применительно к сфере кинематографа. Осмыслением этой составляющей в документальном кино занимались З. Кракауэр, М. Ферро, Б. С. Лихачёв, В. С. Росоловская, С. С. Гинзбург, В. П. Михайлов, С. В. Дробашенко, С. И. Григорьев, Ю. Г. Цивьян. Эти авторы исследовали в том числе исторический потенциал кинохроники при изучении конкретных тем из истории зарубежного и отечественного кино.

Тщательным анализом исторического потенциала в кинохронике занимается В. С. Листов. Он, в частности, пишет: «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»<sup>2</sup>.

Соотношению исторической составляющей неигрового кино и его художественной образности уделяет внимание в своих трудах Г. С. Прожико. Она замечает: «Смотрение общего плана в хронике предполагает иную формулу активности зрителя, его способность и желание самостоятельно прочитывать историческую истину в реальной жизненной мизансцене, оценивать мимику персонажей, увязывать соотношение первого плана и фона, вычленять из пространства кадра колоритную деталь, чья выразительность определена его,

---

<sup>2</sup> Листов В. С. История смотрит в объектив. М.: «Искусство», 1973. С. 10.

зрительской, концепцией реальности, но не навязана авторской волей снимавшего и монтировавшего хроникёра»<sup>3</sup>.

Ю. П. Тюрин, уделяя пристальное внимание историческим смыслам «царской хроники» и фильмам, созданным на её 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»<sup>4</sup>.

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»<sup>5</sup>.

При рассмотрении проблематики запечатленных образов исторической кинохроники диссертант опирался на теоретические изыскания Р. Арнхейма, который разрабатывал понятие визуального свидетельства в кино<sup>6</sup>. Важные положения интерпретации и понимания истории и исторических фактов содержатся также 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

---

<sup>3</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 60.

<sup>4</sup> Тюрин Ю. П. Погибель венценосной Руси: Экран о гибели династии Романовых. М.: «Канон+», 2012. С. 224.

<sup>5</sup> Баталин В. Н. Проблема восстановления кинодокументов РГАКФД первых лет российского кинематографа. // «Вестник архивиста» № 3, 2011. С. 102.

<sup>6</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974. С. 392.



тщательно проанализировали различные факты и обстоятельства, что в свою очередь позволило лучше понимать и осмысливать образы кинохроники и документальных фильмов периода 1896-1917 годов.

Объектом данного исследования является дореволюционная кинохроника, рассматриваемая в форме сохранившихся до наших дней документальных фильмов, необработанного съёмочного материала, и различные фрагменты утраченных в той или иной степени фильмов. За круг рассмотрения выведены киножурналы и все зарубежные документальные фильмы, бывшие в то время в прокате в России.

Предметом рассмотрения являются историческая и художественная составляющие всех этих форм неигрового кино, обобщающе выступающих в виде кинохроники. При этом эти составляющие рассматриваются и анализируются с различных сторон, дабы выяснить их потенциал в деле формирования исторической памяти как общества в целом, так и отдельной личности.

### **Цель исследования**

Определить роль визуального образа в деле идентификации и интерпретации того или иного исторического события, запечатленного в кинохронике и документальных фильмах дореволюционного периода времени. Выстроить метод анализа и атрибутирования тех или иных образов неигрового кинематографа и применить его для расшифровки различных сохранившихся кинолент дореволюционного периода. Обобщить результаты анализа в применении к различным фильмам и материалам с учётом исторического контекста и современного взгляда на исторические факты того времени. Тем самым выявить историко-художественный потенциал дореволюционной кинохроники.

### **Задачи исследования**

1. Исследовать рецепционные качества исторической кинохроники, установив при этом соотношение между историческим событием как таковым и его визуальным образом;
2. Определить свойства исторической кинохроники и оценить степень их влияния на понимание визуального ряда на экране;
3. Рассмотреть качественную разницу между вербальным языком исторических описаний и континуальным языком кинохроники;
4. Проанализировать проблему трактовки и интерпретации исторической кинохроники в различные исторические периоды времени;
5. Исследовать факты и образы дореволюционной российской кинохроники с учётом её развития от первых шагов до предреволюционного периода;
6. Изучить своеобразие отображения действительности в документальных фильмах дореволюционного периода с учётом их видового разнообразия;
7. Проанализировать особенности дореволюционной кинохроники в период Первой мировой войны и революционных событий 1917 года;
8. Исследовать особенности восприятия дореволюционной кинохроники зрительской аудиторией дореволюционного периода и современными зрителями.

### **Научная новизна исследования**

В диссертации анализируются свойства дореволюционной кинохроники, относящиеся к её исторической составляющей, что выводит нас на понятие исторического потенциала хроникальных визуальных образов.

В работе раскрываются процессы схватывания этих образов зрительской аудиторией и формирования паттернов исторической памяти. Подробно исследуется феномен запечатления визуальных образов исторической кинохроники на примере конкретных произведений неигрового кино

дореволюционной России, а также его трансформация применительно к различным социально-историческим условиям общества.

Такое исследование в отношении исторической кинохроники в отечественной науке проведено впервые. Новизна диссертации заключена в разработке структурной модели киноязыка, а также понятия гештальта памяти, являющегося основой для формирования исторической памяти зрителя. Также впервые детально проанализирован сравнительно большой массив кинохроники, дошедшей до наших дней в виде отдельных фильмов и кинолетописного материала, и проведено их структурирование по видам.

### **Теоретическая и практическая значимость диссертации**

Научная значимость работы заключена в подробном рассмотрении и анализе принципов видения и понимания дореволюционной документальной кинохроники, а также её перцепции зрительской аудиторией. К рассмотрению привлечён обширный массив конкретных документальных фильмов и летописного киноматериала.

Основные положения и выводы могут способствовать более корректному и точному пониманию смыслов и значений дореволюционной кинохроники, а также облегчат практическую работу с этой кинохроникой в деле использования её в различной современной кинематографической, телевизионной и медийной продукции в целом.

### **Теоретико-методологические обоснования исследования**

Диссертант опирается на общенаучные принципы формальной логики, историзма и достоверности.

В качестве базового методологического принципа изучения исторического потенциала дореволюционной кинохроники было применено сочетание теоретических и эмпирических методов исследования.

Методологической основой данной работы является киноведческий подход, рассматривающий историческую тематику в дореволюционном неигровом кинематографе. Используется также междисциплинарный подход, где киноведческий анализ дополняется теоретическими выводами таких научных дисциплин, как история и философия. Методология работы также включает рассмотрение творчества отдельных участников процесса создания дореволюционного неигрового кино.

Диссертант учитывал теоретико-методологические положения, разработанные как отечественными, так и зарубежными авторами, применимые к изучаемой теме.

### **Основные положения диссертации, выносимые на защиту**

Историческая кинохроника свидетельствует о различных исторических событиях. Однако эти визуальные свидетельства являются не столько описаниями самих событий, сколько в известной степени их символами.

Зритель исторической кинохроники должен обладать пред-знанием и пред-пониманием. Его интенция должна быть направлена в сторону визуального ряда, а его понимание должно обладать определённой конвенциональностью.

Официозная, так называемая «царская хроника», реализует на экране сценарий власти дореволюционной России, который позволяет лучше раскрыть сущность существовавшего политического режима.

При просмотре кинохроники, несмотря на её органическое качество объективации запечатления образов, следует учитывать существование

пропагандистских и цензурных фильтров, а также приёмы постановочности, используемые в отдельных случаях авторами кинохроники.

При просмотре кинохроники зритель должен обладать навыками схватывания экранных образов, которые в свою очередь способствуют формированию гештальтов исторической памяти.

Смысл визуальных образов зависит от их трактовки и меняется в зависимости от исторического контекста.

Создаваемая на протяжении изучаемого периода времени кинохроника отображала только определённые темы и события, рассматривая их с определённых точек зрения.

В дореволюционном неигровом кино преобладал нарративный подход, хотя отдельные фильмы создавались по принципам нарративно-смыслового монтажа. Была заложена основа принципа документальности в неигровом кино, который стал развиваться в отечественном кино значительно позже.

### **Степень достоверности и апробация диссертации**

Достоверность результатов и выводов диссертации обеспечена комплексным подходом, опирающимся на основные положения киноведения и исторической науки. Результаты и выводы работы проверены и подтверждены диссертантом при неоднократном исследовании архивной кинохроники в Российском государственном архиве кинофотодокументов.

Апробация основных положений работы проходила в процессе чтения докладов на международных научно-практических конференциях и на семинарах: Влияние новых технологий на подлинность кинодокумента. Проблема колоризации исторической кинохроники (Международный научно-практический семинар «Кинодокумент в современном медиа пространстве. Пределы возможного», Москва, 19-20 ноября 2014 г.);

Кинофотофонодокументы по истории Первой мировой войны в контексте современной эпохи (Международная научно-практическая конференция «100-летие начала Первой мировой войны. Итоги года», Москва, 26-27 ноября 2014 г.); Александр Ягельский (1861? – 1916) (Научно-практическая конференция, посвящённая 90-летию Российского государственного архива кинофотодокументов, «Аудиовизуальные документы: 90 лет служения Отечеству» 12-14 октября 2016 г.);

Инструментализация хроники: киносъёмки революционных событий 1917 года и их функционирование в меняющемся историко-политическом контексте (X Международная научная конференция «Советский дискурс в современной культуре: век Октябрьской революции», Москва, 29-30 октября 2017 г.); Инструментализация хроники: киносъёмки революционных событий 1917 года и их функционирование в меняющемся историко-политическом контексте (Международная конференция «Немеркнувший образ Октября»: киноправда и кинопамять о революции», Москва, 15-17 ноября 2017 г.);

Проблема постановочности в сохранившихся кинокадрах хроники и документальных фильмах о Гражданской войне (на примере фильмов о Первой конной армии) (Международная научная конференция «Гражданская война 1918-1922 гг. в России: проблемы кинематографической мемориализации», Москва, 14-15 ноября 2018 г.).

Апробации основных положений способствовал практический опыт работы автора в документальном кинематографе при создании им фильмов: «Дом Романовых» (120 мин., 1992, Международный центр неигрового кино «Кентавр» совместно с РГАКФД); «Русский фронт» (62 мин., 1995, ЗАО «Клио фильм» совместно с РГАКФД); «Николай II. Круг жизни» ( 5 серий по 26 мин., 1998, студия «Остров»); «Неизвестная звезда Голливуда Ольга Бакланова» (39 мин., 2012, Культурный фонд «Православная энциклопедия»); «Полковой батюшка» (26 мин., 2014, ООО «Тритона»).

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

### **Соответствие паспорту специальности**

Диссертационная работа, представленная на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», полностью соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» Постановления Правительства РФ (в редакции от 24 сентября 2013 г., № 842), предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, и Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение).

### **Структура работы**

Диссертация состоит из введения, двух глав (в первой главе – 2 параграфа, во второй главе – 8 параграфов), заключения, библиографии (73 наименования) и фильмографии (104 наименования). Общий объем диссертации – 195 страниц.

## ГЛАВА 1

### Свойства исторической кинохроники и особенности её восприятия

#### 1.1. Рецепция кинохроники

##### 1.1.1. История как предмет кинохроники. Понятие визуального

##### свидетельства

Любая фиксация (запечатление) происходящего перед объективом съёмочной аппаратуры, будь то на киноплёнку, видеоплёнку или просто на карту памяти, является созданием хроники – кино или видео. Если в дальнейшем не происходит вторичного вмешательства автора (в форме монтажа и иных технических приёмов), то отснятая хроника уже навсегда становится первичным материалом, вобравшим в себя происходившее как есть, становится своеобразным визуальным описанием происходившего<sup>7</sup>.

Разумеется, при съёмке оператор выбирает точку съёмки, ставит осветительные приборы или просто ориентируется по свету, выбирает ракурс, степень крупности плана, но все эти действия, как правило, относятся к техническим моментам организации съёмки, хотя и могут играть в той или иной степени художественную роль, привнося в отснятый материал моменты экспрессии, эмоции и динамики. Но зритель при просмотре хроники воспринимает их как данность – точка съёмки и способ видения не обсуждаются, они изначально существуют такими, какими мы их воспринимаем.

---

<sup>7</sup> Следует, однако, иметь в виду, что сейчас, как правило, хроникой называют всё первично снятое и всё прошедшее вторичную обработку – понимая под хроникальным материалом как так называемую кинолетопись, так и киножурналы и документальные фильмы.



С течением времени отснятая хроника неизбежно начинает носить исторический характер, то есть, в той или иной степени вбирает в себя отпечаток истории. В принципе, можно говорить о том, что отснятый материал становится своеобразным хронотопом с определённым образом выраженным единством в его отношении к запечатлённой реальной действительности<sup>8</sup>. Так можно говорить потому, что разворачивающийся перед глазами видеоряд жёстко привязан к синхронно текущему времени. Такая совокупность засинхронизированного во времени разворачивающегося перед нашими глазами действия и может считаться хронотопом в общепринятом смысле слова.

Слово «история» допускает двойное толкование – им определяется такой предмет как наука о прошлом (в обыденном, широком смысле слова – весь набор фактов и жизненных обстоятельств, случившихся в прошлом), так и некое произошедшее в определённых временных пределах событие. То есть, в этом втором варианте имеется в виду единичный случай, произошедший при определённых обстоятельствах.

Для нас главный интерес представляет второй случай – нам важны именно описания и исследования людей и вещей, которые более не существуют, исчезли из повседневного восприятия (конечно, сами люди могут быть живы, и вещи ещё могут существовать, но имеется в виду, что их нет в прежнем виде из-за прошествия определённого исторического времени), при этом это описание отложилось в определённом виде. То есть, для нас важна совокупность неких исторических событий прошлого, которые запечатлелись в кинохронике (или в видеохронике).

По общепринятому мнению, кинохроника (а в настоящее время и телевизионная хроника – различные репортажные съёмки и новостные сюжеты) как раз и нужна для того, чтобы сохранять образы прошлого, то есть визуально свидетельствовать об исторических событиях. Другими словами, киноплёнка или

---

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: «Азбука», 2000. С. 176.

видеоплёнка (а также компьютерные носители информации) несут в себе визуальные свидетельства прошлого, то есть образы реальности в уже прошедшем времени, времени, которого больше нет. В чём своеобразие именно визуального свидетельства в виде экранного образа? В том, что оно имеет не только свой способ выражения, не совпадающий с принципами вербального языка, но и свою особенность – целокупное мгновенное и интуитивное чувственное восприятие представленного нам иконического образа в движении.

Можно говорить, что воспринимаемый экранный образ обладает известными свойствами обобщения, которое является главной опорой когнитивной деятельности. Именно поэтому визуальное свидетельство помогает проникнуть в сущность того, что произошло в прошлом.

Людей издавна волновала проблема фиксации окружающей жизни и всего, что в ней происходило. Первыми появились наскальные рисунки. Но как только было изобретено письмо, то есть вербальный механизм фиксации, – в определённом смысле, проблема была решена. Но не полностью. Не случайно древнеегипетские гробницы покрывали многочисленными фресками, не случайно в Древней Греции и Риме утвердилась скульптура. Потому что человека интересовало не только то, что происходило, но и как происходило, как это выглядело. Как выглядели сами герои битв, вожди и императоры и другие исторические персонажи, как выглядели грозные поединки и роскошные пиры, каким был свирепый вепрь и предатель Иуда. Не случайно древних богов и их поступки не только описывали, но и воплощали в изображениях.

Изобразительное искусство, живопись стали неоспоримыми помощниками для человеческого воображения и разума. Но только с появлением фотографии человек получил возможность увидеть объект внимания без прикрас и максимально точно. Причём настолько, что порой это возмущало и шокировало, вызывало неприятие и желание всячески принизить фотографический эффект – за его пошлый натурализм и отсутствие, как казалось, художественных качеств.

Тем не менее с течением времени одна и та же фотография, возмущавшая зрителя своим натурализмом, могла неожиданно стать драгоценным свидетельством подлинных реалий или её начинали ценить за удивительную портретную точность.

Кинохроника, первоначально обретя себе место в ярмарочном балагане, не претендуя ни на что другое, кроме как на вызов эмоции у зрителя, с течением времени (и надо признать, удивительным образом) обрела статус исторического свидетельства. С этой точки зрения, даже самая известная люмьеровская лента «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», длительностью 48 секунд, сегодня на нас производит не то первоначальное впечатление надвигающегося на зрителя механического чудища, каковое оно вызывало у первых зрителей, а образ запечатленного исторического времени, навеки ушедшего, приводит нас в восторг тем, что мы можем разглядеть в подробностях наряд мелькнувшей в кадре дамы, форму бегущего за вагоном кондуктора, костюмы пассажиров, фасон их шляп и кепи, непривычные современному зрителю сумки и саквояжи. Не говоря уже о паровозе и не существующих ныне пассажирских вагонах такого вида. И хотя историки кино уверяют нас, что Люмьеры для съёмок этого поезда позвали всех своих родственников (то есть, таким образом, этот фильм, как и «Политый поливальщик», носит, в известном смысле слова, постановочный характер), нам это совершенно неважно, важны детали и подробности изображённого!

Однако при просмотре исторической кинохроники нас интересуют не только детали и подробности происходящего, нас также интересует само историческое событие, разворачивающееся перед нашими глазами в виде последовательности кинокадров. Что следует понимать под этим термином и как оно встраивается в историю через кинохронику?

### **1.1.2. Визуальный ряд кинохроники как символ исторического события**

Всматриваясь и изучая визуальные образы на экране, мы имеем полное право мысленно соотносить зафиксированное на киноплёнке с подлинными

картинами исторического прошлого. Под подлинными картинами здесь имеет смысл понимать все те образы, что у нас отложилось в памяти на основе прочитанного, увиденного в форме иллюстративного материала (картинки, фильмы и фотографии), а также услышанного от очевидцев, свидетелей и историков, чьим словам мы склонны доверять. Фактически, кинохроника, демонстрируемая нам, – это превращённые формы исторической памяти человеческого общества, которые позволяют полнее и глубже понять смысл и характер реальных событий. Через кинохронику перед нами предстаёт событийность бытия, говоря словами М. М. Бахтина.

Что понимается под историческим событием? Анализируя подход различных немецких мыслителей к истории как таковой, Ханс-Георг Гадамер подмечал, что историк Отто Ранке определял историческое событие следующим образом: «В бесконечной цепи событий есть выделяющиеся сцены, в которых как бы концентрируются исторические решения. Хотя решения принимаются повсюду, где есть свобода действий, но отличительной чертой подлинно исторических мгновений является то, что решением действительно нечто решается; это значит, что решение творит историю и раскрывается в полном долговременном значении только в своих последствиях»<sup>9</sup>.

Однако следует признать, что кинохроника как таковая никогда в полной мере не воспроизводит то, что впоследствии у историков получает название исторического события в соответствии с только что приведённой дефиницией в силу того, что визуальный образ не даёт полного, всеобъемлющего представления о произошедшем. Что бы мы ни видели, увиденное требует толкования и трактовки, пояснения, вставки в рамки реальной истории, – только в этом случае мы можем правильно оценить увиденное. Другими словами, экранные визуальные свидетельства (образы) всегда требуют своего вербального пояснения и толкования.

---

<sup>9</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988, с. 252.

Например, мы видим на экране, как некая группа лиц во фраках или в военных мундирах подписывает некие документы, скрепляя их сургучом. Но даже если, как нам сейчас известно из исторических трудов, в результате подписания этого договора началась такая-то война, в которую были вовлечены миллионы людей, что повлекло за собой мировой экономический кризис, несчастья, голод и бедствия, то на экране сам момент подписания не может передать степень важности или катастрофичности, масштабности или незначительности происходящего. В лучшем случае мы видим просто момент подписания договора и не более того. Мы видим некое движение, некое действие, после которого, уже потом, произойдут реальные политические события.

Созвучные мысли высказывал в своё время режиссёр М. И. Ромм: «Сегодня художники снова и снова переосмысливают документ. И открывают великую беду хроникальных фондов мира. Внешне они чрезвычайно богаты. В них можно найти всё! Но они – как решето. Люди сохраняли и сохраняют на плёнке события, а не процессы. Процессы не сохраняются»<sup>10</sup>.

Представляется, что М. И. Ромм под процессами имел в виду историческое событие в его развитии и развёрнутости – в кинохронике мы видим некий зафиксированный момент события, развивающегося до и после этого момента в некой своей полноте.

Фактически, картины кинохроники являются просто символами определённых исторических фактов и событий, и поэтому они носят превращённый характер. При этом следует признать, что историческая кинохроника помогает формированию нашей исторической памяти, но сама историческая память отнюдь не исчерпывается имеющейся исторической кинохроникой.

Самым наглядным примером в этом смысле являются сохранившиеся кинокадры Февральской революции 1917 года в Петрограде. В них можно

---

<sup>10</sup> Цит. по Зак М. Е. Михаил Ромм и его фильмы. М.: «Искусство», 1988. С. 227.

увидеть группы солдат, вооружённых чем попало, разъезжающих на броневиках; демонстрации или марши запасных полков, в том числе «волынцев» (солдат запасных батальонов Волынского полка), инициаторов неповиновения законным властям; митинги отдельных запасных воинских частей у парадных дверей Таврического дворца; стихийное ликование народных толп по неведомому зрителю поводу; снятие и сбивание символов царской власти со стен домов и вывесок магазинов. И это всё. Даже каких-либо политических лидеров революции в кадре нет. Операторы их запечатлели постфактум, позднее – спустя месяц, в конце марта или даже в мае. И к тому же мы сейчас знаем, что самих событий революции, имеющих важнейшее значение для понимания произошедшего, значительно больше. Тут и последние заседания Государственной Думы, и собрания масонских лож во главе с их руководителями А. Ф. Керенским и Н. В. Некрасовым, и деятельность заговорщиков из аристократических кругов, и забастовки на петроградских заводах, и уличные столкновения с войсками, и сцены отречения Николая II от престола, и формирование первого состава Временного правительства и Петроградского Совета солдатских и рабочих депутатов и прочее, и прочее.

Получается, если бы мы решили построить свои суждения и выводы только на имеющихся кинокадрах, мы бы с полной уверенностью могли лишь сказать, что, вероятно, в Петрограде произошли некие стихийные волнения с участием войск, которые чем-то закончились, не более того<sup>11</sup>. И данные суждения были бы неполными. Потому что из них не возникало бы представления о том, что свергнута монархия, что это не просто бунт, а революция, что её события тщательно спланированы и не менее тщательно реализованы. Политики воспользовались стихией масс, и эти массы были отнюдь не главными

---

<sup>11</sup> Заметим, что, например, известный историк Р. Пайпс считал, что если бы в роковой момент генерал Н. И. Иванов действовал бы решительно, то при помощи войск, отправленных вместе с ним Николаем II в Петроград, он, без сомнения, разогнал бы всех бунтовщиков и усмирил бы все беспорядки. Тогда, те же самые отснятые кинокадры значили бы совсем другое. См. Пайпс Р. Русская Революция. Книга 1. Агония Старого Режима. 1905-1917. М.: Захаров. 2005. С. 219.

действующими лицами. Но хроникальных кадров, подтверждающих это, нет, хотя теоретически подобные кинокадры вполне могли бы существовать.

Таким образом, сохранившиеся кадры исторической кинохроники, вобравшие в себя некие картины 1917 года, для нас выполняют роль символов реальных исторических событий, не снятых во всей своей полноте, но в совокупности представляющих из себя исторический факт громадной важности. Экранные символы являются одновременно визуальными свидетельствами происшедшего тогда социального катаклизма, всего лишь отсылая нас к нему. Мы видим определённые детали и подробности, которые символизируют собой нечто произошедшее в целом.

В этом заключается одна из самых главных особенностей исторической кинохроники: мы видим некую часть исторического события, символизирующую целое, отсылающую к нему.

Следует обратить внимание на то, что при расшифровке февральских событий 1917 года в Петрограде мы использовали наши предварительные знания предмета, которые позволяют сказать, что на экране мы видим именно солдат запасных полков, видим именно Таврический дворец, где заседала Государственная Дума, видим жителей именно Петрограда.

Заметим, что некие предварительные знания важны для грамотного видения кинохроники. Великие затруднения возникают при просмотре кинохроники стран с чуждыми для нас культурными кодами. Взять, например, историческую кинохронику практически исчезнувшего из массового сознания и вообще из мировой истории государства Маньчжоу Го. При том что его кинохроники в архивах много, она практически не поддаётся расшифровке. Просто потому, что мы не можем для себя твёрдо уяснить, что же такое она нам демонстрирует.

Таким образом, если трактовать кадры кинохроники как преподносимый нам фильмический текст, то можно лишь говорить о его использовании как своеобразного документа для познания более широкой исторической взаимосвязи

различных событий, о которых этот текст даёт поддающиеся критической проверке сведения. При этом при обязательном понимании, то есть схватывании, предъявляемого зрителю визуального ряда.

И, однако, историческая кинохроника обладает определённой силой, не сравнимой с сухим текстом исторических документов. В целом совокупность кинохроники определённого исторического периода времени демонстрирует нам картины жизни государства и общества в известной полноте, которые позволяют судить о порядках, присущих им в тот момент времени. Порядках, которые правильнее было бы называть мироустройством жизни той страны, где эта кинохроника снималась. Используя понятие сценария, можно говорить, что кинохроника несёт в себе определённый бытийный сценарий или исторический сценарий.

### **1.1.3. Сценарий власти и жизни как предмет кинохроники конкретного исторического времени. Понятие ритуала**

Американский историк Р. С. Уортман разработал понятие «исторический сценарий» применительно к исторической ситуации дореволюционной России. В своей книге «Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии» он определяет понятие «сценарий власти» как способ презентации императорской власти<sup>12</sup>. Имеется в виду, как она себя демонстрирует на протяжении всего периода правления монарха в самом широком смысле слова. Какие церемонии с участием монарха проводятся день за днём и какую смысловую нагрузку они несут.

Если учесть, что значительная часть неигрового кино дореволюционной России (отснятая кинохроника, киножурналы и фильмы) содержит съёмки Николая II, его семьи, императорской Фамилии и Императорского Двора, то можно однозначно сказать, что через эту «царскую хронику» мы воочию

---

<sup>12</sup> Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М.: ОГИ, 2002. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. С. 22



наблюдаем сценарий власти периода правления Николая II<sup>13</sup>. Важно при этом понимать, что речь не идёт об отдельных архивных кинодокументах, отдельных фильмах или киножурналах, речь идёт обо всей совокупности этих киноматериалов, которые имеют общую направленность и несут обобщающий смысл.

Этот смысл заключается в ритуале Императорского Двора и повседневном ритуале официальной деятельности Царя. Коды этого ритуала становятся важнейшим подспорьем с точки зрения расшифровки происходящего в кинокадрах хроники.

Достаточно банальна мысль о том, что ритуальные формы поведения сопутствуют человечеству на всём протяжении его существования. Эти формы могут носить более широкий характер, и тогда они становятся обычаем, или более узкий характер, и тогда они тяготеют к ритуалу.

Под обычаем, как правило, понимают исторически сложившуюся стереотипную форму поведения, выражающуюся в повторении стандартизированных действий.

Как пишет К. С. Сарингулян: «Понятие «ритуал» обнимает собой обширный круг явлений культуры, выражающих особую форму коммуникации между людьми и специфический способ регуляции их социальных отношений... В обряде и этикете как основных, на наш взгляд, разновидностях ритуала в равной мере выражен главный отличительный признак последнего – символичность»<sup>14</sup>.

И, между прочим, именно здесь, в этой точке кроется характерная образность исторической кинохроники дореволюционной России – образы в ней

---

<sup>13</sup> Разумеется, само понятие «сценарий власти» можно распространить на любой другой политический режим со своим историческим периодом времени, но мы ограничимся только рассматриваемым периодом правления Николая II.

<sup>14</sup> Сарингулян К. С. Культура и регуляция деятельности. Ереван: Издательство АН АрмССР, 1986. С. 116.

рождаются через символизм демонстрируемого на экране ритуала. Можно сказать, что любая запечатлённая на киноплёнке церемония мгновенно порождает образ, опирающийся на определённый смысловой ряд.

В сценарии власти дореволюционной России последнего периода раскрываются не только смыслы и значение деятельности самого Императора, но и смыслы деятельности его окружения. Также в сценарии власти и в его экранных реализациях передаются смыслы и значения деятельности тех сил, на которые опиралась императорская власть – армии и флота, Церкви, официальных церемоний и мероприятий, будь то возведение памятника Императору Александру III в Санкт-Петербурге в 1909 году или посещение Государем царскосельской юбилейной выставки в 1911 году. И поскольку большинство отснятых церемоний являются реализацией принятого тогда ритуала самодержавной царской власти, можно говорить о том, что многие сцены носят символический характер.

Аналогично можно ввести и понятие «сценарий жизни дореволюционной России», который также нашёл отражение в совокупности тех киноматериалов неигрового характера, которые дошли до нас в неутраченном виде. Надо только отчётливо понимать, что если отдельные элементы запечатленного царского ритуала власти носили событийный характер (какими бы незначительными в настоящее время они не представлялись), то элементы ритуала повседневной жизни дореволюционной России, как правило, являют отдельные картины жизни и быта, хотя эти элементы также обусловлены определённым ритуалом и жизненными традициями.

При этом все эти запечатленные картины обладают определёнными свойствами, присущими любой кинохронике вообще. Через них мы получаем возможность воспринять дух исторической эпохи. Все эти свойства связаны с удивительной моментальностью фиксации разворачивающегося действия перед кинообъективом. Фиксации, происходящей в формах самой жизни, что приводит

нас к понятию правдоподобия и достоверности запечатленных на киноплёнке картин.

#### **1.1.4. Достоверность, сиюминутность – доминантные свойства исторической кинохроники. Фильтры кинохроники**

Г. С. Прожико пишет: «Хроникальный образ реальности, представленный ещё люмьеровским поездом, сформулировал первоначальную, а для большей зрительской массы и единственную, ценность адекватного кинозапечатления действительности. Это достоинство было определено как «достоверность» и надолго стало ключевым понятием в эстетических суждениях по поводу неигровых форм кино»<sup>15</sup>.

Исследователь документального кино Л. М. Рошаль замечает: «Документальному кино, может быть, в большей мере, чем другим способам отображения действительности, присуща важнейшая функция информации о подлинных событиях и фактах. Это объясняется не только наглядностью, зримой конкретностью материала информации, но и его известной объективацией»<sup>16</sup>.

В исторической кинохронике подкупает ещё ощущение сиюминутности съёмки здесь и сейчас, необработанность хроникальных кадров (что в совокупности и порождает видимую объективацию зафиксированного, его достоверность), а также иллюзорное отсутствие художественных фильтров, хотя кинооператор всегда работает со светом, выбирает ракурс и степень крупности плана. Всё в совокупности и порождает у зрителя ощущение правды факта, демонстрируемого ему на экране.

При этом зачастую кинохроника подтверждает важность произошедшего и запечатленного события, его актуальность, у зрителя рождается чувство его

---

<sup>15</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 29.

<sup>16</sup> Рошаль Л. М. Мир и игра. М.: «Искусство», 1973. С. 125.

значимости и ценности, что заставляет в свою очередь испытывать известное волнение при просмотре.

Однако здесь следует оговориться. Зримая конкретность (и объективация) бывает и у откровенно пропагандистских кинокадров, а актуальность и значимость порой носят относительный характер – в зависимости от общепринятого на настоящий момент понимания происшедшего или происходящего. Связано это с тем, что история многозначна в смысле оценки тех или иных произошедших событий.

Достаточно в качестве примера привести документальный фильм «Триумф воли» Лени Рифеншталь (Германия, 1934 год), где все кадры наглядны и конкретны и зачастую носят сиюминутный, необработанный характер, чтобы понять, что достигаемый с их помощью пропагандистский эффект, возникающий на основе режиссёрского отбора, монтажа, минимального комментария и синхронных речей, затмевает объективную картину жизни Германии того времени. Хотя сами события, разворачивающиеся на экране, достоверны по своей сути и происходили именно так, как их запечатлела кинокамера.

О влиянии пропагандистского эффекта можно говорить и в случае многих фильмов Дзиги Вертова. Не случайно Л. М. Рошаль пишет: «И если он [Дзига Вертов – В. Б.] призывал фиксировать «жизнь врасплох», снимать её такой, какая она есть, то он всегда добавлял, что это не цель, а средство. Цель – правда, «коммунистическая расшифровка действительно существующего»<sup>17</sup>.

А С. В. Дробашенко в 1990 году в выступлении на Круглом столе «Кинематограф и культура» заявляет следующее: «...уже в двадцатые годы было направление (связанное прежде всего с именем Дзиги Вертова), утверждавшее приоритет документального кино над игровым. Преимущество документального кино доказывалось тем соображением, что кинообъектив беспристрастно передаёт факты строительства социализма, не прибегая к выдумке. Создателям

---

<sup>17</sup> Рошаль Л. М. Мир и игра. М.: «Искусство», 1973. С. 100.

единомыслия и единочувствия в нашей стране было выгодно поддерживать теорию, настаивавшую на том, что киноглаз отражает реальность как она есть, без вмешательства субъективного выбора. Но выдумка проявлялась в выборе и монтаже фактов, приводя к тому, что кинодокумент в отдельных случаях превращался в самую немислимую фантазию»<sup>18</sup>.

Кинохронике присущ также фильтр цензуры, как внутренней, так и внешней. Глядя на хроникальные кадры, мы иногда отчётливо осознаём, что кинооператоры намеренно не снимали каких-либо фактов (в этом им мешал внутренний редактор, то есть привнесённая внутренняя цензура) или, просматривая архивную хронику, мы видим, что порой были созданы целые сюжеты, которые именно по цензурным соображениям не вошли в киножурнал, вышедший на экран без них (это свидетельствует о существовании внешней цензуры так называемых директивных органов).

Откровенно «чистой» кинохроники вообще никогда не бывает. Помимо пропагандистских и цензурных фильтров в хроникальных кадрах всегда присутствует авторское видение предмета, авторское субъективное отношение, и без учёта этого рассматривать кинохронику невозможно. К тому же визуальные свидетельства всегда помножены на понимание, интерпретацию и трактовки. Без этого нельзя беспристрастно оценить упоминаемый фильм «Триумф воли» и многие другие хроникальные ленты. На этом мы остановимся позднее при рассмотрении вопросов, относящихся к зрительскому восприятию кинохроники.

### **1.1.5. Элементы постановочности в дореволюционной кинохронике**

При создании многих современных документальных и игровых фильмов, которые так или иначе посвящены историческим событиям и коллизиям прошлого, используется историческая кинохроника. В киноархивах отбираются

---

<sup>18</sup> Дробашенко С. В. Выступление на «круглом столе» «Кинематограф и культура»// «Вопросы философии». 1990. № 3. С. 5.

различные кинокадры, которые потом и становятся основой киноповествования в новых кинокартинах.

Предполагается, что отобранная кинохроника обладает одним, но важным качеством, ради которого, собственно, её и отбирают. Это качество заключается в том, что она вызывает доверие к демонстрируемому, подтверждает, что вот именно таким образом и происходило это историческое событие, так выглядели тогда, в прошлом, люди, так они себя вели, так одевались, такая была жизнь. Вглядываясь в подлинную историческую кинохронику, мы с её помощью формируем у себя историческую память. Конечно, письменные источники и рассказы очевидцев в этом процессе также участвуют, но визуальные образы исторической кинохроники играют значительную роль. Но оправданно ли вызываемое кинохроникой доверие?

Другими словами, насколько достоверно увиденное в кинохронике, насколько она соответствует событиям прошлого? На первый взгляд, тут нет особого предмета для обсуждения. Ведь создаваемая кинохроника в отличие от игрового кинематографа имеет дело с объектами, которые реально существуют, ведут реальное бытие, другими словами, являются фактами повседневной жизни. Но какова соотнесённость этих реальных объектов, фиксируемых кинокамерой, с тем, что происходит в жизни на самом деле?

Практически с самого начала при хроникальной съёмке стали использовать постановочные приёмы. То есть, это были не сцены, снятые врасплох, а сцены, снятые оператором по договорённости. Разворачивающееся действие при этом было близко к тому, что происходило в реальности в отсутствие оператора, но теперь разыгрывалось специально. Зачастую оно развивалось с остановками по фазам, чтобы оператору было удобнее его зафиксировать на киноплёнку. Или это

было уже отрепетированное действие, имитирующее то, что происходило в действительности<sup>19</sup>.

Даже если исключить из рассмотрения банальные случаи, когда в качестве кинохроники фигурируют кадры, заведомо носящие игровой характер, или в которых фальсификация со всей очевидностью бросается в глаза, то остаются факты, которые требуют дополнительного прояснения. Если предварительно ознакомиться с различными дошедшими до нас архивными источниками в виде газет, журналов, документов того времени и проанализировать отснятые первыми военными кинооператорами материалы, можно прийти к определённым выводам. Остановимся на сохранившихся съёмках русскими кинооператорами различных эпизодов и сцен периода Первой мировой войны.

С её началом командование Русской Армией стремилось ограничить доступ посторонних гражданских лиц в зону военных действий. Для съёмки боёв, мест пребывания различных воинских частей и подразделений на фронте требовалось специальное разрешение военного командования<sup>20</sup>. Его получила только одна организация – Военно-кинематографический отдел Скобелевского просветительского комитета. Этот комитет был создан накануне войны и первоначально ориентировался в своей деятельности на сугубо благотворительные цели. Однако с началом боевых действий эта структура стала желанным местом работы для будущих военных операторов. Так в нём оказались некоторые киносъёмщики (как их тогда называли) из других кинофирм<sup>21</sup>.

Среди этих операторов больше всех отличились бывший оператор фирмы Пате Георг Эрколь и бывший оператор фирмы Гомон Пётр Карлович Новицкий.

---

<sup>19</sup> R. Rother. «Bei unseren Helden an der Somme» (1917): the creation of a “social event». // *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 15. 1995. № 4. P. 525-542.

<sup>20</sup> Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. С. 215.

<sup>21</sup> Хроника. Москва // *Сине-фоно*. 1915. № 9. С. 46.

Оба были награждены Георгиевскими крестами за храбрость, проявленную при нахождении на фронте.

К сожалению, кинодокументы, относящиеся к съёмкам на фронтах Первой мировой войны, дошли до настоящего времени в разной степени сохранности и порой плохо поддаются расшифровке. Часто это материалы неполные, обезличенные, трудные для идентификации.

В нескольких архивных единицах хранения (РГАКФД Уч. 790 и 782) имеется эпизод, снятый зимой, предположительно в Румынии, в 1916 году<sup>22</sup>. На плёнке запечатлён момент неожиданной атаки вражеской пехоты на русские окопы. При восстановлении полного эпизода из различных разрозненных кусочков предстаёт следующая картина боя: в окопе сидят солдаты с офицером; издали, прямо на камеру, бежит цепь солдат противника. Неожиданно камера начинает дёргаться. Рассматривая эти кинокадры, можно сделать заключение, что оператор начинает нервничать, что сказывается на манере съёмки. Вдруг рядом с окопом выстраивается целый взвод солдат, штурмовая группа, впереди становится прапорщик со знаменем, на котором изображен Спас Нерукотворный; несколько солдат в построении падают, задетые, вероятно, пулями, к ним подбегают санитары; по команде прапорщика солдаты бегут навстречу врагу; чуть вдали происходит встречный штыковой бой. В результате русские солдаты одолевают врага; на месте недавнего сражения 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 после многократного просмотра этой хроники возникают сомнения в достоверности и подлинности сражения, развернувшегося перед кинокамерой<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Баталин В. Н. Кинохроника в России 1896-1916 гг.: Описание киносъёмок, хранящихся в РГАКФД. М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002. С. 38.

<sup>23</sup> Первым на некоторые странности этих съёмок указал в своё время исследователь-архивист Д. В. Федорин.



Во-первых, странным выглядит то, что кинооператор занимает достаточно высокую точку над окопами. В этой связи упомянутый выше фронтовой оператор Георг Эрколь, например, 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»<sup>24</sup>.

Во-вторых, неправдоподобно выглядит стремительная подготовка штурмовой группы, – ведь по логике вещей противник пошёл в атаку неожиданно, а добрая сотня человек со знаменем, оказывается, только этого и ждала. Также неправдоподобно выглядит при пристальном рассмотрении и произошедший штыковой бой, – некоторые солдаты валяются как подкошенные, хотя их никто не коснулся. 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 возникшую ситуацию, можно сказать следующее: в силу того, что не все операторы и не все фирмы были допущены к съёмкам в районах боевых действий, а те, кто были допущены, не успевали снять выразительные батальные сцены, у операторов и владельцев кинокомпаний часто возникал сильный соблазн инсценировать яркие моменты боёв, но не при помощи актёров, а используя, например, съёмки тренировок войск, находящихся не в первой линии, выдавая их за элементы реальных боевых действий. Аналогичные факты обнаруживаются и в ряде других съёмок так называемых боёв с участием различных частей Русской Армии.

---

<sup>24</sup> А-ов М. Оператор-герой// Сине-фоно. 1915. № 10. С. 49.

Таким образом, операторы Первой мировой войны не стеснялись снимать сцены постановочного характера, нередко осуществляя инсценировку весьма тонко.

Кстати, при знакомстве с текстом описания съёмок, сделанных Георгом Эрколеом, в пересказе его самого, становится понятно, что то, что снималось им, часто с риском для жизни, в реальности на экране выглядит 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 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!»<sup>25</sup>.

Но каким образом зритель начинает верить в подлинность кинохроники, которая на деле является постановочной?

Эта вера в подлинность возникает из-за того, что оператор догадывается, как снимаемое должно выглядеть в реальности. Поэтому, руководствуясь этим пред-знанием, он уверенно ставит (организует) сцену, а зритель перед экраном, вооружённый подобным же пред-знанием и пред-пониманием, принимает снятое за подлинную реальность. И только лишь въедливый, опытный зритель-знаток способен различить в демонстрируемом элемент, дискредитирующий реальность.

Но откуда возникает это пред-знание? Возможно, зритель не был на войне, не слышал рассказов участников и тем не менее он верит во все детали и подробности увиденного на экране. В этом пункте собственно и заключается главный момент. В чём основание веры?

---

<sup>25</sup> А-ов М. Оператор-герой// Сине-фоно. 1915. № 10. с. 49.

Таких 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, книг.

Именно поэтому первые кинооператоры, интуитивно понимая все указанные моменты, так выстраивали снимаемые сцены, чтоб увиденное на экране не выходило за рамки привычных представлений зрителя, чтобы, другими словами, он не обманулся в своих ожиданиях.

Этим и обусловлена именно такая организация съёмочного материала описанного выше боя: неперенные успешные контратака под знаменем, штыковой бой, обязательная жертва героя, которого вынесут с поля боя с почестями на руках.

Постановочные элементы могут быть привнесены в кинокадр ради зрелищности и художественного эффекта, но при этом обязательно должны следовать общепризнанным нравственно-этическим нормам. Например, если мы видим атаку кавалерии, которая несётся прямо на оператора, очевидно, что это организовано ради зрелища, поскольку, чтобы так снять, оператор должен был бы заранее забежать вперёд, но в таком случае он бы либо попал под вражеские пули, либо был бы сметён кавалерией. Определённо, это имитация атаки ради съёмки. Если же бегущие в атаку солдаты сняты со спины, достоверности в этом больше, хотя с точки зрения зрелищности эти кинокадры явно проигрывают.

Для принятых же нравственно-этических норм совершенно невероятен показ ужасов войны с демонстрацией поведения дерущихся солдат, выпадающего из рамок нравственных императивов. Для соотечественников невозможна демонстрация моментов озверения, крайнего ожесточения, расправы с врагом. Это то, что принято называть «страшной правдой» войны. То, что становится невыносимым для показа. И не только для показа, но и для рассказа. А если

такое проникает на экран или в книгу, то это сплошь и рядом вызывает шок, неприятие в массовом сознании.

Всё 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 съёмка момента окончания боя. К сожалению, никаких данных о том, где и когда она была снята, в какой воинской части, не сохранилось. В материале мы видим офицера и солдат, которые с жаром ещё обсуждают перипетии только что закончившейся стычки с противником. Офицер с перебинтованной головой, кажется, с трудом верит, что остался живой, – он осматривает свою простреленную в двух местах фуражку: пуля пробила тулью, вероятно, задев по касательной его голову. Рядом стоит команда солдат-пулемётчиков со своим оружием. Они выстроились в ряд – видимо, 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 практически всех операторов и их помощников, прикрепленных к действующей армии. По всем описанным деталям можно со всей определённой сказать, что мы являемся свидетелями реальной сцены с реальными людьми, только что вышедшими из боя.

Нам могут возразить, что вышеописанная специфика военных съёмок на фронтах Первой мировой определялась спецификой снимаемого материала и условиями работы на фронтах, где само пребывание человека связано с повседневным риском погибнуть, чего командование любой армии не желало. Скорее всего, так и было, но элементы постановочности встречаются в ранней кинохронике и в других, достаточно мирных кадрах.

Давайте присмотримся к «царской хронике», которая в большом количестве сохранилась в российских киноархивах. Практически все её эпизоды представляют из себя определённый ритуал официальной царской жизни,

которому Император вынужден был следовать во время тех или иных церемоний и событий.

То есть, другими словами, перед нами разворачивается ритуальное действие, в которое вовлечены монарх и его приближённые, которое на самом деле представляет из себя строго поставленное событие с обязательными к исполнению элементами. Что и отражает снимаемая при этом кинохроника.

Возьмём, к примеру, так называемые полтавские торжества по случаю 200-летия Полтавской битвы, которые прошли в Полтаве и её окрестностях в 1909 году и отложились в архивных киносюжетах РГАКФД Уч. 1943 и РГАКФД Уч. 13083.

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 всё происходящее, находясь на очень удобной точке, начиная с прохода Николая II мимо выстроенного на перроне почётного караула, когда на какие-то мгновения он останавливается возле пары солдат с винтовками, чтобы принять от них дежурный рапорт. Потом Император здоровается с господами офицерами, принимает хлеб-соль от ожидающих его приезда делегаций и так далее. Но самое главное при этом заключается в том, что фотограф Двора его Величества А. К. Ягельский<sup>26</sup>, осуществлявший съёмку, судя по всему, прекрасно уже знал, где и когда пройдёт Его Величество, где остановится, а где произнесёт несколько слов. Знал и поэтому заранее выбирал удобную точку съёмки, чтобы запечатлеть тот или иной исторический момент с максимальной выгодой. Это как раз и означает, что А. К. Ягельский, осведомлённый о церемонии и знавший её наизусть

---

<sup>26</sup> О жизни и деятельности А. К. Ягельского см.: 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 года. М.: 2016. С. 7–9.

(поскольку бывал её свидетелем не один раз), отчётливо понимал, что ему предстоит осуществить не случайный репортаж о случайных действиях исторического персонажа, а предстоит заснять чуть ли не заранее отрепетированное событие, действие, выходить за рамки которого никто не собирается. Тут уже приходится говорить не просто об элементах постановочности, но об обговорённой, утверждённой и поставленной в самых мельчайших деталях исторической сцене.

Перед современными документалистам сегодня встаёт вопрос: а что лучше и правильнее: показывать будущему зрителю Императора во время осуществления им повседневного ритуала, той или иной церемонии, или стараться найти съёмки А. К. Ягельского, где он сумел «поймать» Николая II во время его неформальной, частной жизни? А такие моменты в «царской хронике» тоже сохранились.

В качестве вывода можно сказать следующее: историческая ранняя кинохроника не всегда демонстрирует нам объективную правду запечатлённого факта. Отснятые кинокадры зачастую носят постановочный характер. Эта постановочность может быть разного характера – от умышленного выстраивания той или иной сцены, до согласования плана и характера съёмок с участниками. Однако, в отличие от более поздних времён, целый ряд эпизодов ранней кинохроники носит заведомо неинсценированный и непостановочный характер.

### **1.1.6. Организация нарратива кинохроники**

Теперь стоит задаться вопросом: а каким образом, с учётом качеств объективации и достоверности, историческая кинохроника доносит свой материал до зрителя? В чём своеобразие того языка, на котором кинохроника говорит со зрителем? Как кинообразы объясняются со своей аудиторией? Другими словами, в чём их рецепция?

Как известно, в процессе демонстрации фильма на зрителя активно воздействуют традиционные приёмы организации кинематографического

нарратива, а именно: приёмы операторской работы и приёмы режиссёрской организации киноматериала, то есть монтаж. Ошибочно думать, что ни того, ни другого не было в дореволюционном неигровом кино. Более того, хотя повествование большинства документальных фильмов и киножурналов той поры было организовано по нарративному принципу (то есть, повествование на экране разворачивалось линейным образом с соблюдением событийной логики), тем не менее отдельные сохранившиеся фильмы уже свидетельствуют о зачатках смыслового монтажа, так широко распространившегося в советском кинематографе 1920-х годов. Об этом речь пойдёт в следующей главе, а пока обратим внимание на то, что в этом случае правильнее говорить о нарративно-смысловом монтаже отдельных дореволюционных документальных фильмов.

Следует сказать, что в целом первые кинофильмы, сам феномен их показа в специально оборудованных местах (иллюзионах, а позже уже в специально построенных электротеатрах), воздействовали на зрителя не только ожившими на экране киноизображениями.

Исследователь раннего кино Ю. Г. Цивьян причисляет приёмы, используемые в кинофильме, и принципы организации его демонстрации к рецепции киноизображения<sup>27</sup>. Тем самым имея в виду, что в воздействии на зрителя участвует не только само киноизображение, но совокупность всего того, что окружает зрителя в тот момент: интерьер кинотеатра, программка сеансов, организация самих киносеансов, стиль их проведения и так далее. Остановимся на этом подробнее применительно к дореволюционной кинохронике и документальным фильмам.

В Государственном архиве Российской Федерации сохранилось дело, которое вели члены петербургского отделения Союза Михаила Архангела, наблюдая по собственной инициативе за деятельностью различных иллюзионов,

---

<sup>27</sup> Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига: «Зинатне», 1991. 492 с.

демонстрирующих программы фильмов, и за публикой, их посещавшей<sup>28</sup>. Проанализируем собранные ими при посещениях иллюзионов материалы.

Среди этих документов сохранилась программа иллюзиона «Edison Theater», располагавшегося на Малой Конюшенной улице. Из программы следует, что иллюзион работал начиная с двух часов дня и до половины двенадцатого ночи. Просмотры шли своеобразными отделениями, в каждом из которых фильмы не повторялись. Разумеется, дневной сеанс был дешевле, он стоил от 30 копеек до 1 рубля 50 копеек. По этому билету можно было находиться в иллюзионе до 5 часов вечера и посмотреть фильмы из нескольких «отделений» (стоит напомнить, что один пуд мяса тогда стоил 3,6 – 3,8 рублей, а один пуд пшеничной муки – 2 рубля<sup>29</sup>. То есть, билеты в кино были недешёвыми даже днём). Вечерние билеты стоили от 40 копеек до 2 рублей 10 копеек. При этом к каждому билету необходимо было отдельно приобрести ещё акцизную марку стоимостью 2 копейки – без неё билет считался недействительным. То есть, государство обладывало синемаатографы налогом с продаж билетов, и зрителям приходилось платить этот налог в обязательном порядке.

Имеющаяся в документах программа составлена на период с 4 декабря по 11 декабря 1908 года. Первое и второе отделения (то есть два первых дневных сеанса) именно и состоят из хроникальных документальных фильмов. Вот названия фильмов первого отделения: «Итальянская артиллерия», «Трудный переезд», «Катание с гор на лыжах в присутствии шведского короля и королевы». Фильмы, включённые во второе отделение: «Путешествующий цирк», «Воскресная экскурсия», «Живописная Анкона».

Вероятно, эти все достаточно короткие фильмы показывали днём только из соображений, что они не вызывают никакого зрительского ажиотажа и получены из прокатных контор в качестве обязательного пакета к так называемым кассовым

---

<sup>28</sup> ГАРФ. Ф. 117, Оп. 1, Д. 87.

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



фильмам (обычная практика тех лет). Сами же 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», с короткой аннотацией:

Тотализатор;

Вход публики на ипподром;

Вывод лошадей, участвующих в скачке;

Выезд жокеев;

Скачки;

Панорама трибун, заполненных публикой;

Публика у барьера;

Финиш;

Дефилирование лошадей, выигравших приз.

Можно предположить, что то, что данный фильм представили к показу в вечернем отделении, свидетельствует, что в отличие от перечисленных выше хроникальных фильмов, включённых в дневные показы, он представлял для зрителя больший интерес; потому что еженедельные скачки и бега на столичных ипподромах были крайне популярны и вызывали неподдельный ажиотаж, связанный, в том числе, и с азартом, порождённым тотализатором.

Этот фильм упоминается в известном справочнике В. Е. Вишневого<sup>30</sup>. Различие только в том, что у В. Е. Вишневого упоминается ещё десятый, финальный эпизод: «Поздравление владельца лошади Л. Р. Родзянко». Возможно, по каким-то причинам прокатчики включали этот эпизод не во все копии.

---

<sup>30</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 37.

Таким образом, можно сказать, что поскольку монтаж различных хроникальных фильмов носил достаточно простой, нарративный характер и не определял 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.

Следовательно, приобретая программку иллюзиона (так же, как сегодня многие приобретают в киосках прессы программы телевизионных каналов на грядущую неделю), зритель, осведомлённый из самых разных источников, как сказали бы сегодня, о рейтингах различных фильмов, уже заранее мог определить для себя, что он выберет для просмотра во время будущего своего посещения иллюзиона и поэтому уже испытывал эмоции, предвкушая будущее присутствие на определённых киносеансах (отделениях). Напоминаем, что зритель, купив билет в иллюзион, мог оставаться там на полдня – день в иллюзионе делился на дневные сеансы, вечерние и поздние, самые кассовые, а сами отделения длились не более 15 минут – при этом между фильмами, включёнными в программу отделения, каждый из которых длился не более 3-5 минут, следовал антракт в 3-4 минуты, поскольку всякий иллюзион был оборудован только одним проекционным аппаратом, и киномеханик вынужден был делать перерыв на перезарядку этого аппарата и перемотку каждого фильма на начало.

Каждый иллюзион представлял из себя заведение с холлом и буфетом, с пальмами в кадках. Зал для просмотра был очень похож на театральный. Зрители могли входить и выходить из зала, делиться новостями и впечатлениями. Необходимо также отметить, что киносеансы, как правило, сопровождалась музыкальным аккомпанементом в исполнении либо оркестра, либо тапёра-

пианиста. Музыканты обычно располагали уже заготовленной партитурой или нотами к каждому фильму; мелодии к фильмам нередко сочиняли специально нанятые люди, их публиковали в особых сборниках – импровизация могла быть только в балаганах или совсем дешёвых синематографах. Титры при этом 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 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 посещало храмы.

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

Кинохроника же в те годы воспринималась, скорее, как один из элементов развлечения публики, каким был тогда синематограф вообще. Не случайно 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 Максима Горького о мелькающих на экране серых тенях (то есть, содержательная часть показываемого из впечатления выпала<sup>31</sup>). Но и многие другие свидетели и очевидцы в лучшем случае могли лишь перечислить жанры увиденного или описать продемонстрированное на экране не подробно, а в двух-трёх словах.

---

<sup>31</sup> 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.

Вот, например, как описывает поэт С. М. Городецкий своё впечатление от увиденного в иллюзионе: «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 читает газету, врываются, вырывают, кувыркаются. Гамлет поёт над черепом, и голос его окутан шипучей змеей. 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»<sup>32</sup>.

Происходило это именно потому, что в своём абсолютном большинстве зритель шёл в синематограф не за тем, чтоб задуматься над увиденным или логически воспринять показываемое, а за тем, чтоб испытать мимолётные эмоции, как в каком-то аттракционе. Поэтому для кинохроники всегда была присуща скорее репрезентативная роль сюжета без оценки, то есть без какой-либо попытки акцентировать те или иные моменты в происходящем или интерпретировать их.

Особо надо сказать об эстетическом моменте, свойственном дореволюционной кинохронике. Перефразируя известный тезис Н. Г. Чернышевского «Прекрасное есть жизнь», можно сказать, что в случае кинохроники мы имеем определённое подтверждение этой формулировки, потому что именно сами запечатленные образы событийного бытия обладают эстетической составляющей, они подкупают своей детализировкой и подробностями ушедшего исторического времени.

В чём же заключался общий феномен воздействия киноизображения на зрителя той поры и вообще на зрителя любого исторического времени, даже современного? В чём специфика киноязыка?

---

<sup>32</sup> Цит. по Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930. Рига: «Зинатне», 1991. С. 163.

### 1.1.7. Структурные свойства киноязыка хроники

При просмотре фильмических образов на экране мы отдаём себе отчёт в том, что язык этих образов – заведомо не вербальный, он обладает другими свойствами и другим информационным потенциалом. Киноязык, если так можно выразиться, носит континуальный характер, что означает полную невозможность исчерпывающего перевода его на язык вербальный.

Р. М. Маклюэн замечал, что «за счёт простого ускорения механического движения кино перенесло нас из мира последовательностей и звеньевых соединений в мир творческой конфигурации и структуры. Сообщение такого средства коммуникации, как кино, – это сообщение о переходе от линейных соединений к конфигурациям... Мы возвращаемся к инклюзивной форме иконического образа»<sup>33</sup>.

Термин «континуум» пришёл из математической теории множеств. Континуум – это мощность (или кардинальное число) множества всех вещественных чисел. При этом континуум является бесконечной мощностью, превосходящей мощность счётного множества<sup>34</sup>.

В лингвистике – это грамматическая категория, связанная с понятиями времени и пространства. Континуум – это определённая последовательность фактов, событий, развёртывающихся во времени и пространстве. Временная и пространственная континуальность текста вызывает у читателя (зрителя) ощущение движения<sup>35</sup>.

В этом смысле язык кино принципиально неисчерпаем. Сколько бы описаний мы не применяли при словесной трактовке экранных образов, всегда

---

<sup>33</sup> Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: «Кучково поле». 2014. С. 15

<sup>34</sup> Успенский В. А. Семь размышлений на темы философии математики. / Закономерности развития современной математики. М.: Наука, 1987. С. 130.

<sup>35</sup> Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. С. 93.

найдётся ещё один ряд культурных кодов, которые также можно привлечь для ещё одного, более детального описания увиденного.

И действительно, вот, например, перед нами военный парад в Царском Селе, проходящий в присутствии Государя Императора Николая II. Во-первых, возможно самое банальное, «школьное» описание увиденного. Далее, всё можно описать с точки зрения существующего тогда ритуала этого действия как такового. Затем можно вычлениить исторические реалии того исторического времени... Манеру ходить, двигаться, то есть модель поведения... Форму одежды и униформу войск... Психологические черты поведения Царя, членов его семьи и других приближённых. Погодные и сезонные обстоятельства происходившего на тот момент парада. Архитектурные особенности дворцового комплекса и военного плаца. Возрастные черты личности персонажей... И так далее. На наш взгляд, только перечисление всех возможных кодов описания одного упоминаемого сюжета кинохроники займёт не одну страницу. А потом можно будет остановиться и написать ещё несколько страниц перечисления других вспомнившихся кодов. В этом как раз и заключается континуальность киноязыка вообще и языка кинохроники в частности.

С этой точки зрения, информативность исторической кинохроники, как и её язык, принципиально неисчерпаема.

## **1.2. Перцепция кинохроники и особенности её зрительского восприятия**

### **1.2.1. Интенциональность и конвенциональность. Вербальные трактовка и интерпретация. Формирование гештальта при восприятии**

Обратимся теперь к феномену восприятия кинофильма и кинохроники непосредственно зрителем, включая, в частности, отдельные особенности психического механизма смотрящего киноизображение на экране человека. К тому, что называется перцепцией объекта или предмета.

Кардинальная специфика неигрового документального кино заключается в том, что в отличие от игрового кинематографа, где велика роль лакановского

зеркала, в неигровом не происходит отождествления героя со зрителем, но зато, предмет кинохроники властно завладевает исторической памятью зрителя и становится её хозяином, в отличие от игрового фильма, герой которого выполняет лишь фантазийную роль.

Как мы уже говорили, кинохроника, как правило, воспринимается зрителем как своеобразное визуальное описание, визуальное свидетельство.

Зритель должен обладать определёнными навыками при просмотре того или иного фильма и кинохроники в частности. Р. Арнхейм замечал, что мышление человека, скорее, носит визуальный характер<sup>36</sup>. Но при просмотре фильма ментальность человека должна быть ориентирована именно на фильм, на понимание его условностей и приёмов запечатления реальности на киноплёнке (или видеоносителе) и демонстрации запечатленного.

Известны эксперименты, проводившиеся среди африканских племён, представителям которых учёные-этнографы демонстрировали различные кинофильмы хроникального характера, в том числе снятые в самом племени, где в это время находились учёные. До этого представители племени вообще не сталкивались с таким феноменом, как кинематограф. Первое, что было обнаружено, это то, что эти зрители, не обладавшие привычкой следить за действием на экране, ограниченным известными рамками, стремились заглянуть за эти рамки, чтобы понять, куда подевался тот или иной персонаж, вышедший за рамку кадра, – они не могли понять, что кадр играет роль своеобразного окна, за рамками которого зафиксированная действительность как бы пропадает<sup>37</sup>.

Подобный факт, описанный для случая самых необычных зрителей-неофитов, говорит о двух важных качествах, которыми должен обладать любой кинозритель.

---

<sup>36</sup> Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 153.

<sup>37</sup> Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: «Кучково поле». 2014. С. 325.

Первое качество обычно называют интенциональностью. Для того чтобы зритель мог воспринять демонстрируемое на экране, он должен быть готов воспринимать экранные образы. Иными словами, его ментальность должна быть направлена в сторону экранных образов, быть восприимчивой по отношению к ним. То есть, эти образы должны носить для него узнаваемый характер. Эта направленность и получила название «интенциональности». Без неё зритель не может осмыслить показываемое, поскольку возникающие на экране картины его не интересуют или остаются ему непонятными. Зритель хотя бы должен уметь различать на экране обычных людей, политиков, людей разных профессий, городскую или деревенскую улицу, машины на ней, здания, время суток, сезон года и так далее. Это помогает зрителю ориентироваться в происходящем и испытывать определённый интерес к появляющимся на экране образам. Очевидно, что если европейскому зрителю показывают людей в понятных ему костюмах, занятых в том или ином государственном церемониале, он может достаточно легко сориентироваться в происходящем и даже проявить эмоцию от лицемерия того или иного события. Совсем иная реакция будет у зрителя, которому покажут какой-нибудь восточный церемониал, где все политики будут облачены в совершенно непонятные ему одежды и будут заниматься каким-то странным для зрителя делом, например, если ему будут показывать долгую церемонию поклонения тайских государственных деятелей королю Таиланда. Кроме утомления и желания прекратить этот странный просмотр, зритель ничего не испытает. Интенциональность в этом случае предельно минимальна, потому что у зрителя по отношению к этой тайской церемонии заинтересованности практически не будет. Однако, если перед просмотром этому зрителю расскажут, что ему сейчас собираются показать что-то непривычное и экзотическое, и объяснят предварительно смысл происходящего, у него даже может проснуться интерес, гораздо больший, нежели при лицемерии привычного события. Его интенция по отношению к экрану будет максимальна, потому что в нём проснётся крайнее любопытство и стремление увидеть, нечто неожиданное, нечто сенсационное. Впрочем, при этом, скорее всего, он будет испытывать не



восхищение и восторг (как какой-нибудь тайский зритель), а удивление и доброжелательную радость.

Всё вышеперечисленное в совокупности свидетельствует в пользу того, что экранные образы не только должны быть понятны зрителю, но сам возникающий «диалог» должен обладать определённой конвенциональностью – то есть, обладать потенциалом отклика у зрителя на ментальном и эмоциональном уровнях в адекватном виде. Должна существовать определённая «договорённость» о значениях тех или иных образов – начиная с простейшего значения: это человек, он идёт; это коляска, запряжённая лошастью, она движется по улице – и заканчивая более сложными: это улица города Берлина начала 20 века, а не Парижа. Особенно данное утверждение применимо к кинохронике.

Следовательно, любому зрителю, дилетанту или специалисту, важно, таким образом, понимание того, что ему показывают. По выражению Платона, «нужно знать сущность вещей, помимо имён»<sup>38</sup>. Если зритель смотрит некие запечатленные на киноплёнке (или на иных носителях) визуальные образы, стремящиеся передать ему некую информацию о прошлом, ему важно расшифровать увиденное и правильно, не ошибочно, его понять, чтоб извлечь из него все возможные смыслы.

Для этого зритель должен обладать определённым пред-знанием, пред-пониманием предмета. То есть, он должен, помимо всего прочего, знать и понимать в той или иной степени культурные коды прошлого или той эпохи, визуальные образы которой он рассматривает.

Иногда говорят, что для правильного понимания хроникальных образов необходимо иметь привычку смотреть кинохронику. Зритель, не имеющий опыта рассматривать хроникальные образы, зачастую не понимает, что ему показывают, что это за исторические фигуры и персонажи мелькают перед его глазами. Мало

---

<sup>38</sup> Цит. по: Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу. М.: Академический проект, 2013. С. 12

знать, например, что в 1910 году премьер-министром Российской империи был П. А. Столыпин, надо научиться различать его в той или иной исторической кинохронике. Схватывание визуального образа и его идентификация не происходят спонтанно. Используя терминологию кинематографистов, можно говорить о том, что зритель исторической кинохроники должен обладать насмотренностью, чтобы различать те или иные события и узнавать тех или иных персонажей в различных кинокадрах. Вначале, как правило, специалист или знающий человек подсказывает зрителю (в этом случае зрителем может быть режиссёр будущего фильма), что же в действительности тот видит на экране.

Кинохроника, которая является определённой разновидностью фильмического материала (если под этим определением понимать всё, что возникает на экране перед глазами зрителя после съёмки объекта на киноплёнке и её проекции на экране), в наибольшей степени лишена привычной художественной образности, но также в наибольшей степени соотнесена с находящейся перед киноаппаратом реальностью. Тем не менее можно утверждать, что само происходящее перед зрителем на экране воспринимается и понимается только после определённого вербального толкования или пояснения. В этом пункте заключена очень интересная и важная коллизия между визуальной и вербальной памятью. Хотя, как мы уже говорили, экранный язык носит континуальный характер, то есть, в известном смысле бесконечен, тем не менее для его понимания сознание всегда требует перевода его кодов и рядов информации в вербальные, то есть словесные трактовки. Понимание возможно только, если оно переведено в слово. Бесспорно, визуальный образ легко поддаётся схватыванию и будет храниться в памяти практически бесконечно, но как только мы захотим его освоить, трактовать и выразить, мы вынуждены переходить на словесный язык.

Таким образом поневоле словесный язык становится доминантой в деле формирования положений и умозаключений самой исторической памяти. И в обязательном порядке сопровождает визуальные образы.

Не говоря уже о том, что как бы ни была бесконечна информация в демонстрируемом нам визуальном ряду, её может не хватать для понимания тех событий, которые разворачиваются в этот исторический момент и играют доминирующую роль в социально-политической ситуации. Другими словами, даже если во время какой-либо церемонии в Царском Селе с участием Николая II мы можем подробно описать само ритуальное действие, его смысл, униформу войск, архитектуру Екатерининского дворца, рядом с которым расположен плац, время года, выражения лиц, отдельные психологические моменты и так далее, этого всё равно будет недостаточно для того, чтобы прояснить главные моменты произошедшего в этот день в Российской Империи. Потому что смысл происходящих событий – в кадре и за кадром – никогда не поддаётся визуализации.

Наиболее нагляден и понятен, с этой точки зрения, пример событий, произошедших 9 января 1905 года. Легко представить, что если бы в этот день фотограф Двора Его Величества А. К. Ягельский снял Царя, то происходило бы это в Царском Селе во время одной из церемоний или просто в процессе прохода Царя с семьёй к ближайшему храму на молитву и прочее, и в разворачивающихся перед нами картинах не было бы и намёка на те грозные, воистину катастрофические события, которые с утра происходили в Санкт-Петербурге. Но более того, даже если бы Царь был заснят спустя две недели, во время приёма им рабочей делегации, которую он намеренно пригласил к себе, узнав о «Кровавом воскресении», когда сказал известную фразу: «Имейте же терпение!», вряд ли и это было бы понятно без дополнительных объяснений и интерпретаций, даже если бы это была звуковая съёмка или она сопровождалась бы подробными титрами.

Проблема заключается в том, что очень часто трактовка отснятой хроники, а самое главное – весомость и значимость этой трактовки, возникают значительно позже, и не только в результате простой констатации фактов, но на основе

последующего анализа произошедшего и мысленного сопоставления разных событий.

При чтении или прослушивании, например, исторической лекции мы легко и свободно сводим излагаемые факты воедино, умозрительно их сопоставляем, проверяем мысленно ошибочность или достоверность текущих выводов, подчас не задумываясь над этим и пользуясь автоматизмом работы нашего сознания. Иначе работает сознание при восприятии визуальных образов. Мы словно погружаемся в них без остатка, при полном подавлении вербальной логики. Образы откладываются в нашей памяти, но странным образом всегда требуют пояснения при их извлечении оттуда. Не случайно поэтому при просмотре их на экране нам удобнее воспринимать эти образы с дикторским текстом, который ведёт и направляет наше сиюминутное восприятие и понимание. Равно как и в случае раннего немого кинематографа авторы некоторых документальных лент порой вынуждены были делать поясняющие титры большого размера.

Ещё одной немаловажной темой при оценке кинохроники становится вопрос её интерпретации. Мы смотрим историческую хронику из сегодняшнего дня и невольно привносим в свои впечатления современные мнения на имеющиеся перед глазами картины прошлого. Между тем, казалось бы, кинохроника, снятая в то время, вобравшая в себя в определённой степени идеологию автора и предназначавшаяся для аудитории того времени, наиболее правильным образом может быть оценена и понята только с позиции первоначального зрителя. Но поскольку всякую кинохронику хотя бы первый раз смотрят как нечто незнакомое, изучение которого возможно только после первичного освоения, то даже при самом большом желании встать на позицию первоначального зрителя невозможно. Ещё Шлейермахер говорил: «Ничто истолковываемое не может быть понято за один раз»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Цит. по Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. С. 239.

Таким образом, при просмотре исторической кинохроники возникает сначала момент поверхностного знакомства, затем момент некоторого освоения (когда зритель начинает ориентироваться в персонажах, различает обстоятельства съёмки, место действия и период исторического времени), после чего возникает первичная оценка с опорой на имеющуюся «насмотренность», то есть на опыт, привычку рассматривать историческую кинохронику, и лишь затем может возникнуть желание переоценки увиденного, когда есть возможность соотнести свой взгляд, присущий сиюминутным обстоятельствам исторического времени, с позицией и оценками гипотетического исторического зрителя из прошлого.

Именно здесь, в этой точке, суждение об увиденном влечёт за собой вопрос об объективности этого суждения.

Проблема порождается настойчивым желанием придать увиденному трактовку или интерпретацию. При этом нередко тенденциозность, присущая взгляду зрителя, накладывает определённые шоры на взгляд зрителя, или, говоря иначе, заставляет пропускать экранные образы через определённые фильтры перед вынесением суждения, в том числе и идеологические. С этим мы сталкиваемся постоянно при профессиональной работе с исторической кинохроникой, когда возникает потребность в её вторичном использовании для построения на экране вторичных визуальных образов.

При этом современный автор намеренно забывает первичный, изначальный смысл образов и трактует их в соответствии со своей новой авторской концепцией видения тех исторических фактов и обстоятельств, с визуальными образами которых он сейчас работает. В этом случае всегда можно говорить об искажении первичных визуальных образов и их трактовок. Также мы сталкиваемся с тем, что сами эти образы могут быть заведомо искажены тенденциозным видением первичного автора.

В такой ситуации трудно вообще говорить о какой-либо доли объективности экранных визуальных картин. Самый яркий пример – искажённые

нацистским пропагандистским видением образы, выстроенные Лени Рифеншталь в фильме «Триумф воли», которые в свою очередь прошли вторичную тенденциозную обработку, предпринятую М. И. Роммом в картине «Обыкновенный фашизм».

Элементарной единицей кинофильма является отдельный кинокадр, их совокупность объединяется в план-эпизод и становится основой монтажного кадра. Но если мы пытаемся вспомнить мысленно какой-либо фильм, мы, как правило, словно вспышку припоминаем именно отдельно взятую картинку, весьма схожую с отдельным элементарным кадром. Схожую, но не полностью идентичную.

Если кадр – это конструкционная единица фильма, зафиксированная на киноплёнке, то в сознании зрителя вспыхнувший образ, скорее всего, надо отождествлять с понятием «гештальт».

В буквальном переводе с немецкого Gestalt означает «форма, вид, фигура». С точки зрения Иммануила Канта, мы не можем воспринимать физический мир непосредственно. Человек всегда взаимодействует с информацией, полученной от разных органов чувств, дорабатывая ее в своем сознании. Таким образом, любое целое для нас больше суммы его частей, потому что мы вкладываем в него и свое восприятие<sup>40</sup>.

Эта идея продолжала развиваться в течение 1910-х—1930-х годов, когда психологи начали активно изучать восприятие произведений искусства. Ученые выяснили, что когда мы смотрим на картину или статую, главную роль играет некое целостное восприятие объекта, не сводимое к свойствам суммы составляющих ее элементов. Образно говоря, когда мы смотрим на картину Ренуара или другого импрессиониста, мы не замечаем и не оцениваем каждый

---

<sup>40</sup> Основатель холизма Я. Смэтс, формулируя этот принцип, обычно ссылался на труды Аристотеля.

мазок, а видим единое целое, и именно это общее сочетание цветов и форм нас впечатляет. Такое целостное восприятие и стали называть «гештальтом»<sup>41</sup>.

Если угодно, любой фильм при восприятии в сознании зрителя закрепляется в виде набора определённых гештальтов, не сводимых к изображениям отдельных кадров. В конце концов, зрительная память не является просто фотографической, зеркальной калькой увиденного. Она вбирает в себя более целостные моментальные картины бытия, дополняемые одновременно отдельными подробностями и деталями. Не случайно кинематограф весьма часто сравнивали и сравнивают с грёзой, со сновидением наяву, – и это весьма точно характеризует состояние зрителя при просмотре фильма. Сон нередко бывает фрагментарен, с многочисленными повторами, сопровождаемыми мельчайшими видоизменениями, он лишён линейной логики и разворачивается порой как отдельные картины, или, если угодно, как отдельные планы-движения. Во сне мы видим разных персонажей (часто своих прежних или нынешних знакомых, родственников), которые иногда произносят какие-то фразы, возникают диалоги. Как ни странно, и при попытке вспомнить просмотренный фильм зрители не описывают увиденное как некие фотографические картины-копии, а героев фильма – как некие моментальные слепки.

Напротив, удивительным образом герои фильма в исполнении актёров или кинозвёзд в воспоминании зрителя возникают как заведомо живые люди, чьё поведение или чью историю мы странным образом подсмотрели – почти как во сне. При этом воспоминания, так же, как и сон, носят подчёркнуто фрагментарный характер с опорой именно на те гештальты, которые остались, сохранились в сознании зрителя. И даже если зритель посмотрит полюбившийся фильм не один десяток раз и захочет пересказать его наиболее подробным связным образом, этот рассказ всё равно будет уподоблен фрагментарному

---

<sup>41</sup> Дункер К. Качественное (экспериментальное и теоретическое) исследование продуктивного мышления / Психология мышления. М.: Прогресс. 1965. С. 33.

пересказу, возможно, даже с минимально возможными скачками в описании сцен. Но всё равно скачками. В конце концов пересказ может приобрести своеобразный дискретно-интегральный характер, но никогда не слитный – возможно, в силу особенностей перевода фильма на вербальный язык. И хотя, как мы говорили ранее, язык кино носит заведомо континуальный характер, именно это, с одной стороны, мешает переводу увиденного в вербальное описание, а с другой стороны, помогает формированию гештальтов-отпечатков от фильма в сознании зрителя.

При этом в случае неигрового кино и кинохроники, в частности на экране, возникает своеобразная гештальт-ситуация, когда для нас запоминающимся и волнующим одновременно становится не персонифицированный герой со своим характером и паттерном поведения, а ситуация внутри кадра – со всеми своими характерными чертами и особенностями поведения целой группы людей в эпизоде.

### **1.2.2. Проблемы трактовки исторической кинохроники и её полноты.**

#### **Феномен киногоении. Схватывание**

Здесь уместно поставить вопрос шире: если «царская хроника», снятая фотографом Двора Его Величества А. К. Ягельским, так благостно демонстрирует различные моменты из жизни последнего Царя и его окружения, что свидетельствует о спокойствии, царящем при Дворе, то как же это соотносится с громадной напряжённостью и всеми неблагоприятиями политической жизни России того периода?

Но ведь очевидно, что картины «царской хроники» не исчерпывают все картины российской жизни. Дело в том, что тут мы сталкиваемся с извечной ошибкой толкования, когда одну достаточно фрагментарную историческую картину стремятся привязать и распространить на всеобъемлющую картину бытия. При взгляде на «царскую хронику» мы можем интерпретировать только увиденное и только тот исторический объект, которого касается эта кинохроника.



Не более того. Все остальные суждения являются чисто субъективными суждениями, не касающимися напрямую увиденного в кинохронике.

Так что же можно сказать даже при самом поверхностном знакомстве с «царской хроникой»?

Как и любой ритуал, запечатлённый ритуал официальной царской жизни театрален. На наш взгляд, имеет смысл уточнить, что следует понимать под словом театральность? Вероятно, это слово означает определённый вид лицедейства в реальных обстоятельствах. То есть, перед нами, а точнее перед кинокамерой, разыгрывается целый спектакль с ролями и репликами; представление, имеющее определённое предназначение – через себя выразить нечто, что для всех окружающих и является смыслом происходящего.

Поскольку каждое ритуальное действие носит раз и навсегда определённый характер и в его процессе начинается и заканчивается определённая церемония, имеющая протяжённый характер, то можно говорить не только о театральности этого действия, но и о его символизме. Таким образом, смыслом и выражением разворачивающегося действия одновременно становятся некий символ и некое завершённое смысловыражение.

Ритуал, зафиксированный на киноплёнку, много значил для его участников. Фактически он воплощал в себе символ власти, которая выступает в едином союзе со своим народом (другое дело, так ли это было в реальности?). Не случайно, Царь во время торжеств обязательно встречался с волостными выборными (в Полтаве в 1909 году эта встреча затянулась на 4 часа, нарушив очень сильно протокол), а например, во время парадов в Царском Селе Николай II, как только Наследнику Алексею исполнилось три года, намеренно провозил его мимо выстроенных войск в коляске, а также держал его подле себя во время прохождения войск, тем самым давая понять всем, кто будет их следующим Царём и вождём.

Явление Царя народу в церемонии в Кремле подтверждало прерогативы Царя, полученные им от народа. Парад воплощал единение армии со своим верховным вождём и подтверждал силу и доблесть этого союза. Торжества, приуроченные к различным юбилейным датам, воплощали определённый сценарий прошлого, который подтверждал прочность настоящего. Как отмечает историк Ричард Уортман, участники этих торжеств «предпринимали сознательные и старательные усилия представить правителя как верховное начало и наделить его сакральными качествами... Как нельзя более подходит замечание Д. Кэннэдайна: «Ритуал – это не маска силы, а тип власти». Этот процесс возносил государей в иную сферу мироздания, где они проявляли высшие качества, дающие им право на власть»<sup>42</sup>.

Внезапный слом государственного устройства и перемена жизни социума, которые произошли после Февральской революции 1917 года и октябрьского переворота того же года, привели к тому, что изменился не только сам общепринятый ритуал официальных событий, но и восприятие этого ритуала на экране, причём прежний ритуал перестал существовать для общественного сознания. Он был не только выведен из него и замещён, но и вообще стал восприниматься как некое действие, лишённое смысла.

Связано это было с заменой прежних традиций и обычаев жизни на некие новые (что происходило, правда, не скачком, а постепенно), обусловленные возникновением новых ценностных ориентиров в обществе и изменением отдельных моральных устоев и принципов.

Именно поэтому, когда Э. И. Шуб взялась делать один из первых монтажных документальных фильмов «Падение династии Романовых» (1927 г.), уже сама демонстрация на экране различных церемоний, в которых участвовали Николай II и его семья, казалась достаточной для возникновения саркастической

---

<sup>42</sup> Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М.: ОГИ, 2002. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. С. 18.

реакции у зрителя, а сама церемония должна была восприниматься как карикатура. Сегодня, когда восприятие фигуры последнего русского Императора в общественном сознании несколько поменялось, и возникло даже объективистское понимание его жизни и деятельности, те же самые сцены этого фильма воспринимаются по-другому – в значительной степени как определённая репрезентация прежней власти и не более. Пропагандистский эффект, на который рассчитывала Э. И. Шуб, совсем пропал из фильма, если не считать титров-комментариев к отдельным сценам.

С другой стороны, если вспомнить замечания Луи Деллюка по поводу фотогении, можно с уверенностью сказать, что некоторые моменты визуального образа не поддаются абсолютно адекватному описанию, поскольку их просто невозможно описать достаточно уверенно и точно для вербального понимания, но зато они обладают исключительно точными визуальными характеристиками. Другими словами, возникает момент килогении. На наш взгляд, подобные детали, характеристики визуального образа становятся доминантой гештальта, который откладывается в нашем сознании, в данном случае в качестве основы исторической памяти.

Для пояснения вышеизложенного воспользуемся одним из сюжетов «царской хроники». Рассмотрим киноматериал, отложившийся в Российском государственном архиве кинофотодокументов – кинохронику РГАКФД Уч. 2010. Вторая половина этого архивного материала – это киносъёмка, произведённая А. К. Ягельским в 1909 году во дворе старого Ливадийского дворца. Происходящее событие – это официальный приём Николаем II приехавшего в Россию турецкого посольства. В кадре на самом деле мы видим, как из дверей дворца по очереди выходят Николай II и его приближённые, Императрица и царские дочери, генералы и иные придворные чины. Николай II закуривает, а затем выслушивает доклады выстроившихся перед ним в ряд различных офицеров. Судя по расслабленной атмосфере происходящего и разлитому в воздухе покою, в официальном приёме наступил перерыв, и все вышли во двор подышать свежим

воздухом. В последний момент общая расслабленность достигает апогея, и великий князь Дмитрий Павлович (в кадре ему едва 18 лет) и начальник канцелярии Министерства Императорского Двора генерал А. А. Мосолов, взявшись за руки, улыбаются в камеру, а затем А. А. Мосолов и ещё один генерал-адъютант, обнявшись по-братски, толкаясь и посмеиваясь, бредут на камеру, пошатываясь из стороны в сторону.

Вернёмся к этому описанию. По каким признакам мы судим об атмосфере? Почему решаем, что наступили расслабленность и покой? Только по отдельным визуально заметным деталям поведения персонажей. Но это значит, что мы делаем такой вывод не на основе каузальной логики (одно вытекает из другого; за этим последует то), а на основе знакомых нам характеристик человеческого поведения. На основе их значения в паттерне этого поведения. Эти характеристики поддаются описанию, но часто весьма неточному. Во всех этих случаях мы доверяем не описанию, а мгновенному схватыванию паттерна и его деталей. И это схватывание значительно опережает описание в плане понимания. То есть, здесь работает чистый феномен понимания, схватывания визуального образа.

Мы воспринимаем эти паттерны поведения с учётом нашего предварительного знания о них, без привнесения какой-либо оценки. В сущности, в этом сказывается определённая подтасовка в известной монтажной фразе в фильме «Падение династии Романовых» Эсфирь Шуб с танцем царских дочерей на палубе «Штандарта». В кадре мы видим только радость и счастье от этих мгновений общего веселья (таково значения этого паттерна), но режиссёр с помощью титра «До поту...» старается нам навязать иное осмысление демонстрируемого – по режиссёрскому замыслу, мы должны осудить эти беспечность и беззаботность, соотнеся этот паттерн с образом, никакого отношения к нему не имеющим. Таким образом режиссёр пытается придать частному событию всеобщий смысл, в нём не заложенный. И заставить зрителя так его и воспринимать. Что-то вроде мысли: пока русский мужик надрывается в

процессе безжалостной эксплуатации его труда, представители высшего общества бессовестно танцуют до упаду! Вред этого приёма заключается в том, что режиссёр вмешивается в визуальный образ с помощью приёма пропаганды и старается навязать определённую тенденцию в понимании показываемого. То есть вместо объективной картины нам стараются продемонстрировать безапелляционную тенденциозную трактовку без какой-либо возможности возражения этой трактовке.

Аналогично, про поведение в кадре А. А. Мосолова и Дмитрия Павловича можно было бы сказать, что они дурачатся, пользуясь тем, что их снимают. Но смысл самого слова «дурачатся» является образным, фигуральным. Оно предполагает столь много оттенков смысла, что никак не может быть точным. То есть при просмотре этого микроэпизода мы должны использовать такой смысл этого паттерна поведения персонажей, который позволял бы максимально не ошибаться в оценке и суждении. Таким образом, при его просмотре также возникает мгновенное схватывание на основе возникновения визуального гештальта, которое в случае перевода на вербальный язык вынудило бы слишком долго объяснять происходящее. Примечательно ещё то, что если современный зритель (в большинстве своём) не знает и не догадывается о статусе А. А. Мосолова и Дмитрия Павловича, попросту не узнавая их, и выносит одно определённое суждение об увиденном – два неизвестных офицера настолько беспечны, что ведут себя крайне легкомысленно и дерзко. Иное чувство испытывает знаток при просмотре этого микроэпизода – два персонажа, занимающие чрезвычайно высокое статусное положение, ведут себя как мальчишки, понимая, что император, даже увидев это на экране, будет относиться к этому снисходительно и более того, посмеётся вместе со всеми при просмотре.

При всём при этом мы оцениваем данный сюжет, исходя из показываемого нам. Настроение от просмотра крайне позитивное. Нам и в голову не приходит выносить при этом такие умозрительные выводы, как-то: Российская империя обречена, вот перед нами подлинная жизнь, ведущие страну к гибели и

прочее. О чём беззастенчиво потом могла писать левая марксистская пресса и литература. Все подобные суждения, возможно, даже имели право на существования, но возникали они не в результате увиденного, а в результате последующего анализа и мысленного соотнесения увиденного со всеми прочими картинами российской действительности.

Ещё в большей степени это относится к визуальному образу Царя Николая II, который был снят в процессе участия в тех или иных церемониях и ритуалах. Да, мы можем наблюдать его манеру поведения, некоторые элементы неуверенности, проявляемые им публично на людях, как-то: постоянное поглаживание усов, машинальное касание рукой края фуражки со стремлением поправить её положение на голове, нервное перебирание перчаток на руках, оглядывание людей, стоящих рядом, и прочее. Но всё это лишь характеризует некие психологические черты характера Царя и ничего не может нам сказать о тех исторических решениях, которые принимались им и влияли на события в России.

Существует более общий пласт механизма восприятия визуальных образов и связан он с проблемой расшифровки увиденного на экране. Обратимся же к нему.

### **1.2.3. Инструментарий для рассмотрения кинохроники**

Если мы рассматриваем историческую кинохронику как предъявляемый нам документ, мы волей-неволей начинаем её изучать и анализировать. Достаточно очевиден факт, что зритель в кинотеатре воспринимает документальные кадры, показываемые безостановочно на экране, совсем иначе, нежели человек, сидящий за монтажным столом и обладающий возможностью проматывать фильм медленно, иногда возвращаясь обратно, с многочисленными повторами, просматривая на мониторе кадрик за кадриком.

Этот человек-исследователь может изучать кинохронику не только с точки зрения разворачивающегося перед ним действия и его деталей и особенностей, но пытаться уяснить для себя творческие моменты, порождённые авторами в процессе

создания хроникального фильма. Исследователь кинохроники может определить существовавшие тогда технические условия, повлиявшие на фильм, может распознать структуру фильма и его монтажное своеобразие.

Известен случай, когда исследователь документального кино находил в монтажной структуре фильма несколько кадров, вклеенных туда специально режиссёром, которые были незаметны на экране при нормальной скорости проекции, но так или иначе воздействовали на зрителя.

С другой стороны, на монтажном столе можно изучать изображение в застывшем виде при остановке моталки, и тогда, сличая тех или иных героев с имеющимися фотографиями, с газетными сообщениями об именно том событии, которое запечатлел кинооператор и которое сейчас у нас перед глазами, можно постараться достаточно точно узнать, что же такое делает, например, Николай II, какую икону ему вручает архиерей при торжественной встрече и с кем он здоровается при обходе встречающих его на вокзале людей.

При таком внимательном просмотре нас интересуют не только детали и подробности, но и смысл происходящего в целом. Всегда хочется определить, почему именно это событие было запечатлено, почему что-то принципиально не снимали, в чём заключалось значение того или иного события в жизни страны и государства.

В дореволюционные времена, помимо съёмок самого царя, очень много внимания также уделялось съёмкам так называемых национальных торжеств, которые, по замыслу их устроителей, должны были служить цели сплочения и объединения страны и нации.

С другой стороны, специалистам известен тот факт, что после 1936 года (дата окончания строительства канала Москва-Волга) больше никогда не снимали хроники о жизни и деятельности ГУЛАГа, а в годы великого перелома (или как ещё называют этот период, в годы второй сталинской революции) никогда не снимали сцен раскулачивания и выселения кулаков в отдалённые места Сибири.

При съёмках кинохроники момент запечатления сопровождается прохождением через своеобразные художественные фильтры – как со стороны кинооператора, так и со стороны кинорежиссёра. Но мало этого, сам просмотр хроники становится превращённым эстетическим актом, поскольку образы кинохроники объективируются в сознании зрителя и утрачивают свою бытийную уникальность – они запечатлеваются и потом воспроизводятся во время их многократной демонстрации. Тем самым запечатленный объект или предмет бытия переходит из мира жизни в мир культуры.

Не присутствуя при том или ином ранее происходившем историческом событии (например, Царского выхода с Красного крыльца в Кремле во время торжеств по случаю 300-летия Дома Романовых), но имея возможность лицезреть его на киноэкране, зритель может переживать радость или душевный подъём, отвращение или саркастическое чувство от вида Государя, его семьи и приближённых, одновременно познавая их внешний вид, благородство поведения или ничтожность фигур, как и саму форму церемонии. При этом давая оценку происходящему как некоей древней русской традиции, свидетельствующей о величии царствующего Дома или, наоборот, оценивая эту церемонию как нелепость и фальшивый акт, подтверждающий заблуждение царствующей Фамилии относительно своего места в обстановке современной ей России.

В этой точке скрывается разница в видении исторической кинохроники зрителем ей современным и зрителем нашего времени. При этом следует ещё учитывать, наблюдает ли эту кинохронику наш российский современник или западный зритель, или зритель какого-либо азиатского региона, или представитель одного из африканских социумов.

Любопытно, как оценивала увиденную «царскую хронику» режиссёр Э. И. Шуб, когда создавала свой второй документальный фильм «Россия Николая II и Лев Толстой» (1927 год, фильм не сохранился): «В последних кадрах фильма мы видим царя Николая, прыгающего на трон, и разбегающихся кукольных придворных – всё это было снято в действительности, – это парадный приём в



тронном зале и заседание Государственного совета. Так как съёмки шли без осветительной аппаратуры, оператор медленно вертел ручку киноаппарата и невольно заснял карикатурные куски. С. Эйзенштейн прислал мне японскую фотографию Толстого с надписью, что я вступила на путь аттракциона»<sup>43</sup>. Из этого высказывания становится понятным, что Э. И. Шуб даёт явно пренебрежительную оценку увиденного, к тому же с известной долей издёвки.

Между прочим, описанные кинокадры сохранились до сегодняшних дней в РГАКФД Уч. 2001 и представляют из себя фрагменты снятого А. К. Ягельским фильма «Открытие Первой Государственной Думы и Государственного Совета 27 апреля 1906 года». Усилиями режиссёра Н. А. Майорова и архивиста В. Н. Баталина сегодня этот фильм восстановлен и доступен для просмотра<sup>44</sup>. Он является уникальным кинодокументом, имеющим важнейшее историческое значение как свидетельство открытия первого российского парламента в истории страны. Так к нему сегодня и относятся, так его и оценивают зрители.

А ведь ещё совсем недавно «царскую хронику» описывали следующим образом: «На экране дёргались в танце фрейлины двора, поспешало духовенство, Николай II рыбкой кидался с мостков купальни в речку. Время наполнило кадры придворной хроники язвительной иронией: верноподданнический дух заменялся в них сатирой, стоило лишь соединить надписью «До пота...» эти танцы фрейлин и кадр шахтёра в лаве на четвереньках»<sup>45</sup>. Стоит заметить, что даже такое лапидарное описание грешит неточностями и ошибками, что свидетельствует о крайней форме пренебрежения к визуальному ряду и историческому событию.

---

<sup>43</sup> Шуб Э. И. Крупным планом. М.: «Искусство», 1959. С. 208.

<sup>44</sup> Майоров Н. А. Первые в истории отечественного кинематографа. 1906 год. // URL: <http://cinemafirst.ru/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8B%D0%B5-%D0%B2-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8-%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B5-6-3/>

<sup>45</sup> Зак М. Е. Михаил Ромм и его фильмы. М.: «Искусство», 1988. С. 230.

#### **1.2.4. Формирование оценки и суждения. Влияние хроники на формирование исторической памяти**

Следует иметь в виду, что при просмотре и изучении исторической кинохроники одновременно происходят репрезентация самого исторического объекта в кинокадре и его оценка. При этом эта оценка меняется в зависимости от того времени, когда она происходит, и господствующей на текущий момент идеологии.

Понятно поэтому, что показ жизни и деятельности Царя в дореволюционной России воспринимался иначе, чем после 1917 года, хотя сам момент репрезентации несколько не изменялся, и мы видели Николая II именно таким, каким его зафиксировал на киноплёнке кинооператор.

Также можно сказать, что при просмотре кинохроника вызывает в зрителе эмоцию и одновременно зритель принимает участие в познавательном процессе. Справедливо будет сказать, что с точки зрения зрителя, репрезентация предмета кинохроники сопровождается его эмоциональным восприятием, а познание демонстрируемого предмета сопровождается одновременно его оценкой.

Итак, зритель, выразивший устойчивое желание посмотреть архивную историческую кинохронику, вооружается определённым пред-знанием и пред-пониманием, применяет во время просмотра свои аналитические способности для атрибутирования изображения и идентификации персонажей, исторического времени и места действия, стараясь при этом преодолеть идеологические и пропагандистские фильтры, чтобы запечатлеть в своей памяти разворачивающиеся перед глазами визуальные свидетельства исторического прошлого и исторических событий, одновременно познавая их и формируя в своём сознании гештальты памяти, которые в целостном виде дают ему представление об историческом хронотопе того, что он лицезреет.

И вот после всех этих сложных взаимодействий и проведённой работы у зрителя появляется шанс представить себе достаточно достоверную, объективную

картину прошлого, которая послужит ему в деле формирования его исторической памяти.

Насколько всё-таки справедливо говорить о том, что сохранившаяся и существующая в киноархивах кинохроника способствует формированию исторической памяти в целом? Обладает ли она для этого необходимым потенциалом?

Сегодня вся дореволюционная кинохроника хранится в киноархивах и, хотя многие её фрагменты и отдельные фильмы с развитием интернета и его платформ сейчас доступны для любого человека, умеющего пользоваться поисковой системой, тем не менее в основном она используется только специалистами и профессиональными кинематографистами.

Здесь уместно сказать, что система исторической памяти имеет несколько уровней: можно выделить коллективную историческую память, носящую обыденный характер, присущую большинству людей; существует определённый круг знатоков, которые имеют более глубокие представления о различных исторических событиях; наконец, существует узкий круг специалистов и историков, которые не только впитывают в себя определённые знания, но выносят суждения о событиях и дают им вполне профессиональные оценки.

При этом мнения и суждения представителей этих разных уровней могут не совпадать и различаться весьма кардинально. Однако ещё З. Кракауэр заметил, что наибольшее влияние на общественные умонастроения и социальную атмосферу имеет коллективное бессознательное (он называл этот феномен «коллективной душой»), которое выкристаллизовывается на основе формирующейся коллективной исторической памяти<sup>46</sup>. То есть, феномен коллективного бессознательного определяет настрой общества, причём не только по отношению к прошлому, но и по отношению к проекту будущего. На его основе даже

---

<sup>46</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: «Искусство», 1977. С. 15.

строится модель поведения отдельной личности в рамках существующих общественных отношений.

Закономерно поставить следующий вопрос: мы имеем несколько видов дореволюционной кинохроники, охватывающей период 1896–1917 годов. Она запечатлела самые разные события жизни той поры. Некоторые из них стали ключевыми с точки зрения своей исторической значимости. И они вправе были бы отложиться в нашей исторической памяти в виде своеобразных гештальтов, став, тем самым, её основой.

Однако, что же мы на самом деле имеем в исторической памяти касательно указанного исторического периода? Есть ли соответствие? Или всё не так на самом деле?

Анализируя кинохронику, мы опирались на историю дореволюционной России, существовавшей при самодержавии, пережившей страшную войну и революцию, потрясшую все основы жизни. Какие же образы содержатся в коллективном сознании при упоминании Царя? Первой мировой войны? Революции? И вообще – дореволюционной России?

Прежде чем отвечать на эти вопросы, надо сразу оговориться: в отечественном обществе всегда существовали определённые привходящие обстоятельства, оказывавшие сильнейшее воздействие на формирование этих образов, причём сами эти образы определённым образом трансформировались на протяжении десятилетий.

Бесспорно, визуализация исторического времени происходила постоянно. В доперестроечную эпоху авторы различных фильмов и телевизионных программ опирались при этом 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 они

соответствовали не реальным фактам и событиям, а искажённым пропагандистским представлениям.

В новое время, казалось бы, подобное идеологическое давление на авторов прекратилось. Но не всё так просто. Общество расслоилось на определённые страты, каждый 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 ныне нет. Вместе с тем в новое время уже появились целые поколения, которые той жизнью не жили и её не знали – со всеми ей присущими 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 путём и на основе иных представлений.

Следовательно, на основе только что сказанного можно сделать следующее заключение: сегодня в обществе есть определённые 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 со 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 довольно многочисленные группы людей, которые вообще обладают слабой исторической памятью и полностью равнодушны к какой-либо визуализации нашего исторического прошлого.

Разумеется, если брать визуальный образ Николая II и его семьи, сами по себе эти изображения неизменны, но всё 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 актёрском исполнении на экране (например, в картине Е. Л. Дзигана «Пролог», Л. Д. Лукова «Две жизни» или в «Агонии» Э. Г. Климова), то эти образы являли нам жалкого, скверного 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 её стали, не опасаясь цензуры, использовать советские документалисты.

Таким образом, в общепринятом, расхожем виде, для групп нашего общества, представленных старшим поколением, историческая память о Царе ещё до недавнего времени строилась на искажённых, 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 и его семье в те годы вышло 5 единиц<sup>47</sup>) и фотоальбомов, посвящённых царской России и последнему Императору, разумеется, произошёл сдвиг в визуализации того исторического прошлого – интерес к изобразительным образам утраченной эпохи и страны был огромен, залы кинотеатров бывали практически переполнены. Зрители с удивлением смотрели на экран – прежняя рутинная пропаганда исчезла, словно её никогда не было. Однако следует иметь в виду, что зрители в кинотеатрах и у экранов телевизоров – это ещё не вся

---

<sup>47</sup> Были созданы следующие документальные фильмы: «Дом Романовых» (РГАКФД совместно с центром неигрового кино «Кентавр», реж. В. Ф. Семенюк, В. К. Беляков, 120 мин., 1992, РФ), «Сонм белых княжён» (киностудия «Круг» совместно с киностудией «Инком-фильм», реж. Н. В. Обухович, 2 серии, 1992, РФ), «Искупительная жертва» (МАДК «Новое время» совместно с ТО «Славянское кино», реж. А. А. Иванов, 105 мин., 1992, РФ), «Убийство Императора. Версии» (студия «Уралфильм», реж. С. В. Мирошниченко, 4 серии, 1995, РФ), «Николай II. Круг жизни» (телекомпания НТВ, реж. С. В. Мирошниченко, П. А. Печёнкин, В. К. Беляков, И. Л. Голубева, 5 серий, 1998, РФ)

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 нередко вообще имеют весьма смутное представление о дореволюционной России, интуитивно полагая, что произошедший исторический разрыв в преемственности исторического знания естественен и не нуждается в преодолении. Поэтому визуальные образы той эпохи вообще их никак не касаются или касаются лишь в весьма ограниченной степени – на уровне школьного знания.

В этой связи следует сказать следующее: с одной стороны, сохранившаяся историческая хроника сегодня является уникальной хранительницей именно утраченной исторической памяти, с другой стороны, именно её образы, пусть и не обладающие исторической полнотой, являются единственным источником для формирования общественной исторической памяти.

Разумеется, можно говорить о недостаточном продвижении кадров исторической хроники в коллективное сознание, которое по-прежнему во многом находится в плену мифов и легенд. Но даже сама возможность свободно познакомиться с ними – для всех желающих – даёт надежду, что со временем это облегчит нашему обществу с решением насущной задачи преодоления многолетнего искажения исторических фактов и событий. И тогда сама история будет нам представляться более объективно.

Следует иметь в виду, что в целом существует несколько уровней современного восприятия исторической кинохроники: кого-то интересует в первую очередь и исключительно одна только репрезентация – только внешнее описание; кого-то интересуют события, их логика и смысл; кого-то интересуют извлекаемые из кинохроники художественные качества, заключающиеся в эстетических качествах утраченного; кто-то стремится поместить историческую кинохронику в имеющийся исторический контекст.

### 1.2.5. Проблема современного видения исторической кинохроники и исторический контекст

Даже если ограничить рассмотрение вопроса видения исторической кинохроники с точки зрения современного европейского зрителя, со всей очевидностью становится понятным тот факт, что принципы рассмотрения и анализа кинохроники изменялись с течением исторического времени и смены поколений в российском и вообще в европейском обществе.

И хотя, как принято это говорить, весь кинематограф запечатлевает лишь картины прошлого или только что прошедшего (с некоторой натяжкой можно говорить, что сегодняшнюю сиюминутность отображает и тут же доносит до зрителя только телевидение), тем не менее длительность прошедшего с момента съёмки времени также сказывается на впечатлении, суждении и оценке зрителя.

В самом деле, если при виде на экране Николая II его современник мог испытывать почтение или пренебрежение (или ненависть, если это был политически ангажированный зритель, имеющий большевистскую идеологию), то по прошествии лет советский зритель воспринимал Николая II как жалкую личность, а современный зритель может испытывать самые смешанные чувства, привнося в оценку понимание трагичности произошедшего в 1917-1918 годах. При этом, как уже упоминалось, анализ кинокадров может происходить на разном уровне понимания происходящего на экране. Но тем не менее это будет именно современное видение предмета кинохроники.

Всё дело в том, что помимо господствующей в обществе идеологии<sup>48</sup>, меняется и исторический контекст, в рамках которого мы склонны рассматривать события прошлого и кинохронику, запечатлевшую их. С его изменением (происходящим достаточно медленно) изменяется наше отношение к

---

<sup>48</sup>В современных представлениях, идеология как система взглядов и синтез знаний, направленных на миропонимание и решение задач, стоящих перед обществом, существует всегда и в любом обществе – см.: Косолапов Н. А. Интегративная идеология для России: интеллектуальный и политический вызов // Вопросы философии. 1994. № 1. С. 3-24.



демонстрируемому на экране предмету. Анализируя хроникальный визуальный ряд и давая одновременно оценку тому или иному событию, мы опираемся на некие представления о нём в русле его современного понимания по отношению к целому ряду известных нам исторических событий. То есть, мы рассматриваем его именно и в рамках существующего исторического контекста. Таким образом, мы для себя определяем вес и значение запечатленного на киноплёнку события в свете существующих представлений о совокупности всех исторических событий той эпохи в целом.

С этой точки зрения можно рассмотреть, например, ряд так называемых национальных торжеств, проходивших в 1909-1913 годах в рамках существовавшего тогда сценария власти. В 1909 году отмечалось 200-летие Полтавской битвы, в 1910 году – 200-летие присоединения Лифляндии к России, в 1912 году состоялись Бородинские торжества по случаю 100-летия Отечественной войны с Наполеоном и, наконец, в 1913 году широко отмечалось 300-летие Дома Романовых. Мероприятия этих торжеств были грандиозны, во всех принимал участие Николай II со своей семьёй, и все они достаточно детально были запечатлены целым рядом кинооператоров.

Созданные на основе произведённых съёмок фильмы достаточно широко были представлены в различных синематографах в самых разных вариантах (как известно, у прокатчиков и владельцев кинотеатров существовала практика на основе поставляемых им позитивных копий делать свои варианты фильмов, сокращая, исключая или переставляя некоторые эпизоды, ориентируясь на предлагаемый прокатными конторами список титров). При этом соблюдался определённый порядок демонстрации подобных картин: оркестр мог исполнить перед началом национальный гимн «Боже, царя храни», а по окончании показа делался специальный перерыв-отбивка, чтобы отделить показ на экране царствующих особ от всех остальных картин, которые могли носить другой жанровый характер, неуместный, как представлялось, для соседства с официальной кинохроникой жизни Императорского Двора. Сохранились

свидетельства, что уже в те, дореволюционные времена, публика достаточно прохладно относилась к демонстрируемой «царской хронике», не испытывая сильного почтения и восторга.

После революции, которая сопровождалась сломом существовавшей парадигмы жизни страны и государства и девальвацией всех прежде существовавших ценностей и идеалов, восприятие этих торжеств было обесмыслено, и их экранная демонстрация после долгого перерыва произошла только после создания режиссёром Э. И. Шуб фильма «Падение династии Романовых» в 1926 году. Любопытно отметить, что значительная часть киноаудитории ещё прекрасно помнила дореволюционные времена и были живы люди, которые сами принимали участие в этих торжествах, однако нет никаких свидетельств, чтобы кто-либо из представителей так называемого советского общества 1920-х годов выражал какое-либо мнение по этому поводу и вообще говорил об ушедших временах<sup>49</sup>. Э. И. Шуб включила в свой фильм небольшой фрагмент царского выхода с Красного крыльца в Кремле, который, по её замыслу, должен был восприниматься с насмешкой как напыщенная, никому не нужная церемония. Как известно, фильм не вызвал никакого ажиотажа у публики и воспринимался достаточно спокойно кинематографистами (а Дзига Вертов даже испытывал по отношению к этой картине неприязнь)<sup>50</sup>. Тем не менее сам включённый в фильм фрагмент национальных торжеств 1913 года воспринимался большинством зрителей именно в существовавшем тогда историческом контексте.

---

<sup>49</sup> Если не считать круга так называемых «бывших» людей, которые, в лучшем случае, могли мельком вести какие-либо бытовые разговоры. Для более точного представления о царившей тогда в обществе атмосфере стоит отослать к воспоминаниям бывшего депутата Государственной Думы В. В. Шульгина, который зимой 1925-1926 годов нелегально посетил советскую Россию. См.: Шульгин В. В. Три столицы. М.: Современник, 1991. 496 с.

<sup>50</sup> Вертов Д. О фильме «Падение династии Романовых» / Вертов Д. Из наследия. Т. 2 Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр. 2008. С. 127.

В следующий раз отдельные кадры всё того же царского выхода стали появляться только в различных документальных фильмах исторического характера в 1960-1970-е годы и по-прежнему не вызвали интереса у зрителей. И только уже в конце правления М. С. Горбачёва в обществе неожиданно возник внезапный всплеск интереса к дореволюционной России и вышел знаковый документальный фильм – «Россия, которую мы потеряли» (режиссёр С. С. Говорухин, 1992 год). Исторический контекст восприятия дореволюционной кинохроники стал стремительно меняться. Впоследствии на экраны вышли, как мы уже отмечали, 5 фильмов, посвящённых царствующему Дому Романовых и его финалу в грозные революционные времена. Произошла резкая переоценка событий прошлого, к деталям которых стал проявляться неожиданный и глубокий интерес. И не случайно поэтому стало стремительно меняться общественное отношение к пьесе А. Н. Толстого «Заговор императрицы», которую до этого показывали во многих театрах страны и которая исчезла из репертуара; иначе стал восприниматься роман В. Пикуля «У опасной черты», а отдельные фрагменты художественного фильма «Агония» (режиссёр Э. Климов, 1974 год, вышел на экраны в 1984 году) стали восприниматься как сильно отягощённые пропагандистски неточными фактами.

Новые документальные фильмы того периода именно своей направленностью следовали за неожиданно возникшим новым историческим контекстом и вызвали определённый общественный резонанс, сопровождаемый даже симпатией к погибшей династии. Впоследствии, как и следовало ожидать, ажиотаж утих, но сохранился устойчивый зрительский интерес к дореволюционной кинохронике, сопровождавшийся нейтрально объективистским взглядом на дореволюционные события, который породил соответствующее понимание вещей и в котором не было существовавшего прежде озлобленного осуждения.

Всё это в совокупности вело к новому представлению о произошедших в 1917 году событиях, как о национальной катастрофе, порождало новые гештальты

исторической памяти, трансформируя её в рамках новой исторической парадигмы.

### **1.2.6. Понятие исторического потенциала**

Так в чём же состоит исторический потенциал дореволюционной кинохроники?

Эта кинохроника характеризуется как эстетическими, так и когнитивными (познавательными) свойствами. В ней заключены визуальные образы исторического прошлого. Она способствует формированию оценки произошедших некогда событий на основе их современного видения. Оценка влечёт за собой обобщения и выводы, что в свою очередь способствует пониманию увиденного и шире – интерпретации и трактовке самих исторических событий.

В этом и состоит та самая скрытая сила исторической кинохроники, что являет себя только зрителю, готовому воспринять передаваемое ею сообщение. Эта сила заключается в потенции к формированию устойчивых визуальных, а следом, и вербальных представлений о событиях и фактах прошлого. В принципе, этот потенциал кинохроники носит неизменный характер (с точки зрения явления и демонстрации одних и тех же картин, заключённых в визуальном ряду), однако имеет свойство формировать различные оценки увиденного – в зависимости от исторического контекста времени и мировоззренческих позиций каждого зрителя.

Тем не менее именно эти визуальные образы становятся бесценными свидетельствами исторического времени и порождают множественные смыслы, способствующие пониманию ушедшей эпохи. С помощью этих картин, формирующих гештальты исторической памяти, мы способны судить и оценивать произошедшее, выстраивать связь времён от текущего дня к прошедшему. Тем и ценны для нас дореволюционная кинохроника и скрытый в ней исторический потенциал.

Воспользовавшись всей совокупностью описанных механизмов рецепции дореволюционной кинохроники и её перцепцией со стороны зрителя, обратимся теперь к более детальному её рассмотрению, с использованием конкретных примеров, и постараемся проанализировать имеющиеся пути её конкретного развития в то историческое время. На основе этого анализа постараемся оценить исторический потенциал отдельных фильмов, сюжетов и летописных материалов в деле формирования современной исторической памяти.

## ГЛАВА 2

### Факты и образы дореволюционного неигрового кинематографа

#### 2.1. Предмет рассмотрения

В последующем анализе тех или иных дореволюционных хроникальных съёмок, сюжетов и документальных фильмов мы вынуждены будем исходить из того массива кинодокументов и фильмов, что дошли до наших дней. При этом дореволюционные киножурналы, как достаточно специфический вид кинематографа со своими особенностями, мы выносим за скобки нашего рассмотрения.

Разумеется, в различной дореволюционной прессе, документах и книгах по истории кино мы можем найти упоминания и описания материалов и фильмов, существовавших ранее, но утраченных в силу тех или иных 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 рассмотрения только кругом сохранившихся материалов.

Прежде чем переходить к анализу конкретной ситуации, надо принять к сведению также следующее: в соответствии со справочником В. Е. Вишневого<sup>51</sup>, до революции в России было произведено 2689 документальных фильмов<sup>52</sup> (имеются в виду только те фильмы, которые когда-либо были в прокате и показывались в кинотеатрах). 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 о их прокате, либо просто

---

<sup>51</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. 288 с.

<sup>52</sup> До революции документальные фильмы называли «снимками с натуры».

об их существовании. Многие фильмы создавались с особыми целями. В последнем случае имеются в виду, например, фильмы, созданные придворным фотографом и кинооператором А. К. Ягельским, которые предназначались для демонстрации исключительно в придворных кругах. Или, например, военно-инструктивные фильмы, предназначенные для демонстрации в армейских аудиториях с целью обучения различным приёмам 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 съёмок, произведённых ателье «К. Е. фонь Гань и К<sup>о</sup>», возглавляемым А. К. Ягельским. В результате количество «царской хроники» значительно превосходит весь остальной сохранившийся хроникальный материал, что создаёт несколько неверное представление о дореволюционном неигровом российском кинематографе в целом.

С «царской хроникой» связан ещё один важный момент: каким образом её вводить в научный оборот, как её учитывать в сравнении с общепринятым массивом документальных киноматериалов? Проблема заключается в том, что ещё с ранних времён было принято рассматривать только те киноматериалы, которые демонстрировались публично, имели тираж и прокат. Это в свою очередь 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»<sup>53</sup> (РГАКФД Уч. 12702), о котором речь пойдёт позже. Таким образом, можно сказать, что фильмы начались с того, что в них был применен монтаж (пусть самый простой) и включены титры. Однако впоследствии было обнаружено, что не во всех сохранившихся фильмах (которые имели тираж, были в прокате, и,

---

<sup>53</sup> Лихачёв Б. С. Кино в России (1896-1920) / Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект: Альма Матер, 2016. С. 371.

стало быть, упоминаются в справочнике В. Е. Вишневого) в настоящий момент присутствуют титры – то есть, до нас дошли от фильмов некие материалы, и только работа по их восстановлению на основе различных их дореволюционных описаний<sup>54</sup> 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).

Кроме того, в наше время при обзоре массива хроникальных материалов, сохранившихся в коллекции Российского государственного архива кинофотодокументов (г. 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. Изволовым<sup>55</sup>. 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 Севзапкино (когда, в том числе, реквизирувался 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,

---

<sup>54</sup> Баталин В. Н. Проблемы восстановления кинодокументов РГАКФД первых лет российского кинематографа. // Вестник архивиста. 2011. № 3. С.94-102.

<sup>55</sup> Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория. М., Материк, 2005. С. 60.



и 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, 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. фонъ Ганъ и К<sup>о</sup>» не преследовало целей публичности, хотя позднее, с 1909 года, А. К. Ягельский начал предоставлять свои фильмы и материалы для проката через товарищество «Апполон» или Т/д А. А. Ханжонкова<sup>56</sup>, заключив с ними договоры об этом. Следует отметить, что и А. О. Дранков никогда не занимался прокатом своих документальных фильмов – он их сразу продавал в этих целях прокатным конторам.

Первые документальные материалы и фильмы, снятые ещё до 1907 года ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К<sup>о</sup>», демонстрировали исключительно 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 съёмок, печати позитивных копий и их монтажом исключительно в целях публичной демонстрации, пусть и в узком кругу зрителей<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Хроника // Сине-фоно. 1909. № 16. С.6.

<sup>57</sup> РГИА Ф. 468, Оп. 14, Д. 1103.

Следует обратить внимание и на тот факт, что сам А. К. Ягельский, когда в 1903 году составлял свой первый кинокаталог<sup>58</sup>, 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 учётом вышеизложенного ввести в научный оборот фильмы и киноматериалы ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К<sup>о</sup>» и рассматривать их наряду со всеми остальными фильмами и кинодокументами.

## **2.2. Первые шаги дореволюционного неигрового кино. Поиски смысла и выразительности. 1896-1908 годы**

Весь российский кинематограф начался с хроникальных съёмок, произведённых французскими операторами Франсисом Дублие и Шарлем Муассоном в мае 1896 года во время коронационных торжеств в Москве<sup>59</sup> (РГАКФД Уч. 4875). С этого момента делались всевозможные хроникальные съёмки, главным образом просто для фиксации тех или иных событий и картин жизни.

С нашей точки зрения, при выявлении первых хроникальных кинолент следует со всей определённостью иметь в виду, что, как мы уже отмечали, с 1900 года в Царском Селе под Санкт-Петербургом начала работать первая русская кинофабрика «К. Е. фонъ Ганъ и К<sup>о</sup>», организованная придворным фотографом Александром Карловичем Ягельским, с полным циклом производства и изготовления кинолент. Кинопредприниматель же Александр Осипович Дранков,

<sup>58</sup> Каталог съёмок А. К. Ягельского. Публикация В. К. Белякова // Киноведческие записки № 18, 1993. С. 98-106

<sup>59</sup> Майоров Н. А. «Коронация Николая II» (1896). // URL:<http://cinemafirst.ru/%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B8-%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F-%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D1%8F-ii-1896/>

который любил саморекламу и сам о себе поведал читателям в 1916 году как о первом кинематографисте, открывшем кинофабрику в 1907 году<sup>60</sup>, увы, занимался бессовестной мистификацией, пользуясь тем, что деятельность предприятия А. К. Ягельского, как и всё, что относилось к жизни придворных кругов, не афишировалась с той предпринимательской наглостью, как это наблюдалось в случае с А. О. Дранковым.

До того момента, как А. К. Ягельский начал снимать свои сюжеты, в России активно работали и другие кинооператоры – польский оператор Б. Матушевский, французский оператор Ф. Месгиш (иногда принято написание – Ф. Мегиш), а позднее – штатные операторы фирмы братьев Люмьер<sup>61</sup>. С 1896 года проводил съёмки театральный актёр В. Сашин-Фёдоров (из отснятого им материала ничего не сохранилось). В Харькове пробовал проводить киносъёмки фотограф А. Федецкий (также ничего не сохранилось).

Б. Матушевский провёл ряд киносъёмок с участием Николая II ещё в 1898 году – сейчас часть этих киноплёнок находится в РГАКФД, но, к сожалению, они недоступны для просмотра из-за нестандартной перфорации и большой усадки самой киноплёнки. А. К. Ягельский в сохранившемся 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 киносъёмку считать будет не совсем правильно, поскольку это просто отснятый эпизод в полную длину плёнки, помещавшейся тогда в кассету, без каких-либо склеек и срезов.

---

<sup>60</sup> В. Д. Пионеры русской кинематографии. // Экран России. 1916. № 1. С. 7-8; № 2-3. С. 8-11.

<sup>61</sup> 2 апреля 1900 года, в Вербное воскресенье, ими был снят Царский выход с Красного крыльца в Кремле, который стал первым событием этого рода, зафиксированным на киноплёнке. Копия этой съёмки имеется в Российском государственном архиве кинофотодокументов и хранится вместе со съёмками коронационных торжеств в РГАКФД Уч. 4875.

Хотелось бы назвать фильмом сохранившиеся съёмки Саровских торжеств 1903 года<sup>62</sup> (сейчас они доступны только в лавандовой копии в РГАКФД Уч. 32238 и частично в РГАКФД Уч. 1959), осуществлённые тем же А. К. Ягельским. Однако сегодня мы имеем чуть более 60 метров материала, в то время как каталог А. К. Ягельского указывает длину в 160 метров. Это означает, что в настоящее время нам доступны лишь фрагменты произведённых съёмок, склеенные позднее вместе. Изначально же эти съёмки представляли собой три отдельных куска, снятых в разных точках во время торжеств. Документальные же фильмы легко отличить от всех прочих материалов – они посвящены какому-то одному событию, то есть односюжетны, и носят законченный характер, к чему ведёт определённым 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 съёмок Саровских торжеств, нам неизвестно.

Аналогична сегодня ситуация и со съёмками 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 А. К. Ягельского было отснято 196 метров.

Разумеется, любые сохранившиеся съёмки, осуществлённые начиная с 1900 года, можно при определённом допущении считать фильмом, но факт остаётся 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 съёмок. Вначале преобладало просто желание зафиксировать момент, снять хоть какое-то событие. Но уже на этой стадии развития дореволюционной кинохроники можно сделать некоторые выводы о приёмах съёмки и о проблемах рецепции и перцепции этих съёмок.

---

<sup>62</sup> Саровские торжества по случаю канонизации Церковью в лике святых преподобного Серафима Саровского с переносом его мощей в кафедральный собор города Сарова.

Разумеется, самые первые съёмки были значимы уже с точки зрения самого факта съёмки. Поэтому сложно сказать, насколько серьёзно первые кинооператоры задумывались над операторскими приёмами. Судя по съёмкам коронационных торжеств, французские операторы выбирали случайные точки съёмки, весьма отдалённые 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, то есть с точки зрения рецепции, 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. Вряд ли вообще кто-либо пытался для себя детализировать сами экранные образы, хотя бы просто потому, что они были слишком привычны в своих видах и формах.

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 перцепционных моментов, то есть 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 всё 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. Всё это приходится учитывать при подготовке просмотра.

Нечто подобное можно сказать и о понимании сюжета, подклеенного в ту же самую архивную единицу к кадрам коронационных торжеств, а именно о съёмках царского выхода в Кремле 2 апреля 1900 года. В этом случае пониманию и восприятию помогает иллюстративный материал, имеющийся в журналах того времени, официальная информация Министерства Императорского Двора, размещённая в газетах, а в настоящее время также, например, информация о событии, составленная Императорским Православным палестинским обществом<sup>63</sup>. Хотя в последнем случае размещённая на сайте общества картина К. Маковского неудачна, поскольку неточна в деталях по сравнению с имеющейся исторической кинохроникой.

Что касается съёмок 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, и поэтому можно говорить лишь о сегодняшнем восприятии этого материала.

---

<sup>63</sup> Маневич Г. М. Царские визиты в Москву на празднование Пасхи в 1900 и 1903 годах. //

URL: <http://www.ippo.ru/news/article/carskie-vizity-v-moskvu-na-prazdnovanie-pashi-v-19-401803>

Надо признать, что именно потому, что в этих съёмках мы наблюдаем нечто непривычное для себя, 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 характер, а на уровне общества носит исторический характер. Возникающие перед нами визуальные образы действуют на нас более наглядно, нежели многочисленные описания в мемуарной литературе.

### **2.3. Первый российский документальный фильм**

В наше время высказываются различные соображения<sup>64</sup> 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 произведённых им съёмок открытия I Государственной Думы и Государственного Совета 27 апреля 1906 года (РГАКФД Уч. 2001). Его 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.

Как уже упоминалось ранее, сегодня этот фильм восстановлен и доступен для просмотра. Проблема того, что он был недоступен ранее, заключается в том, 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 плёнки в киноаппарате, поскольку А. К. Ягельский впервые попытался снять события,

---

<sup>64</sup> Изволов Н. А. Птоломей российского кино. / Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 8.

происходящие в помещении, на низкочувствительную киноплёнку. Удивительно, но это ему удалось<sup>65</sup>.

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 практически нормальную скорость.

Мы видим в этом 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 подошёл 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 очень 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 предстаёт реальный

---

<sup>65</sup> Майоров Н. А. Первые в истории отечественного кинематографа. 1906. // URL: <http://cinemafirst.ru/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8B%D0%B5-%D0%B2-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8-%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B5-6-3/>



фильм об открытии первого российского парламента, выполненный, хотя и достаточно просто, но с учётом законов нарративного монтажа.

От 1906 года сохранился также документальный фильм с условным названием «Николай II с Александрой Фёдоровной на прогулке в Шхерах» (условным, потому что в те времена было невозможно, чтобы царствующие особы упоминались в названии без титулов), снятый, скорее всего, всё тем же А. К. Ягельским (РГАКФД Уч. 1970). Он начинается со сцены, в которой к берегу в финских Шхерах пристаёт катер и на берег в охотничьих костюмах сходят Николай II с Александрой Фёдоровной и другие лица, вероятно, действительно для прогулки, поскольку у всех в руках трости для прогулок. Неожиданно следующий эпизод демонстрирует просто беспечное времяпрепровождение царских детей на палубе: совсем юные дочери, взявшись за руки, бегают вместе с маленьким царевичем Алексеем, а потом сажают Алексея на спину капитана 1-го ранга И. И. Чагина (командира яхты «Штандарт»), который на четвереньках осторожно передвигается по палубе вместе с Алексеем на закорках. Эта сцена сменяется сценой с плывущим по заливу «Штандартом», на палубе которого стоят Николай II и Александра Фёдоровна; потом они садятся в лодку, чтобы плыть к берегу – и мы понимаем, что начальную сцену стоило приклеить сюда, – тогда бы в фильме реально возникла простенькая наррация. Впрочем, сегодня мы не знаем первоначальную склейку, осуществлённую А. К. Ягельским в процессе подготовки фильма к демонстрации – архивная его копия не даёт об этом никакой информации.

Дошедшая до нас «царская хроника» (в чей корпус входят не только съёмки, осуществлённые А. К. Ягельским) требует к себе особого внимания, а именно – с целью её правильного атрибутирования, понимания и интерпретации необходимо как раз использование всех тех принципов и методов расшифровки, которые были описаны в предыдущей части.

Во-первых, надо чётко 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 съёмок, которые представляют собой просто сцены семейной жизни. Однако даже они сопровождались соблюдением определённого ритуала. Ведь и в них Самодержец был Самодержцем, а не сугубо частным лицом. Достаточно вспомнить Николая II, плавающего в шхерах на байдарке (РГАКФД Уч. 764-1), чтоб понять это, – он плывёт в байдарке в офицерском мундире в окружении почтительной 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 её 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, во время проведения церемонии, снятой в Вербное воскресенье, 2 апреля 1900 года, за Императорской четой следует великий князь Сергей Александрович с супругой Елизаветой Фёдоровной (сестрой императрицы), а следом идёт ещё совсем юный великий князь Дмитрий Павлович.

В этот начальный период фильмы постепенно становятся нарративными, и с точки зрения новаторства 1920-х годов, документальный кинематограф в тот момент развивается в рамках традиционной эстетики, но всё равно, эстетики. С этой точки зрения, нелепо обвинять работавших тогда так называемых

традиционалистов в том, что в их фильмах ещё отсутствовала эстетическая составляющая и не было искусства<sup>66</sup>.

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 съёмки различных парадов в Царском Селе, чтобы однозначно сказать, что это именно он).

Также стоит обратить внимание на то, что Б. С. Лихачёв в своей книге о дореволюционном кино<sup>67</sup> делал различие между фильмами, снятыми в России заграничными фирмами (в том числе Гомона или братьев Пате), и фильмами, снятыми отечественными предпринимателями, считая, что только картины последних надо 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, чьё производство целиком осуществлялось в России. Именно поэтому фильм «Донские казаки» (производство 1908 года) (РГАКФД Уч. 12702) принято считать первым русским документальным фильмом, — ведь он был снят и растиражирован московским отделением французской фирмы братьев Пате. В исторических анналах этот фильм уже давно признан первым русским документальным фильмом, хотя сегодня это утверждение не должно восприниматься однозначно и бесспорно.

---

<sup>66</sup> Автор сам слышал подобное утверждение из уст весьма известного историка кино на научной конференции «Немеркнувший образ Октября»: киноправда и кинопамять о революции» в ноябре 2017 года.

<sup>67</sup> Лихачёв Б. С. Кино в России (1896-1920) / Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект: Альма Матер, 2016. С. 370.

Если обратиться к 1908 году, то сравнение справочника В. Е. Вишневого с каталогом РГАКФД сразу выявляет целый ряд документальных фильмов, дошедших в хорошем состоянии до настоящего времени.

#### **2.4. 1908-й год. Поиски формы. Монтажные приёмы**

В 1908 году вышло несколько документальных фильмов, по которым можно судить, что хроникальный кинематограф в России стремительно развивался. Можно сказать, что первый революционный шаг в применении нарративных монтажных приёмов произошёл именно тогда. Потому что в 1908 году в России начал активно работать французский оператор Жорж Мейер (настоящее имя – Жозеф-Луи Мундвиллер), осуществлявший многие свои съёмки в московском представительстве фирмы братьев Пате. Именно он начал применять ряд новаторских приёмов в российском документальном кинематографе того времени. Достаточно убедителен пример его фильма «В России. Севастополь и эскадра в Чёрном море» (РГАКФД Уч. 12707).

Как известно, до появления Дзиги Вертова фактически даже не было принято говорить о режиссёрах документального кино. Кинооператор обыкновенно снимал фильм и сам же его монтировал, либо в процессе монтажа фильма принимал участие хозяин прокатной компании, как это происходило в акционерном обществе А. А. Ханжонкова. Мы предполагаем, что Ж. Мейер не только снимал, но и монтировал отснятый материал, потому что очевидно, что, прежде чем снимать фильм, он продумывал план съёмок, который стремился реализовать.

Перед нами короткий, на 4 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 определённой повествовательной логике. Сначала мы видим Графскую пристань в Севастополе, снятую с моря, и один из пришвартованных крейсеров, затем приезд адмирала Р. Н. Вирена, прибывшего на паровом катере на головной

линкор эскадры с обычной дежурной инспекцией. Он приветствует экипаж и спускается обратно на катер. Мы видим снятых крупным планом моряков, тренирующихся грести на шлюпе, затем несколько кораблей во главе с линкором выходят из бухты в открытое море. Потом начинается 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 в открытое море эскадру. Поэтому он пользуется тем, что, вероятно, на другой день снимал специально для него проводимую тренировку экипажа миноносца. Почему специально? Потому что слишком заметно, что все попадающие в кадр моряки и офицеры намеренно «работают на камеру». Да и сама тренировка проводится близ 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 улыбаются. Через монокль снят офицер, наблюдающий море в подзорную трубу. Следует титр «Аттака миноноски» (именно в таком написании). Мы видим офицера с биноклем, который рукой указывает на что-то матросам. Через монокль, имитирующий окуляры бинокля, мы видим матросов, торопливо перемещающихся по одному из реев, чтобы спуститься в шлюпку, причём один из них, оступившись, падает внезапно в море. Через тот же монокль мы видим, как группа матросов наводит корабельное орудие на некие цели. Эти два кадра, на наш взгляд, по мысли автора, должны свидетельствовать о том, что кто-то собирается нападать на миноноску.

В следующем кадре матросы заряжают торпедный аппарат учебной торпедой или миной. Следует титр «Миноноска бросает мину». Несколько матросов с усилием поворачивают торпедный аппарат в сторону гипотетической цели. Из аппарата в море отстреливается торпеда. И тут же мы видим титр «Вылавливание мины». Как это и до сих пор происходит на флоте, матросы, сидящие в шлюпке, цепляют учебную торпеду за верёвку и буксируют её обратно

на миноноску, где специально обученный солдат стопорит на ней двигатель. В заключительном кадре мы видим ту же миноноску, рассекающую волны.

Таким образом, если не быть чрезмерно внимательным и не придираться к кадрам, якобы снятым через бинокль (на самом деле, это были те же матросы с миноноски, спешащие выловить торпеду), то легко отождествить себя со зрителями той поры и представить, что на миноноске была объявлена тревога, офицер обнаружил с помощью бинокля приготовления противника к бою, и миноноска опередила действия противников и произвела торпедный залп. Собственно, вылавливание учебной торпеды выявляло для зрителя тот факт, что все продемонстрированные действия были учебными.

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 подготовки к съёмкам и самих съёмок, 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 стрельбы торпедой (миной), которые завершаются успешно – миноноска продолжает свой боевой поход.

То есть, Ж. Мейером применена была умышленная организация повествования в логически выстроенный рассказ, раскрывающий смысл запечатленного на киноплёнке. Было бы правильно сказать, что им успешно применён смысловой монтаж. Но поскольку таковым принято называть приёмы монтажа, успешно освоенные советскими режиссёрами на основе эффекта Кулешова, то во избежание путаницы мы предпочитаем употреблять термин «нарративно-смысловой монтаж». То есть такой монтаж, который раскрывает суть показываемых нам событий, суть организованного рассказа о событиях.

До настоящего времени также дошёл фильм производства 1908 года «В. Н. Давыдов у себя на даче» (РГАКФД Уч. 21936). Фильм был снят и смонтирован А. О. Дранковым на его знаменитой кинофабрике. Съёмки производились на даче

артиста В. Н. Давыдова<sup>68</sup> в финском местечке Лукомьяки. Следует отметить, что этот фильм был создан именно по законам нарративно-смыслового монтажа. При его просмотре по поведению людей в кадре становится очевидным, что съёмки проводились по заранее оговорённому плану (по завершении того или иного действия заметно, что Владимир Давыдов останавливается и смотрит вопросительно на оператора – дескать, всё ли в порядке, всё получилось?), предусматривавшему определённый набор эпизодов, которые имеют фиксированные начало и конец.

Фильм начинается со сцены завтрака у входных дверей в дом (плёнка-то – низкочувствительная, в помещении снять невозможно). С крыльца с газетой спускается сам В. Н. Давыдов, и втроём – с зятем и дочерью, они успевают позавтракать, пока в камере не закончилась плёнка! Далее тут же перед домом В. Н. Давыдов правдоподобно изображает, что разучивает роль, подглядывая в текст на бумаге. При этом он аккуратно ходит перед камерой, ни разу не выходя за кадр. Затем там же, на лужайке, В. Н. Давыдов садится за стол, лакей приносит бумаги, и В. Н. Давыдов успевает написать телеграмму и отправить её (что это телеграмма, а не письмо, становится понятным чуть позднее).

Затем, надев пиджак и шляпу, В. Н. Давыдов отправляется с дочерью и зятем к причалу, чтобы сесть в лодку для прогулки по озеру. Следует признать, что, вероятно, снимали именно то, что было задумано, и прогулка была предусмотрена заранее – в противном случае в такую чрезвычайно ветреную погоду, которая заметна в кадре, никто не стал бы устраивать лодочную прогулку. Наконец, все благополучно выходят из лодки, предположительно на берег на другом конце озера.

Происходит небольшой обрыв в повествовании (первоначальная длина фильма был на 45 метров больше), и мы видим В. Н. Давыдова, фехтующего на рапирах с зятем. Понятно, что эта сцена носит постановочный характер – тучному

---

<sup>68</sup> В тот момент – ведущий артист Александринского театра в Санкт-Петербурге.

В. Н. Давыдову не так-то просто фехтовать с молодым человеком. Далее В. Н. Давыдов стреляет дуплетом из ружья, метя куда-то в кусты, и к полному удивлению зрителя зять приносит оттуда подстрелянного хорошо упитанного гуся, чья тушка, видимо, там и ожидала, пока её поднимут и торжественно принесут охотнику. После этого к В. Н. Давыдову, сидящему за столом, дочь приводит внучку и маленького внука. Все весело отправляются к повозке, запряжённой осликом, и В. Н. Давыдов ведёт ослика под узды, катая в повозке внуков.

И вдруг к ним подбегает лакей с конвертом – там телеграмма (она оформлена А. О. Дранковым в виде своеобразного титра) с требованием приехать завтра на репетицию, которая состоится в 11 часов. Становится понятным, что В. Н. Давыдов ранее этим днём отправлял телеграмму с вопросом, когда ему нужно приехать. В. Н. Давыдов досадует, но садится в коляску, и затем мы видим его уже прибывающим на перрон Финляндского вокзала Санкт-Петербурга, где его встречают знакомые, чтобы сопроводить в театр. Конец фильма.

Таким образом, перед нами предстаёт законченный рассказ с элементами драматизма о В. Н. Давыдове на даче.

С этой точки зрения, становится понятным, почему одним из самых популярных в иллюзионах фильмов 1908 года был документальный фильм фирмы братьев Пате «Донские казаки», созданный всё тем же оператором Жоржем Мейером (РГАКФД Уч. 12702). Продолжительность его была больше 4 минут, а это для 1908 года уже много.

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 съезжают несколько казаков на лошадях. При этом они одеты не как донские казаки, а скорее, как терские казаки – 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 эта 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 надета 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.

Весьма похожим на «Донских казаков» был фильм, снятый А. О. Дранковым, и видимо, на волне успеха (поскольку снят чуть позднее), – «Кавалерийская школа в Поставах» (в архиве значится в двух вариантах – РГАКФД Уч. 12693 и 12460). Если судить по справочнику В. Е. Вишневого<sup>69</sup>, его изначальная длина составляла 120 метров, вместо 79 метров длины варианта Уч. 12693 (об архивной единице 12460 мы расскажем чуть ниже). То есть, мы опять имеем неполный вариант фильма.

Школа в Поставах в Виленской губернии была филиалом Высшей Санкт-Петербургской офицерской кавалерийской школы, через которую проходили практически все офицеры Русской Армии – ведь умение управлять лошадью и скакать на ней было для любого офицера обязательным требованием. Филиал существовал для оттачивания практических навыков в поле, в том числе с

---

<sup>69</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 26.

обязательным участием в парфорсной охоте, когда офицер учился направлять лошадь вслед за бешено бегущей сворой собак<sup>70</sup>.

Сохранившаяся версия фильма начинается с длинного проезда по железной дороге, снятого из хвостового вагона. По откосам бродят солдаты, лежат брёвна, бежит собака... Проезд заканчивается остановкой поезда на станции. Следует отметить, что подобный приём съёмки в то время был применён А. О. Дранковым впервые, вероятно, он понял, что в этом есть что-то необычное.

Неожиданно кадр сменяется идиллической картиной – трое офицеров плывут по глади озера на лодке на фоне католической церкви св. Антония Падуанского и православной церкви св. Николая, стоявших рядом среди городских невыразительных построек. Как мы предполагаем, зрители того времени, прочитав начальный титр «Кавалерийская школа в Поставах», сразу понимали, что речь идёт о Виленской губернии. Поэтому виды местности не вызывали большого удивления. Следует панорама по берегу с мостом и ключом, на котором стоит часовня, на мосту совершается молебен. Кадр сменяется: на земле рядом с казармой сидит офицер, которому вестовой даёт прикурить. Тут же навтыжку стоит юнкер – учащийся школы. Двое офицеров (судя по возрасту) занимаются фехтованием – сцена имеет начало и завершается окончанием упражнения. Следующая сцена: команда солдат (вероятно, вестовых и obsługi) играет на аллее в футбол против команды юнкеров. Солдаты – в серых гимнастёрках, не хаки, поскольку переобмундирование армии на основе проводимых военных реформ состоялось только в 1912-1913 годах<sup>71</sup>. Далее мы видим панораму здания школы и обратную точку – будку часового возле входа на территорию школы. В следующей сцене во дворе школы играет школьный

---

<sup>70</sup> Поставы и окрестности. // URL: <http://postavyiokrestnosti.blogspot.com/2015/04/blog-post.html?m=1>

<sup>71</sup> Военная энциклопедия: [в 18 тт.] под ред. В. Ф. Новицкого [и др.]. СПб.; [М.]: Тип. т-ва И. В. Сытина, 1911–1915; также: URL: <http://iamruss.ru/russkij-voennyj-kostyum-v-rossii-xviii-nachalax-veka/>

духовой оркестр. И наконец, там же, во дворе, происходят прыжки на лошади через поддерживаемое юнкерами на плечах бревно. Последнее выглядит немного странным, поскольку невозможно поверить, чтоб у кавалерийской школы не было бы ни манежа, ни поля с препятствиями для выездки лошадей.

Тем не менее о сохранившемся варианте фильма можно сказать следующее: Александр Дранков опять доказывает, что по крайней мере он имеет план съёмок в голове и старается организовать нарратив в фильме, как уже было представлено в фильме об артисте В. Н. Давыдове. А для этого снимает тщательно выверенные, а не случайно попавшиеся на глаза сцены. Не брезгуя, при этом, постановочными приёмами. Хотя можно предположить, что изначально он мог не знать точных объектов съёмок, но потом, после знакомства с местом съёмок, он уже держал их в голове. И поэтому у него получается вполне связный фильм.

Справочник В. Е. Вишневого сообщает, что там же, в Поставах, А. О. Дранков снял продолжение фильма под названием «Парфорсная охота»<sup>72</sup>, содержащее охотничьи сцены с собаками при участии юнкеров, офицеров и солдат. Как мы уже упоминали, этот вид охоты был обязательным элементом обучения в этой школе. И фильм с таким названием содержится в архиве под номером РГАКФД Уч. 986. Он сохранился без титров, но в явно смонтированном виде, то есть в нём отчётливо прослеживается нарратив.

В начальном эпизоде мы видим огромную кавалькаду всадников, состоящую из офицеров и трёх женщин (видимо, родственниц командира школы и кого-то из офицеров), которая медленно выезжает с территории школы в окрестные поля. Следующий кадр несомненно подготовлен к съёмке: мы видим, как по дороге несколько доезжачих в особых костюмах, сидя на лошадях, ведут на поводках большую свору охотничьих собак, а на расстоянии от них следом идёт основная кавалькада всадников. Сразу после этого та же кавалькада преодолевает

---

<sup>72</sup> Парфорсная охота (от французского слова *par force* – силой) – вид охоты с гончими собаками, которые гонят зверей до их полного изнеможения.

вброд реку, достаточно глубокую. Понятно, что А. О. Дранкову хотелось показать, как курсанты школы выходят на исходную позицию самой охоты, заодно тренируясь преодолевать водные преграды (это, безусловно, входило в учебный план самой охоты), но у внимательного зрителя сразу возникает вопрос: а как же доезжачие переправили на противоположный берег своих собак, не вплавь же? Ясно, что их переправили по мосту, который был снят в первом фильме, а курсантов намеренно пустили через брод. Но А. О. Дранков не даёт времени особенно задумываться над этим – кадр резко сменяется гонкой всадников за собаками, которые, как можно догадаться, бегут в свою очередь за оленем (школа имела специальный зверинец, где держали оленей и лис, и псарню, а также особую клетку с медведем). А. О. Дранков ещё больше увеличивает динамику кадра, показывая на среднем плане, как всадники на лошадях друг за другом преодолевают в прыжках глубокий овраг. При этом становится понятным, что план съёмок был заранее продуман и разработан, поскольку в реальном времени одному оператору было бы просто невозможно угнаться за охотниками, чтоб снять погоню с различных точек. Очевидно, что сцены снимали поочередно (одну за другой), делая необходимые остановки. В следующем кадре оператор снимает мчащихся всадников сзади, что является абсолютно правильным с точки зрения нарративного построения повествования. И вот мы видим тех же очень довольных офицеров на лошадях, выстроившихся на берегу реки по завершении охоты и позирующих оператору. Любопытно, что А. О. Дранков снял и сам финал охоты – сцену, где один из доезжачих вылавливает из реки мёртвого оленя в окружении возбуждённых собак – она сохранилась в съёмочном материале, отложившемся в РГАКФД Уч. 12460, но, вероятно, она показалась ему слишком неэстетичной и диссонирующей по отношению ко всему остальному материалу, и А. О. Дранков по удивительному наитию не стал включать её в достаточно динамичный фильм, который заканчивается неспешной переправой кавалькады через реку вброд на пути 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 съёмочный материал, не вошедший в основной фильм. Причём и он выстроен в определённой монтажной логике, но включает в себя сцены совсем другого характера – перед нами своеобразная тренировка юнкеров школы (то, что это юнкера, мы видим по отсутствию офицерских погон на плечах) в скачках по пересечённой 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 ведомства<sup>73</sup>). В этот же киноматериал вошли также две снятые, но не использованные сцены из парфорсной охоты, а также большой эпизод тренировки юнкеров по преодолению глубокой водной преграды, для чего использовался специальный пруд на территории школы.

Ещё одним фильмом, снятым А. О. Дранковым осенью 1908 года, является документальная картина «Манёвры в Красном Селе в Высочайшем присутствии Государя Императора» (РГАКФД Уч. 13070). Следует отметить, что на этот раз перед А. О. Дранковым стояла достаточно сложная задача: если сами манёвры он мог снять, в процессе съёмок договариваясь с командирами о выгодных и удобных точках съёмки, чтобы впоследствии выстроилась определённая логика повествования, то с Августейшими особами договориться о чём-либо у него возможности не было – где позволит охрана снимать, там и придётся. Следует признать, что при монтаже А. О. Дранкову удалось совместить столь различным образом снятые сцены.

---

<sup>73</sup> Поставы и окрестности. // URL: <http://postavyiokrestnosti.blogspot.ru/2015/04/blog-post.html>

Фильм начинается с прибытия войск в военный лагерь в Красном Селе: с полковым оркестром впереди идут колонны пехотинцев, следуют полевые кухни и обозы с различными вещами; едет 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 этот зритель, на манёвры прибыл главный их руководитель. И действительно, в кадре мы видим, как высокий Николай Николаевич отходит от авто, в котором только что приехал, и идёт 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 мы видим, как Император беседует с Николаем Николаевичем и получает от него объяснения о ходе манёвров. 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 манёвров. 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 слезает с лошади, садится в авто и уезжает. Таким образом, А. О. Дранков умудряется показать всё, что в тот день происходило в Красном Селе в абсолютно целостном виде.

Отметим, однако, что вышеперечисленные примеры использования новаторских приёмов в фильмах производства 1908 года, скорее, были исключениями и не становились пока повсеместной практикой.

В подтверждение этих слов достаточно привести пример фильма, снятого придворным оператором А. К. Ягельским, демонстрировавшегося в кинотеатрах, но вскоре снятого с экрана по требованиям цензуры. Это «Государь Император, Государыня Императрица и Наследник Цесаревич изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время пребывания в Шхерах в 1908 г.»<sup>74</sup> (РГАКФД Уч. 1892, фильм в указанной архивной единице подклеен к целому ряду других сюжетов). Фильм был в прокате, а это значит, что А. К. Ягельский занимался его подготовкой для публичных просмотров, в отличие от многих других своих киноматериалов, которые показывались только в узком кругу Императорского Двора. Увы, в этом фильме нет какой-либо наррации, если не считать за таковую повествование внутри каждого отдельного эпизода. Проблема в том, что монтажная последовательность эпизодов носит до известной степени случайный характер, – материал склеен из отснятых в разные дни кадров с повторами происходящего. Зато органичность и естественность поведения всех персонажей, попавших в кадр, и отдельные его детали способны произвести сильное впечатление.

---

<sup>74</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 24.

Первые 10 секунд мы наблюдаем сцену пробы пищи командиром императорской яхты капитаном 1-го ранга И. И. Чагиным, которая также внезапно обрывается, как и началась. Затем мы видим Николая II, играющего с приближёнными в игру с метанием колец в расстеленное на палубе полотно с квадратами разного цифрового достоинства. Любопытно, что все сначала смотрят результаты предыдущего броска, затем часть колец берёт Император, все выходят на исходную позицию, и внезапно Государь уступает бросок другому морскому офицеру, вручая ему кольца. Неожиданная психологическая деталь, хорошо характеризующая Николая II.

Сцена сменяется кадром, где мы видим, как паровой катер тянет шлюпку с сидящими в ней матросами, дочерьми Николая II Ольгой, Татьяной, Марией и наследником Алексеем в сопровождении того же И. И. Чагина, придворной дамы и А. Е. Деревенько, матроса, присматривавшего за Алексеем. На дальнем плане виден эсминец, – из чего можно сделать вывод, что Августейших детей таким образом перевозят на яхту для отдыха с эсминца, который, вероятно, доставил всю Императорскую семью из Петербурга в Шхеры. Следом мы видим, как дочери уже на палубе, стесняясь, как обычные девочки-подростки, здороваются с выстроенными на палубе офицерами, и в этот же момент с невидимого нам трапа на палубу ступают Алексей, И. И. Чагин, флигель-адмирал К. Д. Нилов и А. Е. Деревенько с парой морских офицеров.

Кадр внезапно обрывается (мы только успеваем заметить, что матрос несёт на подносе супницу для пробы пищи), и мы переносимся в другой день (о чём свидетельствует другая одежда на наследнике) – на палубе адмирал К. Д. Нилов ведёт Алексея, у которого стоящие офицеры целуют ручку. Затем К. Д. Нилов жестом приглашает Алексея отойти в сторону, и они вдвоём стоят терпеливо-неподвижно, как это надо для фотографии, чтобы их запечатлел А. К. Ягельский. Затем надевают головные уборы, собираясь вернуться к офицерам.

Тут же матросы «Штандарта» по очереди выпивают ежедневную чарку водки. Заметно, что матросы понимают, что их снимают, – даже боцман,



обязанный отмечать, кто уже выпил, не успевает этого сделать, лишь листая журнал личного состава, поскольку А. К. Ягельский, вероятно, попросил сделать всё динамично, чтоб запечатленная сцена не была скучной.

Затем начинается проба пищи, приготовленной для нижних чинов. Совершенно спокойно пробует пищу министр Двора барон В. Б. Фредерикс. Тут мы вновь переносимся в другой день, подходит матрос с супницей на подносе, ряд офицеров выстраивается вокруг, отдавая кому-то невидимому честь, один из офицеров снимает крышку с супницы. И тут подходит Император с наследником. Мы видим Императора, несколько суетливо пробующего матросскую похлёбку, видим наследника Алексея, нетерпеливо бьющего голый ножкой по палубе, а перед ним приседает матрос с подносом, чтоб тому было удобно зачерпнуть ложкой суп из тарелки, видим Императрицу, которая пересиливает себя, чтобы попробовать ту же похлёбку, видим адмирала Нилова, спокойно выполняющего эту обязанность.

Опять резко меняется день, наступает утро, и к выстроившемуся на палубе экипажу выходят Государь, Императрица и Августейшие дети – чтобы поздороваться с экипажем. Ольга и Татьяна здороваются и с облегчением убегают на другой конец палубы. Тут же встык подклеен кадр, снятый А. К. Ягельским скорее всего с эсминца сопровождения, – камера панорамирует по красавцу «Штандарту».

И опять следует проба пищи Николаем II, и опять игра в кольца...

Резкий контраст этих непривычных для нашего глаза картин с расхожим, клишированным представлением о царской России и провоцирует наше сознание и память на запечатление этих ярких картин, поскольку они именно врезаются в нашу визуальную память, обладая огромной притягательной силой.

Подытоживая сказанное, отметим, что большинство фильмов из обозреваемого периода в лучшем случае стремилось к достаточно банальному

нарративному монтажу. Но документальный кинематограф России продолжал развиваться и искать новые способы выражения.

## **2.5. Особенности и закономерности рецепции и перцепции документальных фильмов 1909-1913 годов**

Весь корпус произведённых в тот период документальных фильмов поддаётся определённой градации, и связано это в первую очередь с существовавшим тогда запросом зрителя, со зрительским ожиданием. А во вторую очередь с реализацией определённых идей или концепций, которые, по мысли авторов, следовало проводить в фильмах той или иной направленности, например, в военно-инструктивных фильмах, или в фильмах событийных.

Все сохранившиеся и доступные для просмотра на настоящий момент фильмы можно подразделить на следующие категории: 1) Фильмы официальной направленности, следующие строго сценарию власти. К ним относится вся «царская хроника»; 2) Информационно-событийные фильмы. Эти фильмы из картин, запечатлевших какое-то событие, нередко просто для его фиксации. К таким фильмам имеет смысл относить, например, фильмы о военных манёврах или о спортивных состязаниях, о похоронах тех или иных известных особ. Сюда же можно отнести всякие смотры (например, «потешных»); всевозможные церемонии – например, освящение и открытие различных памятников; юбилеи и церковные ритуалы – например, закладка собора или его освящение, а также разные видовые картины. К информационно-событийным фильмам относятся и фильмы о разных знаменитостях (например, о писателях Леониде Андрееве или о Льве Толстом) и театральных деятелях; 3) Наконец, существовала ещё 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 то впечатление, которое они производят на современного зрителя). К таким мог относиться, например, фильм об охоте на волков или медведя, о скачках на ипподроме,

демонстрация прогулки артистов модного и в чём-то сенсационного (в понятиях того времени) театра МХТ по Днепру, или съёмки обитателей Хитрова рынка в Москве, или фильм об экспедиции Г. Я. Седова к Северному полюсу, или фильм о процессе М. Бейлиса.

Практически невозможно говорить о жанровой принадлежности этих фильмов, весьма условна также их видовая градация. Большинство создателей фильмом даже не стремились использовать приёмы нарративно-смыслового монтажа, появившиеся в ряде описанных выше картин 1908 года. Но поскольку киноязык фильмов постоянно совершенствовался и эволюционировал, можно смело говорить, что это отчётливо прослеживается в документальном кинематографе тех лет.

В следующем разделе проанализируем фильмы из каждой категории.

### **2.5.1. Реализация сценария власти в документальном кинематографе дореволюционной России 1908-1913**

#### **а. Ранние фильмы официальной тематики**

Как уже было упомянуто, заметную часть сохранившихся картин составляют фильмы, посвящённые официальной жизни царского Двора и Императорской Фамилии. Они создавались в рамках существующего сценария императорской власти. Этот сценарий, с одной стороны, служил делу подтверждения власти Императора в её различных формах, её обоснованию, а с другой стороны, осуществлял репрезентацию императорской власти стране и народу. Рассмотрим некоторые дошедшие до нас документальные фильмы и хроники, создававшиеся в этих рамках.

Первые фильмы, на которых запечатлён Император Николай II, в значительной степени просто выполняют репрезентативную роль. Они демонстрируют нам факты без попытки как-либо их оформить. Обратимся к кинокартине «Смотр учения матросов в Царском Селе в Высочайшем

присутствии»<sup>75</sup> (производство 1908 года, РГАКФД Уч. 1183), которая снята, с большой долей вероятности, А. К. Ягельским. Его манеру съёмок легко отличить от прочих по одному, но главному свойству: в процессе съёмок точка нахождения оператора максимально приближена к происходящему.

К сожалению, наррация в этом фильме минимальна: мы следуем, фактически за разворачивающимся событием, с учётом того, как его удалось снять. Перед нами проход Государя вдоль матросского строя для приветствия, различные перестроения матросов с упражнениями с винтовками и два-три панорамных плана по стоящему Императору и расположившимся на ступеньках Екатерининского дворца членов его семьи – Императрицы, дочерей и наследника.

С точки зрения её понимания и интерпретации, следует обратить внимание на главную смысловую составляющую самого события: любые парады и смотры на плацу в Царском Селе проводились потому, что армия и флот, их отдельные воинские части (как единственные союзники Царя, по известному выражению Александра III), должны были выразить свою преданность и свой восторг вождю державы, своему вождю. Именно поэтому эти смотры и парады различных воинских частей в Царском Селе проводились практически каждый день. Всякий солдат и матрос хоть раз в жизни должен был лично лицезреть Государя и выразить ему свою преданность, преданность его воле. Во время парада в царской резиденции возникал сакральный момент единения Государя со своими солдатами. Также неслучайно всякий раз наследник Алексей ехал следом в коляске – тем самым Николай II демонстрировал войскам их будущего вождя. Таким образом, только что описанный фильм это и подразумевает. Перед нами предстаёт ритуал, доведённый до автоматизма, и в то же время исполненный самых искренних чувств. Последнее было справедливо, пока был действителен и подлинен, то есть не подвергался сомнению, сам императив царской власти в

---

<sup>75</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 37.

России. Фильм в данном случае наполнен этой подлинностью и внушает её своему зрителю. С точки зрения государственных интересов, важным событием в ту пору становились визиты, нанесённые царствующими особами друг другу, в процессе которых решались важные вопросы.

В мае 1908 года в гости к Николаю II приезжал английский король Эдуард VII. Они встречались друг с другом на рейде Ревеля, и об этой встрече были сняты два фильма – один А. О. Дранковым, другой – российским представительством фирмы Гомон. Увы, и в том, и в другом случае 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<sup>76</sup>.

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. Мы видим приезд на поезде в Ревель Николая II с Александрой Фёдоровной и детьми, и отдельно приезд вдовствующей Императрицы Марии Фёдоровны. Точно так же, по отдельности, они отбывают с пристани на паровом катере на «Штандарт». И в заключение мы видим, как в Ревельскую бухту входит яхта «Виктория и Альберт», и это всё. У фильма же производства фирмы Гомон есть ещё сцена артиллерийского салюта с окружающих кораблей и сцена отплытия Эдуарда VII со своей яхты на паровом катере для встречи с Николаем II на «Штандарте».

Остаётся 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

---

<sup>76</sup> 1908. Встреча короля Эдуарда VII и императора Николая II в Ревельском заливе. 9 июня. // URL: <https://humus.livejournal.com/4600971.html>; <https://humus.livejournal.com/4613258.html>

их понимание и интерпретация требуют определённых исследовательских усилий.

### **в. Реализация сценария власти в фильмах, посвящённых национальным торжествам**

С 1909 года в России стали регулярно проводить так называемые национальные торжества – по случаю тех или иных юбилеев, связанных со значимыми событиями прошлого. Сегодня трудно установить источник этой инициативы, но несомненно на их проведение было получено согласие Николая II, а все мероприятия осуществлялись после его одобрения.

В 1909 году проводились так называемые Полтавские торжества по случаю 200-летия Полтавской битвы, в 1910 году – Рижские торжества по случаю 200-летия присоединения Лифляндии к России, в 1912 году – Бородинские торжества по случаю 100-летнего юбилея Отечественной войны с Наполеоном. Наконец, в 1913 году отмечалось 300-летие Дома Романовых.

Торжества имели свою цель. Они должны были способствовать подъёму патриотических чувств и единению нации вокруг своего державного вождя, фигура которого становилась главной во время проведения различных мероприятий. Официально в этом виделось выражение сути национальной идеи. В сущности, торжества являлись грандиозным подтверждением существующего сценария власти.

По случаю всех этих торжеств снимались весьма подробные фильмы. И вместе с ними в документальном кино начал разрабатываться другой уровень наррации. В РГАКФД сохранилось несколько вариантов фильма, посвящённого Полтавским торжествам. Фильм «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 сам фильм, смонтированный на основе этих материалов в Т/д А. А. Ханжонкова, длина которого меньше съёмочного материала примерно в два раза (известно, что А. К.

Ягельский заключил договор с А. А. Ханжонковым о предоставлении своих съёмок для проката Т/д А. А. Ханжонкова), и Уч. 13083, как сообщает каталог РГАКФД, – это фильм, распространяемый А. А. Ханжонковым, но оператором этой архивной единицы ошибочно назван Ж. Мейер. Ошибка очевидна ещё и потому, что начальный титр фильма гласит: «Снимок произведён фотографом Двора Его Величества К. Е. фонъ Ганъ», то есть Александром Ягельским.

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 лет. 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 произнесённые речи – хроникёры той поры умудрялись зафиксировать любые факты весьма обстоятельно и сообщить о них на страницах своих 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 журналами консервативного, охранительного направления, например, газетой «Русский инвалид», издаваемой военным ведомством. Сегодня, взяв в руки газеты того времени, можно достаточно точно восстановить царскую хронику жизни день за днём.

Фильм А. А. Ханжонкова начинается с прибытия Государя в Царскую ставку. Из официальных сообщений мы узнаём, что «от вокзала Полтава-город (Киево-Воронежской жел. дор.) проведена ветвь по направлению к Братской могиле. В расстоянии около версты от последней устроена Царская ставка - павильон, близ котораго будет находиться ИМПЕРАТОРСКИЙ поезд, и из

котораго ГОСУДАРЬ по прибытии в Полтаву изволит в экипаже проследовать к Братской могиле». «К 9 часам утра 26 июня для встречи ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА в роскошном павильоне ЦАРСКОЙ ставки, на поле Полтавского боя, роскошно убранном зеленью, цветами и национальными флагами, был выстроен почетный караул с развернутым знаменем от 33-го пехотного Елецкого полка, имея на правом фланге военное начальство с командующим Киевским военным округом генерал-адъютантом Ивановым и командиром 10-го армейского корпуса генерал-лейтенантом Жилинским во главе, а на левом – ординарцев. В павильоне же собрались министры: Военный, Юстиции, Путей Сообщения, главно-управляющий земледелием и землеустройством, кавказский наместник генерал-адъютант граф Воронцов-Дашков, товарищ министра Внутренних Дел генерал-майор Курлов и свита ГОСУДАРЯ: генерал-адъютанты светлейший князь Голицын, князя Оболенский и Васильчиков, граф Татищев, Дубасов, Струков, свиты ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА генерал-майоры: Джунковский, московский губернатор, князя: Кочубей, Енгальчев, флигель-адъютант Германского императора Гинце, состоящий при Особе ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА, и много флигель-адъютантов»<sup>77</sup>.

В фильме мы и видим, как по прибытии Николай II принимает рапорт почётного караула. Но зато теперь мы можем с уверенностью различить отдельные исторические фигуры. После того как из специально построенного павильона вышел Николай II, его приветствуют различные местные депутации (к сожалению, план очень короткий – видимо, часть его утрачена). Тут же следует титр «Молебен на «Братской могиле»». В кинокадрах мы видим холм братской могилы у храма, священников, стоящих вокруг креста, и панораму по площади с толпой народа, почтительно стоящего на расстоянии. В официальных же сообщениях написано: «По окончании панихиды ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОР с особами ИМПЕРАТОРСКОЙ Фамилии посетил храм свв. Петра и Павла,

---

<sup>77</sup> Устинов И. 200-летие ПОЛТАВСКОЙ Битвы (Июнь 1909 года). // URL: <http://ruguard.ru/forum/index.php/topic,472.0.html>



помещающийся в холме Братской могилы, а затем обошел вокруг Братской могилы. Позади могилы, около креста Петра Великого, стояли нижние чины гвардейских полков с иконами, бывшими при войске в Полтавском бою. Между прочим здесь находились две замечательные святыни: Жуковская икона Божией Матери – икона-пленница, захваченная шведами и поруганная ими (шведы обратили ее в шашечную доску), и Меркаловская икона-мученица, израненная вражескими мечами шведов в 1709 году. Преосвященный Иоанн, епископ Полтавский, имел счастье давать объяснения ГОСУДАРЮ об историческом значении этих святынь. ГОСУДАРЬ благоговейно приложился к святым иконам. Затем, выйдя из ограды церкви, ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО сел на коня и, приняв рапорт от командующаго парадом ген.-ад. Иванова, объехал находившиеся в строю войска. За ЕГО ВЕЛИЧЕСТВОМ следовали министр ИМПЕРАТОРСКАГО Двора и дежурство».

Теперь нам становится понятным, что была отслужена панихида (и её мы и наблюдаем), а также, что происходит в конце эпизода, где все стоят, а архиерей что-то говорит Николаю II. Оказывается, это они рассматривают две святыни, дошедшие до 1909 года. Интересно, что в этом месте фильма нарушается ход событий – следом мы не видим кадра с Николаем II на коне – этот кадр вклеен значительно позже, а вместо этого наблюдаем Царя выходящим из здания (скорее всего, из здания вокзала), и после титра «Открытие памятника коменданту Полтавы «Келлину»» следует именно эту церемония. Затем на экране возникает эпизод встречи Николая II с крестьянами полтавской губернии, которая, по свидетельству очевидцев, произвела на Царя громадное впечатление. Мы видим, как Николай II в присутствии премьера Столыпина по очереди беседует с волостными старшинами – вероятно, получая подтверждение своим мыслям о преданности крестьян самодержцу. Это была первая массовая встреча государя с представителями своего народа, которые могли ему что-то высказать.

После следует эпизод, который должен был стоять чуть раньше – Николай II на коне принимает парад войск на площади рядом с братской могилой, а следом

идёт эпизод с возложением венков к памятнику славы. «В присутствии ГОСУДАРЯ сорока тремя депутациями на памятник были возложены роскошные серебряные венки и венки из живых цветов. От Петровского Полтавского кадетского корпуса возлагали венок самый младший и самый старший кадеты, с директором корпуса генерал-майором Поповым во главе. Трогательна была картина возложения венков от крестьян: каждая волость Полтавской губернии прислала своих выборных, которые благоговейно подходили к памятнику и, видимо сильно взволнованные, возлагали венки». Этим эпизодом фильм и заканчивается.

Таким образом, фильм в своём нарративе, хотя и следует в основном за хронологией событий и их логикой, однако включает в себя далеко не всё, что происходило (нет, например, посещения Николаем II поля Полтавской битвы и состоявшегося там парада войск). Ещё одна важная деталь: при просмотре заметно, что эти первые торжества происходили ещё неким хаотичным образом – без той более высокой организации и торжественности, которая стала наблюдаться в последующие годы при подобных же торжествах. По всей видимости, недочёты были учтены.

Обратим внимание на то, что практически все эпизоды описанного фильма представляют из себя определённый ритуал официальной царской жизни, которому император вынужден был следовать во время тех или иных церемоний и событий. То есть, другими словами, нам показано ритуальное действие, в которое вовлечены Монарх и его приближённые, и которое в действительности представляет из себя 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 всё

происходящее, находясь на очень удобной точке, начиная с прохода Николая II мимо выстроенного на перроне почётного 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. Но самое главное при этом заключается в том, что А. К. Ягельский, осуществлявший съёмку, судя по всему, уже прекрасно знал, где и когда пройдёт его Величество, где остановится, а где произнесёт несколько слов. Знал и поэтому заранее выбирал удобную точку съёмки, чтобы запечатлеть тот или иной исторический момент с максимальной выгодой. Это как раз и означает, что А. К. Ягельский, осведомлённый о церемонии и знавший её наизусть (поскольку бывал её свидетелем не один раз), отчётливо понимал, что ему предстоит осуществить не случайный репортаж о случайных действиях исторического персонажа, а предстоит заснять чуть ли не заранее отрепетированное событие, действие, выходящее за рамки которого никто не собирается. Тут уже приходится говорить не просто об элементах постановочности, но об обговорённой, утверждённой и поставленной в самых мельчайших деталях исторической сцене.

Конечно, все вошедшие в фильм события не обязательно были сняты только самим А. К. Ягельским. Он выполнял, как сегодня говорят, роль оператора-постановщика. У него были помощники, одним из которых был его брат Игнатий Ягельский.

Таким образом, подчиняясь заранее утверждённому ритуалу, Царь, а следом за ним и кинохроника, демонстрировал определённое воплощение исторической памяти, которая нашла своё место в ритуале, являющемся порождением обычая и традиции. Ведь любой ритуал – это своеобразное воспоминание. Все мероприятия торжеств подчинялись цели напомнить о славном прошлом (то есть о событиях, совершённых 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 старшинами<sup>78</sup>.

По сути, фильм о торжествах, детально и с максимальной выразительностью (через выбор самых выгодных точек съёмки) 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. Он содействовал более широкому донесению нужных власти мыслей до массового зрителя дореволюционного иллюзиона.

Другое дело, что в настоящее время, отсматривая тот же самый фильм, мы таким образом облегчаем для себя задачу по реконструкции существовавшего в то время сценария власти, и тем самым помогаем себе в деле формирования более точной картины нашей исторической памяти.

Поскольку так называемые национальные торжества в Полтаве в 1909 году прошли при большом народном подъёме (так, по крайней мере, посчитали Двор и 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 в журнале «Сине-фоно» говорится о том, что Александр Ягельский был единственным кинооператором, допущенным полицией

---

<sup>78</sup> 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.

находиться вблизи от членов Императорской Фамилии<sup>79</sup>, то, скорее всего, «Гомон» был вынужден закупить для фильма съёмки, осуществлённые 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 (а продолжительность его составляет около 17 минут), даёт прекрасную возможность подтвердить этот факт.

Хотелось бы упомянуть здесь об интересном факте: в настоящее время отдельные знатоки истории подчас стараются реконструировать те или иные снятые на киноплёнку 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 даёт более полное представление о самом событии<sup>80</sup>.

1913-й год был юбилейным годом для династии Романовых – ей исполнялось 300 лет. Торжества фактически продолжались весь год, и их апофеозом стала поездка Императорской семьи по тем местам, которые связаны со знаменательными событиями Дома Романовых.

Торжества много раз снимали различные фирмы и операторы, и на основе съёмок было создано пять серий «Юбилейных торжеств»<sup>81</sup>. 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.

---

<sup>79</sup> Зритель. Операторы синематографа во время торжеств // Сине-фоно. 1912. № 23. С. 10-12.

<sup>80</sup> Юбилейные торжества на поле Бородино 25 26 августа 1912 года. // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XVLIITgdbjYo>

<sup>81</sup> Вишневикий В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 197.

Одним из самых интересных кинодокументов, запечатлевших юбилейные торжества, является архивная единица РГАКФД Уч. 12892, потому что здесь отложились своеобразные остатки съёмочного 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 (здесь в одном из кусков виден крупный план священника Павла Флоренского – вероятно, единственная его прижизненная киносъёмка), и съёмка 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.

Однако помимо вышеописанных документальных фильмов и кинохроники, являющихся официозом тех лет, дореволюционный документальный кинематограф включал в себя более традиционные картины, отражавшие окружающую повседневность в том или ином её виде.

### **2.5.2. Информационно-событийные фильмы**

Внутри обозначенной категории фильмы можно разделить на определённые группы:

#### *а. Фильмы военной тематики:*

К этой категории относятся фильмы, посвящённые различным военным манёврам и учениям. Например, Московским отделением фирмы Пате был выпущен документальный фильм «Картина войны в мирное время. Подражательная стрельба по системе генерала Долгова» (производство 1910 года, РГАКФД Уч. 12140). Съёмки проводились в войсках курского гарнизона во время манёвров<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 75.

Фильм снят весьма грамотно и осмысленно – очевидно, что оператору был известен заранее план манёвров, и он последовательно заснял все важные моменты. Событийный нарратив фильма организован безупречно.

Сначала мы видим, как войска выдвигаются на позиции: идут пешие колонны, чередующиеся конными повозками артиллеристов и кавалерией. Затем заученно проводится артиллерийская разведка – конная группа быстро спешивается, наряжённые на то солдаты уводят лошадей в укрытие, тут же разматывается телефонная катушка для связи, и офицер в бинокль проводит рекогносцировку. А рядом солдат уже семафорит флажками. Следует титр о запуске военного змея под огнём противника. Удивительно, но к этому змею подвешен человек, и после запуска змея в небо он, вероятно, сообщает оттуда данные о противнике – со змея, который подвержен ветру и в любую секунду может упасть на землю. Тут же цепи пехоты бросаются в атаку. На позицию срочно прибывает эшелон с резервом пехоты, которая под огнём противника быстро выгружается из вагонов и устремляется с ходу в бой. Под шрапнельным огнём артиллерийские подразделения разворачиваются на позиции, и начинается артиллерийский поединок. На артиллерию несётся в атаку кавалерия противника. Ей противостоят пехотные цепи за ближайшей насыпью. А в тихом месте у реки ведёт свою работу перевязочный пункт. В финале картины командиры, не слезая с коней, проводят разбор завершившихся манёвров.

И всё-таки стоит сказать: сколь блестяще и крайне кинематографично сделана эта картина неизвестными авторами, работавшими в отделении Пате. Здесь уже есть не только наррация, но появляются и определённые повествовательные смыслы, умышленно внедряемые в сознание зрителя за счёт удачных съёмок и монтажа.

Этим же московским отделением фирмы 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)<sup>83</sup>.

Повествование фильма выдержано в рамках строгого событийного нарратива. Хотя отдельные сцены сняты малоудачно (порой на самых общих планах, когда о происходящем можно только с трудом догадываться), тем не менее в целом происходящее зафиксировано последовательно и исчерпывающе.

Фильм начинается с прихода на плац, где уже выстроился полк, с последующего Крестного хода и общего молебна. Оператор успевает запечатлеть почётных гостей праздника (вероятно, представителей городских властей). Затем из шатра архиерей выносит новое освящённое полковое знамя и вручает его командиру полка, тот его передаёт дальше по команде. Следует присяга полка новому полковому знамени. Затем все офицеры полка по очереди подходят под благословение архиерея и окропление святой водой. Священнослужители проходят вдоль солдатских шеренг и кропят и их святой водой. Следует длительная церемония присяги на верность, когда все офицеры и солдаты по очереди подходят к аналою, поставленному на плацу и целуют напрестольный крест и Евангелие. Начинается не менее долгий парад различных подразделений полка. Мы наблюдаем выразительные лица правофланговых, проходящих вплотную к камере. Следует крупная панорама по фигурам офицеров полка, награждённых почётными знаками к юбилею. Среди них находятся и ветераны полка; один из них, вероятно, ещё помнит русско-турецкую войну. Полку вручают кубок, и мы видим также другие подарки, полученные полком. Затем следуют строевые упражнения и стрельбы, учебная атака и соколиная гимнастика. В финале демонстрируются шуточные упражнения на ловкость на деревянной трапеции и борьба подушками на бревне.

---

<sup>83</sup> Перновский 3-й гренадерский полк. // URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Перновский\\_3-й\\_гренадерский\\_полк](https://ru.wikipedia.org/wiki/Перновский_3-й_гренадерский_полк)



В РГАКФД Уч. 1098 отложился фильм, условно названный в архивном каталоге «Манёвры царской армии». Однако, судя по надписи на лавке для нижних чинов, фигурирующей в одном из кадров, перед нами манёвры 7-го гренадерского Самогитского генерал-адъютанта графа Э. Тотлебена полка под командованием полковника Н. М. Ремизова, ставшего впоследствии героем Первой мировой войны. В царской России это был один из самых прославленных полков, названный в честь талантливого военного инженера графа Эдуарда Тотлебена. Датировка фильма достаточно условна. Однако, приглядевшись, можно заметить, что большинство подразделений носит новую форму (переобмундирование армии проходило в 1912 году), но некоторые роты ещё в прежней униформе. Поэтому и считается, что фильм был снят в 1912 году.

С учётом того, что полк дислоцировался в Покровских казармах в Москве, можно утверждать, что съёмки проходили где-то в Подмосковье. Некоторые кинокадры склеены вне логической последовательности (и это опять доказывает, что перед нами не прокатная копия), тем не менее в фильме мы видим, как полк выдвигается на манёвры – идут солдатские колонны, едет полевая кухня. Далее на пригорке солдаты отдыхают, ожидая команды; вот она последовала, и все бегут на построения. Одно из подразделений занимается стрельбой из винтовок, другое ставит палатки (вероятно, они стали только что входить в снаряжение) и потом их сворачивает, чтобы сложить в скатки, которые солдаты носят на плечах. Ещё одно подразделение занимается сменой позиции, таща за собой пулемёты, а артиллеристы стреляют из орудий. Наконец, полковые командиры обходят строй полка по завершении манёвра, и наступает время обеда (здесь мы видим ту самую лавку для нижних чинов), солдаты и офицеры получают обед из походных кухонь, а некоторые офицеры распаковывают тележку со своим съестным, где фигурируют и хрустальные графинчики с водкой. Неизвестный режиссёр фильма для того, чтобы придать фильму значимость, в финал картины вклеил кадр военного парада в Красном Селе (то есть под Петербургом) в присутствии Николая II. Кадр выглядит совершенно чужеродным.

Одним из самых известных документальных фильмов 1913 года, который также можно отнести к категории событийно-информационных фильмов, является полнометражный фильм «Балтийский флот», созданный фабрикой АО А. Ханжонкова (РГАКФД Уч. 23159)<sup>84</sup>. Съёмки проводились оператором Ф. К. Бремером<sup>85</sup>. Силами архивных работников было проведено восстановление этого фильма в его первоначальном виде<sup>86</sup>. Необходимость восстановления прокатной версии (то есть, фильма в реальном виде) объясняется тем, что сами съёмки 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 четырнадцатый 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 различные варианты, а иногда даже его отдельные разделы показывали на киносеансах по отдельности.

Восстановленная версия фильма имеет, как сказано выше, 13 разделов. Они посвящены различным сторонам жизни и деятельности Балтийского военного флота того времени. Начинается всё с демонстрации зрителю подводных лодок. Согласимся с уже высказанным мнением, что в те времена подавляющая часть завсегдаев иллюзионов, в том числе и различных ярморочных балаганов, вообще не видела моря, поскольку никуда никогда не выезжала. Около 86%

---

<sup>84</sup> Ведущий сотрудник РГАКФД В. Н. Баталин рассказывает об этом фильме в телевизионной программе «Запечатленное время» - см. URL: [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/23445/episode\\_id/167780/](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/23445/episode_id/167780/)

<sup>85</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М. Музей кино, 1996. С. 162.

<sup>86</sup> Малышева Г. Е. Восстановление первоначального монтажа фильма "Балтийский флот".// Отечественные архивы. 1996. №2. С. 9-22

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 они уже забывали, чему их обучили). И для обычных людей единственной возможностью увидеть мир становились поездки по курортам и заграницам с барами в качестве лакеев и горничных. Но таких путешественников-простолюдинов насчитывалось, по статистике, миллиона полтора, да и вряд ли они в поездках интересовались «парижами». 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 мы полагаем, видели на экране такую диковинку как море впервые. Этим и объясняется успех данного фильма в иллюзиях.

Разумеется, подводные лодки были наиболее необычны для зрителя, они были созданы русскими инженерами совсем недавно – поэтому фильм и открывается этим самым ярким эпизодом. Далее нам показывают занятия матросов со шлюпками – гребные состязания и отработку приёмов спуска шлюпок на воду. И только после этого мы видим раздел с титром «Жизнь на корабле» – нам показывают, как матросы занимаются ежедневными работами: драят палубу, красят судно, готовятся к обеду, происходит проба пищи командиром; также показан досуг за игрой в домино и игрой в метание колец на палубе. Наконец, происходит проверка личных вещей, вечерняя молитва и подготовка ко сну.

А следом нам показывают самые настоящие боевые учения с артиллерийской стрельбой по мишеням и доведением всех необходимых операций на корабле до автоматизма. Затем опять идут занятия матросов на корабле, отработка спасения человека, упавшего за борт; показывают водолазов, «суровые» финские шхеры и различные типы боевых кораблей флота –

фактически, фильм демонстрирует морскую мощь державы и слаженность работы всех её 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.

Пожалуй, наивысшим достижением в нарративно-смысловом монтаже и организации повествования достигает фильм «Принятие присяги солдат Екатеринбургского полка в Московском Кремле» (производство московского отделения фирмы Пате 1910 года, РГАКФД Уч. 12339, сокращённый вариант – РГАКФД Уч.11689).

Задолго до открытий Дзиги Вертова, осуществлённых им в документальном фильме «Кино-глаз» (1924 год), безвестный автор из фирмы братьев Пате сделал смысловой монтаж отснятых кинокадров (который мы называем здесь нарративно-смысловым монтажом). Вероятно, при съёмках использовали две камеры, поскольку слишком очевидно, что одна камера снимала общие планы плаца, а вторая – средние и крупные планы у знамени полка. В результате монтажа получился осмысленный рассказ о торжественном акте присяги, которая является для вот этих солдат, показанных в кадре, – различных вероисповеданий и национальностей, – священным актом клятвы «За веру, царя и отечество». Причём безвестный режиссёр монтажа (вероятно, это один из кинооператоров, который был на съёмке) намеренно подчёркивает, что в полку служат солдаты разной веры, и все они приносят присягу, как велит им их вера.

Заметим при этом, что кинокадры, которые мы видим на экране, до известной степени носят постановочный характер – в том смысле, что при съёмке средних и крупных планов самой присяги солдат разной веры очевидно, что оператор каждый раз просил героев съёмки немного потерпеть, пока он начнёт снимать. Да и однозначно, не могут же присягающие солдаты разной веры делать это 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 приносить присягу по очереди, чтобы солдаты разных вероисповеданий попали в кадр. Об этом, вероятно, существовала предварительная договорённость с полковым командиром.

Но и Дзига Вертов свои самые знаменитые кинокадры с подъёмом пионерского флага в «Кино-глазе» снимал таким же точно постановочным образом – иначе невозможно снять с ходу шесть-семь планов в разных ракурсах и с разной степенью крупности – если не выстраивать предварительно, хотя и максимально быстро, план. Мы этого не замечаем и нам кажется, что всё снято максимально врасплох.

Так и эти безвестные операторы фирмы Пате первыми догадались снимать аналогичные сцены якобы случайным образом, предварительно выстраивая планы. То есть, используя элемент постановочности в процессе происходящего события.

*б) Фильмы официально-церемониального характера:*

Большую группу фильмов составляют кинокартины, в которых запечатлены церемонии, сопровождавшие открытие различных памятников, или всевозможные смотры. Все эти церемонии носили строго ритуальный характер и были, по существу, событийны.

Рассмотрим, 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 съёмочного материала А. К. Ягельского, не вошедшие в окончательный монтаж фильма, который находится в РГАКФД Уч. 20341. Совершенно точно известно, что съёмки этой картины производились А. К. Ягельским – сохранился даже начальный титр «Снимок произведён фотографом Двора Его Величества К. Е. фонь Гань» (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 киносъёмщиками А. К. Ягельский всегда имел преимущество по местоположению во время съёмки и у него было больше возможностей подойти максимально близко к Августейшим особам, что и заметно по кадрам, запечатлевшим церемонию. Более того, в одном из кадров, отложившихся в Уч. 13064, мы даже видим Александра Карловича, пробирающегося с киноаппаратом через царский кортеж для смены точки съёмки.

Памятник был установлен на Знаменской площади, и церемония проходила обыкновенным для того времени образом: вокруг памятника выстраиваются войска и придворные, прибывает Государь с семьёй, 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 счёл 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 её по случаю революции, но сколь различается 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) – меняется само выражение лиц собравшихся людей.

30 августа 1912 года Николай II вместе с сыном и дочерьми принял участие в церемонии закладки мола будущих военного порта и морской крепости Петра Великого в Ревеле, которые строились по утверждённому плану возведения морских укреплений в ожидании предстоящей войны<sup>87</sup>. Об этом А. К. Ягельский снял фильм, которых сохранился в РГАКФД Уч. 1921. В этом фильме мы видим смонтированный вариант, который начинается со встречи Николая II и его детей на причале морским министром И. К. Григоровичем и другими официальными лицами. Далее Николай II обходит строй военных и здоровается с представителями городских властей и здесь же ожидающими дамами. Николай II знакомится с чертежами будущей постройки, а затем он с детьми по очереди кладёт золотые монеты в основание мола и закладные камни с памятной доской. Следует молебен и затем А. К. Ягельский снимает выстроившиеся на рейде корабли, представляющие практически весь Балтийский флот, прибывший сюда по случаю торжественной церемонии.

В РГАКФД Уч. 1012 сохранился отснятый материал фильма «Открытие памятника поэту И. С. Никитину в Воронеже 16 октября 1911 г.», созданного А. О. Дранковым. Как можно представить по этим материалам, фильм носил репортажный характер – основные события в нём: открытие памятника при небывалом стечении народа, произнесение официальными лицами речей по этому случаю, возложение венков к памятнику и прикрепление к дому, где жил поэт, мемориальной доски.

---

<sup>87</sup> Морская крепость императора Петра Великого. // URL: [http://ria1914.info/index.php?title=%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D0%BA%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C\\_%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0\\_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0\\_%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE](http://ria1914.info/index.php?title=%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0_%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE)

В архивной единице РГАКФД Уч. 1176 сохранился фильм «Высочайший смотр первому Бахмутскому народному классу военного строя и гимнастики в Царском Селе», снятый В. К. Буллой и А. К. Ягельским, вероятно, для Т/д «Аполлон». В фильме был снят фактически смотр одной из первых народных школ, активно развивавших инициативу Николая II в деле организации движения «потешных»<sup>88</sup>. Смотр состоялся 22 мая 1910 года.

В сохранившемся архивном киноматериале переставлены эпизоды, что означает, что мы видим фактически съёмочный материал. Мы можем представить само событие, если мысленно сумеем восстановить событийную логику. Разумеется, вначале Государь и Александра Фёдоровна в коляске с наследником Алексеем проезжают вдоль строя учеников Бахмутской народной школы, затем наблюдают за гимнастическими упражнениями на плацу, которыми руководит сам зачинатель этого движения в Бахмуте А. А. Луцкевич, а потом смотрят на упражнения на различных гимнастических снарядах. В заключение Государь снимается на ступеньках Екатерининского дворца вместе со всеми участниками смотра.

В 1912 году был приурочен к Бородинским торжествам 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, как мы уже говорили, Александр Карлович по сравнению с другими операторами имел возможность встать ближе к Августейшим особам, а значит, имел возможность снять более выразительные планы. И надо отметить, что у него выработалась уже своя манера съёмки, 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

---

<sup>88</sup> Иеромонах Амель (Усачев) СЕРЬЕЗНЫЕ ДЕЛА «ПОТЕШНЫХ» ПОЛКОВ. О военно-патриотическом воспитании подрастающего поколения в начале XX века. URL: <http://www.pravoslavie.ru/94524.html>



РГАКФД Уч. 1882 (совсем небольшой фрагмент тех же самых съёмок отложился в РГАКФД Уч. 1035 наряду с другими материалами).

К сожалению, материал фильма дошёл до нас склеенным в крайне хаотичном порядке (стало быть, это опять лишь съёмочный материал), но его повествовательная логика понятна. Церемония развивается в русле привычного ритуала: вначале мимо выстроившихся колонн потешных проезжает на коне Государь, а сзади – Императрица с наследником Алексеем. Далее команды потешных по очереди демонстрируют различные гимнастические и акробатические упражнения, которые тогда принято было называть сокольскими (зачинателями так называемой славянской гимнастики были студенты из Чехии, которые прозвали себя соколами, – всё это предпринималось в поддержку славянской независимости от Австро-Венгрии<sup>89</sup>). Отдельно мы видим упражнения команды велосипедистов (тогда их называли самокатчиками) и тренировку детской пожарной дружины, штурмующей с помощью лестниц макет трёхэтажного здания. Впрочем, ход данного Высочайшего смотра так же, как и во всех аналогичных случаях, хорошо задокументирован в телеграммах Министерства Двора, опубликованных в газетах той поры. Случайным образом в финале 2-й части мы видим сцену беседы Императрицы Александры Фёдоровны с неким человеком во фраке – на самом деле этот кусочек относится к приёму гостей в старом ливадийском дворце в Ливадии в 1908 году (РГАКФД Уч. 1976) и подклеен позднее к рассматриваемому фильму в силу каких-то неизвестных причин.

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 акционерного общества А.

---

<sup>89</sup>

Сокольская система гимнастики. // URL: <http://gimnastikasport.ru/sportivnaya/trenirovki/sokolskaja.html>.

Ханжонкова и К, 1913 год). При жизни её называли «Чайкой русской эстрады» и ни у кого не было большего успеха, чем у неё.

В фильме мы видим холодный зимний день, вынос тела из дома в окружении несметной толпы на улице, проезд катафалка по Невскому проспекту. Пока перед нами ритуал в своём привычном виде. Всё делается машинально, и ничто не выходит за раз и навсегда определённые 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 – всё-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 течёт бесконечная вереница людей с одной скоростью с катафалком. Наконец, гроб заносят в ворота Александро-Невской лавры, а затем мы сразу видим свежую могилу.

*с. Фильмы религиозной тематики:*

Одним из фильмов из этой категории является фильм, снятый А. К. Ягельским 4 марта 1910 года. Это «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<sup>90</sup> и является ошибочным, поскольку по изображению отчётливо видно, что перед нами именно подъём колоколов на будущий Феодоровский собор, который

---

<sup>90</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 146.

происходил в 1910 году в присутствии Николая II с Александрой Фёдоровной<sup>91</sup>. В его закладке они принимали участие в 1909 году.

В фильме чётко прослеживается определённое повествование, хотя запечатлено всего лишь официальное событие. Мы видим, как к выстроенному храму подъезжают экипажи с царской семьёй. Император с семьёй встают на ступеньки рядом стоящего дома, духовенство благословляет их иконами. Затем с помощью такелажного механизма начинается подъём двух колоколов, которые в завершение подтягивают на приготовленную площадку колокольни. Николай II со свитой наблюдает за процессом, а потом все садятся в экипажи и уезжают.

Интересно то, что фильм сегодня получает второе звучание – на фоне всем известных кадров сбрасывания колоколов в Троице-Сергиевой лавре в Загорске в январе 1930 года. В этом случае зритель смотрит этот фильм в контексте исторического времени.

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»» (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 съёмки 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 проходит 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 – всё пространство покрывает земля, иногда с

---

<sup>91</sup> Об этом свидетельствует и сохранившаяся фотография, на которой отчётливо виден кинооператор, снимающий эту церемонию – См. Царское Село. Подъём колокола на звонницу. // URL: <https://pastvu.com/p/603095>

грязью. Вероятно по случаю праздника, на улицы города высыпало огромное количество народа. Хорошо заметно, что одежда мещан и господ отличается от поддёвок и обычных сарафанов простолюдинов. Тем не менее на всех надеты лучшие праздничные одежды. Если внимательно сличать отдельные кадры, становится понятно, что оператор начинал съёмку 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 шатёр, где состоялся молебен, а затем перебежал с места на место, чтобы снимать различные фазы хода. Бросаются в глаза некий полицейский урядник, активно разгоняющий зевак от центра улицы к её обочинам, и старший среди хоругвеносцев, направляющий фактически 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 электро-театра «Аванс». В финале фильма мы видим уже разбредающихся прохожих – Крестный ход закончился. Две трети фильма окрашены в сепию, и только финал имеет голубой цвет – возможно, как намёк на спустившийся вечер.

В РГАКФД Уч. 1964 сохранился фильм «Освящение собора Феодоровской Божией Матери в Царском Селе», снятый 20 августа 1912 года тем же А. К. Ягельским. Вероятно, в прокате его не было, хотя он смонтирован в соответствии с событийной логикой. Мы видим общий план собора, а затем идущий вокруг него Крестный ход с участием царской семьи и высокопоставленных аристократов. Видим, как Царица с придворными заходит в нижний храм, видим, как Николай II беседует с членами строительного комитета и благодарит наиболее отличившихся; наконец, видим, как царская семья отъезжает от храма в конных экипажах.

В РГАКФД Уч. 1477 отложились три любопытных сюжета. В соответствии с архивным каталогом первым идёт сюжет о параде лейб-гвардии 2-го

стрелкового Царскосельского полка<sup>92</sup> 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 – это 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<sup>93</sup>). 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).

*d. Фильмы-портреты:*

К этой категории относятся, например, фильмы о знаменитостях (они не носят биографического характера, потому что просто являются репрезентацией

---

<sup>92</sup> 2-й стрелковый Царскосельский лейб-гвардии полк. // URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/2-%D0%B9\\_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9\\_%D0%A6%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%B1-%D0%B3%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%B8\\_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BA](https://ru.wikipedia.org/wiki/2-%D0%B9_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9_%D0%A6%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%B1-%D0%B3%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BA)

<sup>93</sup> Поскольку изначально собор предназначался для солдат Собственного Его Императорского Величества конвоя и лейб-гвардии Сводного Его Императорского Величества пехотного полка, все вспомогательные службы в соборе осуществлялись солдатами, униформу для которых разработал художник В. М. Васнецов – См. Феодоровский собор в Царском Селе. // URL: <https://basilius3.livejournal.com/22810.html>

той или иной известной личности). К таковым можно отнести документальный фильм «Леонид Андреев», созданный всё тем же А. О. Дранковым (РГАКФД Уч. 15998) в 1909 году.

Казалось бы, у А. О. Дранкова уже была определённая наработка по съёмкам такого фильма с использованием постановочных элементов, но Леонид Андреев слишком отличается от артиста Владимира Давыдова, фильм о котором снят А. О. Дранковым годом ранее. Он вряд ли позволит собой управлять, чтоб что-то изображать. И А. О. Дранков идёт по самому простому пути: он снимает Л. Андреева на его даче в финском местечке Вяммельсуу и просит его показать себя для зрителей в разных обстоятельствах.

И результат у него получился вполне связный, даже с определённым повествованием. Сейчас в картине не хватает кадров Л. Андреева перед граммофоном (а титр об этом в фильме есть), но зато мы видим всё снятое, якобы случайным образом. И в финале А. О. Дранков ставит кадр крупного плана Андреева, который выразительно смотрит в объектив – А. О. Дранков понимает, что финал не может быть случайным, в нём должен быть хотя бы мимолётный смысл.

Отдельно стоит обратить внимание на фильмы, связанные с жизнью и деятельностью писателя Льва Толстого. В РГАКФД сохранилось несколько архивных единиц, на которых запечатлён знаменитый писатель. Это Уч. 11695, 12543, 12846, 16737 (под этим номером собраны все прежние съёмки, восстановленные в 1960 году), 13381 (это смонтированный материал прежних съёмок, осуществлённый в 1928 году). Мы знаем, что одними из первых Льва Толстого снимали Александр Дранков и его брат Леонид – в 1908 году. Снимали также Ж. Мейер и В. Кононенко, представитель Т. Эдисона Т. Тапсэл и Р. Перский<sup>94</sup>. Однако в настоящее время в упомянутых архивных единицах

---

<sup>94</sup> Вишневецкий В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 46, 49, 61.

практически невозможно атрибутировать с абсолютной точностью, какие съёмки кому принадлежат и как выглядели сами фильмы. Только отдельные сцены поддаются однозначному определению их принадлежности тому или другому оператору, хотя сами материалы описаны весьма скрупулёзно и неоднократно<sup>95</sup>. Съёмки носят до известной степени случайный, репортажный характер. На наш взгляд, по крайней мере две сцены – раздача милостыни нищим и пилка бревна – сняты по предварительной договорённости.

Парадоксально, но А. О. Дранков, приехавший в 1908 году в Ясную Поляну, смог снять Льва Толстого только один раз – сидящим на балконе дома; остальные кадры – это сцены с многочисленными домочадцами Л. Н. Толстого.

К указанной категории фильмов относится также фильм «Художник Репин в Пенатах» (производство 1913 года, РГАКФД Уч. 983). Известно, что его выпустило С.-Петербургское ателье кинематографии, а съёмки были сделаны оператором В. Ф. Гельгаром<sup>96</sup>. Перед нами предстаёт достаточно незамысловатая съёмка репортажного характера. Поскольку снимать в помещении было невозможно, то оператор снимает только сцены прогулки И. Е. Репина в окружении друзей, учеников и родной сестры по парку, где располагалась его усадьба. Очевидно, сама прогулка состоялась по просьбе оператора.

Фильм начинается с показа главного дома усадьбы. Идёт снег. По аллее парка движется группа людей вместе с Ильёй Ефимовичем. Дурачась, они подбрасывают свои шапки вверх, оживлённо обмениваясь репликами. Затем, вероятно, оператор попросил И. Е. Репина пойти впереди всех, чтоб зритель мог его легко различить, что тот и делает. Затем он нетерпеливо машет рукой – достаточно это снимать! Далее та же группа приближается к незамерзающему колодцу, один из присутствующих зачерпывает воду и пробует, но видимо, она

---

<sup>95</sup> Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. 288 с.

<sup>96</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 195.

ледяная, и он тут же бросает ковшик обратно. Перейдя мостик, И. Е. Репин и остальные подходят к дверям усадьбы и скрываются в глубине. Всё. Дольше на холоде никому оставаться не захотелось. Результат съёмки только один – мы теперь можем видеть живого Репина, пусть и в постановочном моменте.

В отличие от фотографии, которая, скорее, отсылает зрителя к своему персонажу и его образу, кинематограф нам его представляет в некой полноте.

*е. Фильмы спортивной тематики:*

К категории информационно-событийных фильмов следует отнести и документальные фильмы, посвящённые различным спортивным соревнованиям, проводившимся в дореволюционной России не так часто, если не считать таковыми «чемпионаты» цирковой борьбы, идущие практически ежедневно во время представлений.

В 1909 году А. О. Дранковым был создан один из первых фильмов такого рода – это «Лёгкая атлетика в Петербурге» (РГАКФД Уч. 23315). В крайне коротком фильме (он длится чуть более двух минут) была сделана попытка заснять розыгрыш первенства по лёгкой атлетике Санкт-Петербургского кружка любителей, проводившийся два выходных дня в июне и в 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 мы 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 съёмки 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 (фактически



являющемся парком) на местных прудах и каналах в те времена зимой проводились соревнования по фигурному катанию и скоростному бегу на коньках. Что мы 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<sup>97</sup>.

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.

#### *f. 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 различные места весьма оригинальной даже для сегодняшнего времени железной дороги вокруг озера Байкал, обладает определённым нарративом, и этим ценен.

Фильм носит явно смонтированный характер, то есть он 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 ещё

---

<sup>97</sup> Петербургское общество любителей бега на коньках. // URL: <https://photochronograph.ru/2017/08/06/peterburgskoe-obshhestvo-lyubitelej-bega-na-konkax/>; Люди. Биографии, истории, факты, фотографии.// <http://www.peoples.ru/sport/skating/strunnikov/>

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, стоящего в лодке и пытающегося столкнуть её в озеро. Волна яростно хлещет через край. В следующем кадре мы опять мчимся на поезде по извивистому 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 трёх 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 из себя просто видовую кинозарисовку различных планов древнего псковского кремля и некоторых соборов, отдельно демонстрирует древнее било в виде коромысла и общую панораму города с мостом через реку Великую.

В том же 1911 году был выпущен фильм «Ростов Великий и его святыни» (РГАКФД Уч. 1011, съёмки А. В. Кюнста для московского отделения фирмы Пате). Мы видим различные планы митрополичьих палат Ростова Великого, знаменитую звонницу, галерею на кремлёвской стене, но самое интересное – ростовские торговые ряды с людьми, там находящимися, – редкие кадры обычных людей.

### **2.5.3. Сенсационные фильмы**

Даже сегодня наибольший интерес представляют фильмы из этой категории.

Например, в 1910 году московским отделением фирмы Пате был создан практически постановочный фильм «Охота на волков в России» – РГАКФД Уч. 23731 (съёмки проводились операторами Ж. Мейером и Топпи). Перед нами предстаёт великосветская охота в имении князя Голицына, чем-то напоминающая известные сцены из романа «Война и мир» (возможно, участники съёмок ими и вдохновлялись). Фильм выстроен в соответствии с событийной нарративом, и в какие-то моменты заметно даже, что участники ждут команды оператора, чтобы начать то или иное движение.

Вначале мы видим 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 ребёнком. 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 его 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 съёмкам, относящимся к 1916 году и находящимся в первой половине этой архивной единицы), съёмки осуществлены В. Л. Метенковым. Вероятнее всего, фильм снимали на баженовском карьере (ныне рядом расположен город Асбест), который принадлежал торговому дому наследников А. Ф. Поклевского-Козелл и барону Жиранду де Сукантону<sup>98</sup>. Фильм уникален тем, что он один из немногих, в

---

<sup>98</sup> Распопов П. Город Асбест на старых фотографиях. // URL: <https://uraloved.ru/starye-foto/starie-foto-asbesta>

котором показаны производственные работы, а также быт рабочих, занятых на производстве. Сейчас событийная последовательность в фильме нарушена, и перед нами предстаёт просто отснятый материал в несколько хаотичном порядке, но логика легко восстанавливается при просмотре.

Мы видим 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 семьёй 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 верёвки.

Представительством фирмы Гомон был снят весьма смелый для Российской империи фильм под названием «Неурожайные губернии в России (снимки произведены в ноябре 1911 г.)» (РГАКФД Уч. 12176). Как пишет в своих воспоминаниях А. А. Ханжонков, существовали определённые цензурные запреты<sup>99</sup>. 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.

---

<sup>99</sup> Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Биография. М.: КАРАМЗИН, 2017. С. 54, 121.

К сожалению, оператор П. К. Новицкий снимал практически всё общими планами, и фильму явно не хватает выразительности, хотя отдельные сцены уникальны и берут за душу.

Вначале мы видим длинные планы по словно вымершей деревне: людей практически 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 продаёт, 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 ещё называть мироедом, а уж в годы великого перелома – просто кулаком) и всем миром (поэтому он и мироед, что мир, то есть 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 бабуку и молодого парня на предмет цинги. Собранным жителям деревни раздают сухари, купленные благотворителями. Затем им раздают лопаты и предлагают заниматься земляными работами...

Мы предполагаем, 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 «тёмные» 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 определённую 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 ещё страшнее и безжалостнее.

Неутомимый А. О. Дранков в 1911 году начинает выпускать свой собственный киножурнал «Обозрение России». № 1 отложился в РГАКФД Уч. 12196. Существует определённое расхождение между его каталожным описанием и тем, что мы видим в позитивной архивной копии. В этой копии отсутствует сюжет, посвящённый военным манёврам в Красном Селе в присутствии Николая II. Остальные три сюжета сняты весьма изобретательно. В первом мы видим Киев с Владимирской горки и Андреевского спуска. То есть, мы 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 посвящён «отправлению переселенцев из Полтавской губернии за Урал». То есть, он посвящён 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 отправление поезда с песнями и плясками. Невозможно поверить, что показанные три сцены обошлись без определённой 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 просили!

Оператор А. А. Шанцер (в архивном каталоге в качестве оператора ошибочно указан В. П. Добржанский) в мае 1912 года осуществил съёмку, весьма интересную с исторической точки зрения и важную для всех тех, кто увлекаются 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 актёров, 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) – это почти полное отсутствие какой-либо ритуальности, свойственной многим другим запечатлённым событиям и церемониям той поры. Герои съёмок ведут себя удивительно раскрепощённо и не стесняются демонстрировать свои эмоции. Мы видим практически всю труппу, собравшуюся в солнечный день на верхней палубе парохода, актёров, 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 съёмками 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 идёт о полярной экспедиции Георгия Яковлевича Седова на корабле «Св. Мученик Фока» с целью достижения Северного Полюса. Участник экспедиции оператор Н. В. Пинегин делал подробные съёмки, на основе которых был создан фильм «Экспедиция Г. Седова» (РГАКФД Уч. 9826). Как известно, экспедиция закончилась трагически, но упомянутый фильм посвящён ещё относительно благополучному периоду путешествия. Н. В. Пинегин продолжал снимать и в последующее время, вплоть до 1914 года, и все его съёмки отложились в РГАКФД Уч. 10564. Фильм и все отснятые материалы хорошо описаны, сохранились воспоминания самого Н. В.

Пинегина<sup>100</sup>, и были опубликованы многочисленные исследования историков о самой экспедиции.

Наконец, в 1913 году были сняты два действительно сенсационных фильма.

Один из них – РГАКФД Уч. 12879 – «К делу Бейлиса» – посвящён событию, вызвавшему огромный общественный резонанс в России и в мире. Титры отсылают к московскому отделению фирмы 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 съёмок различных мест и персонажей, которые играли какую-либо роль в деле и в судебном процессе. Другими словами, фильм рассчитан на определённую осведомлённость зрителя. Вероятно, ещё 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.

Мы видим дом, в котором жила семья М. Бейлиса, видим саму семью; 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; видим здание окружного суда; видим пещеру, где было найдено тело мальчика; видим дом, где был бандитский притон; видим свидетелей, уволенного следователя Н. Красовского, указывавшего на истинных участников убийства; видим также самого М. Бейлиса, сопровождаемого солдатами в суд. Из разворачивающегося

---

<sup>100</sup> Пинегин Н. В. В ледяных просторах. Экспедиция Г. Я. Седова к Северному полюсу (1912–1914). М.: ОГИ, 2009. 304 с.



перед нами фильма понять вообще ничего невозможно, 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 – оба этих заведения были предназначены для детей-сирот, которые чаще всего становились беспризорниками.

И действительно сразу же, в первом кадре после титра, мы видим группу обитателей Хитрова рынка в Москве, среди которых стоят и беспризорные дети. Надо признать, для своего времени показывать в синематографе хитровцев было очень смело. Но таких кадров в фильме всего два: мы видим общую толпу и укрупнение на стоящих детей, курящих и ведущих себя развязно. Сразу видно, что снято врасплох, как есть. А дальше начинаются сугубо постановочные кадры, снятые в соответствии с замыслом оператора: нам показывают пятёрку детей, стоящих у ворот детского ночлежного дома, затем вереница мальчиков заходит в его двери, и потом они трудятся за столом, занимаясь чем-то вроде рукоделия, чтоб отработать затраченные на них средства. Потом сцена обеда. Отдельные мальчики попадают в артель рассыльных, где они ходят строем, и на улице где-то около магазина получают от разных граждан поручение доставить письмо или мелкий пакет. Ну, а вечером, разумеется, уроки по арифметике и весёлое проведение досуга – танцы под балалаечный оркестр. Вот так виделось спасение детей в те времена.

Надо признать, что этот фильм явно демонстрирует пропагандистскую интенцию, и это его выделяет среди других подобных картин, хотя элемент пропаганды прослеживается в ряде других уже рассмотренных кинолент.

## 2.6. Особенности дореволюционного документального кинематографа.

### Исторические смыслы

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 своём творчестве и статьях известный режиссёр 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»<sup>101</sup>. Это он и называл подлинным документализмом, – 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...»<sup>102</sup>. При этом, по мнению В. А. Ерофеева, для оператора-документалиста важны хорошо разработанный план съёмки и раскадровка.

В начале 1930-х годов эти принципы входили в противоречие с господствовавшими тогда в кинематографе новаторскими приёмами, развиваемыми Дзигой Вертовым и его сторонниками.

Но фактически таким и был дореволюционный документальный кинематограф России, который вычёркивался 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

---

<sup>101</sup> 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.

<sup>102</sup> Там же. С. 61.

потрясениями в стране и привнесением нового новаторского языка молодыми советскими режиссёрами, 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 приёмы, 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 строиться<sup>103</sup>.

Следует признать, что дореволюционный документальный кинематограф в основном соблюдал принципы съёмок реальности без постановочности и подготовки (за исключением случаев, когда умышленно применялся нарративно-смысловой монтаж, например, в описанных ранее 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 следуют этим принципам.

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

---

<sup>103</sup> Соколов В. С. К проблеме монтажа в концепции Андре Базена / Монтаж. Литература Искусство Театр Кино. М.: «Наука». 1988. С. 32-46.

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 чём была их рецепция?

С точки зрения их воздействия на зрителя, надо отметить, что 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. Возьмём ли мы юбилейные картины, освещающие национальные торжества, или проанализируем фильмы, посвящённые различным церемониям, спортивным соревнованиям, военным манёврам или даже деятельности детского приюта, зритель расшифровывал для себя экранные образы привычным образом. Конечно, более экстравагантные, с точки зрения аудитории, картины экспедиции Седова или охоты на волков требовали, возможно, определённых 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 предметы 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 придаём 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 определённым 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 ранее, 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 своеобразным

образом оживляют ту вербальную информацию, что доступна нам в исторических документах и газетных сообщениях прошлого.

Что касается описанных информационно-событийных 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 нам 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 этого 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 следующее: бросается в глаза, что если А. К. Ягельский, создавая свои фильмы, обеспечивал порой очень высокое качество съёмки, тем не менее он строго придерживался принципа событийного нарратива. Даже при съёмке частной жизни царских особ, что подразумевало категорический запрет публичности для этих кинолент. А вот А. О. Дранков практически всегда в своих документальных фильмах старался организовывать 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, тем не менее он заложил начало образного документального кино в российском кинематографе.

## 2.7. Специфика киносъёмок Первой мировой войны

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

Что же произошло в тот момент? Произошло вполне объяснимое: одно большое событие – война – потребовало небывалую раньше вариативность сюжетов и приёмов съёмки. При этом естественным образом с течением времени, от 1914 года к 1917-му происходит совершенствование процесса съёмок, растёт мастерство операторов; наконец, киносъёмщики догадываются совершенствовать сами сюжеты, стараясь при этом зафиксировать на киноплёнку какое-то редкое событие и исключительное.

И если самое начало войны сопровождается в лучшем случае съёмками её объявления Царём с балкона Зимнего дворца, эпизодами мобилизации и проходами различных 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 всё 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 съёмок, не совпадающие с теми, что содержит фильм, хранятся также в РГАКФД Уч. 11615,

12479, 13006. Некоторые кадры, вырезанные из оригинальных съёмок, включены Э. И. Шуб в фильм «Падение династии Романовых» (1927 г.) – РГАКФД Уч. 20383.

Рассматривая это событие, мы отдаём себе отчёт, что людей, видевших эти кинокадры и связывающих их с началом Первой мировой войны, значительно меньше, чем тех, кто их никогда не видели. Мы также не принимаем в рассмотрение то огромное количество людей в мире, которые вообще практически 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).

Тем не менее, 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 Александрой Фёдоровной. 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, причём сама съёмка начинается с того, что эта толпа ещё только выходит на площадь, постепенно её заполняя. В кадрах есть и отдельные крупные планы людей, стоящих среди манифестантов с плакатами патриотического содержания, причём заметно, что эти плакаты изготавливались заранее в весьма хорошем качестве.

Понятно, что этот несколько странный гештальт является просто знаком более объёмного события. Насколько торжественно выглядит описанная картина и насколько драматичен сам исторический момент – буквально на днях произошло покушение на кронпринца Австро-Венгрии, совершённое Гавриилом Принципом, и всё более обостряются отношения между европейскими державами, и идёт лихорадочный обмен телеграммами между различными



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 практически ничего.

Однако следует заметить, как это ни покажется парадоксальным, без этого визуального гештальта исторической памяти человека сформировать какое-либо эмоциональное представление о начале войны 1914 года в России ещё сложнее. То есть, этот гештальт помогает всем нам при необходимости переживать и ещё 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.

Поскольку первоначально, как уже упоминалось, съёмки в местах дислокации боевых частей и самих боевых действий были разрешены только Скобелевскому комитету, и поскольку война началась в августе, то количество военных съёмок в 1914 году было невелико.

Мы предполагаем, что сначала Скобелевский комитет должен был потратить определённое время на организацию своего дела – ведь у них в штате не было даже кинооператоров, и их пришлось нанимать на службу. Поэтому никаких съёмок первых операций Русской Армии в Восточной Пруссии не производилось – вероятно, туда не было послано ни одного киносъёмщика (одна из причин указана ниже), и до наших дней дошли лишь кинокадры, снятые немецкими операторами.

После объявления войны был снят приезд Николая II с семьёй в Москву и Высочайший выход с Красного крыльца в Кремле в Успенский собор 5 августа (на молебен о даровании победы русскому воинству) – РГАКФД Уч. 12138, а также Высочайший смотр юнкеров в Кремле двумя днями позже – РГАКФД Уч. 12339.

Однако сразу после этого Скобелевский комитет послал операторов в Ставку Верховного командования в Барановичи, где был снят приезд туда Николая II в сентябре – РГАКФД Уч. 12862 и чуть позже, осенью 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 практически в это же время.

Съёмки Ставки в Барановичах в РГАКФД Уч. 12862 и 12236 разительно отличаются друг от друга, хотя их разделяет, возможно, всего один месяц. Первая съёмка вошла в выпуск «Военная хроника. Серия 1» производства Скобелевского комитета, вторая вошла 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 Н. Топорков снимает на территории Ставки буквально всех, кто попадают 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 режиссёром Э. И. Шуб и в фильм «Падение династии Романовых», при этом она, вероятно, 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 практически не давал никакого представления о Ставке Верховного Командующего, хотя и показывал отдельных людей.

В выпуске же IX (РГАКФД Уч. 12236) операторы привычным образом снимают пребывание Николая II в Ставке – в сопровождении свиты он идёт по территории, проводит смотр лейб-гвардии Конного полка, осматривает лазарет (то есть входит в лазарет и выходит из него, поскольку оператор, располагая низкочувствительной плёнкой, в помещении ничего не снимает), но здесь уже мы видим царский поезд, прибывший в Ставку; из одного из вагонов выходит Верховный Главнокомандующий – Великий князь Николай Николаевич, а потом Николаю II демонстрируют оружейные станки – и это по крайней мере важное дело даже для Императора, не носящее пустякового репрезентативного смысла. И заканчивается выпуск кадрами съёмок двух женщин на улице, продающих цветы в пользу раненых.

Одним из самых известных документальных фильмов 1914 года является фильм «Бой у Белявы» (РГАКФД Уч. 11679), вошедший в серию 8 «Русской военной хроники» и запечатлевший один из эпизодов масштабной Варшавской операции, когда русские войска успешно отстояли деревню Беляву от наступающих германских войск и не дали прорвать линию обороны под Варшавой. Фильм был снят известным оператором Георгом Эрколе. В этом фильме мы первый раз видим реальные действия, фактически на передовой линии. Солдаты находятся в дозоре в лесу, стреляют из пулемёта, но никакого боя или бегущих в атаку солдат не показано. Вместо этого зритель видит трупы

немецких солдат, и далее следует подробная, леденящая по своей сути, сцена захоронения убитых. Заканчивается фильм показом групп немецких пленных, ожидающих где-то во дворе своей участи.

Одновременно на Галицийском фронте разворачивалось гигантское сражение за город Львов и крепость Перемышль. После многомесячной осады тем и другим Русская армия овладела. Удивительно, но никаких боёв запечатлено не было. Кинооператоры словно шли следом за войсками и снимали лишь результаты боевых действий – то есть отбитые населённые пункты, руины сгоревших зданий, взорванную крепость Перемышль и практически не пострадавший Львов, поскольку австро-венгерская армия оставила его без боя. Второй выпуск «Русской военной хроники» вышел на экраны как раз с разнообразными видами этого города под названием «В русском Львове»<sup>104</sup> (РГАКФД Уч. 1025).

Что любопытно, Скобелевский комитет выпустил одновременно и более полный документальный фильм «Русская Галиция» в виде IV выпуска «Русской военной хроники» (вероятно, это РГАКФД Уч. 810), продолжительностью более получаса, куда вошли более развёрнутые виды Львова и его окрестностей. Причём местами явно видны следы боёв – стены с отметинами от пуль и снарядов, брошенные в поле вещи и прочее.

Стоит также отметить, что оператор фирмы А. А. Ханжонкова Н. Л. Минервин в октябре 1914 года заснял разрушения различных 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 съёмку только потому, что нападение турецкого флота было неожиданным, и Новороссийск не объявлялся

---

<sup>104</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 203.

прифронтной полосой, а значит, запрет на производство съёмок на него не распространялся.

Очень много внимания на протяжении всей войны кинематографисты уделяли раненым. Снимали и санитарные поезда, и различные транспортные перемещения раненых, и 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 нём показан санитарный поезд, который состоит не только из комфортабельных вагонов, но и из прицепленных к поезду обыкновенных теплушек. Показана перегрузка раненых из телег и двуколок в вагоны, снят временный эвакуопункт для раненных на станции и прочее. Наибольшее впечатление производит сцена похорон в ближайшем лесу умершего в поезде раненого. От поезда идёт 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 времён 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, практически не поддаются идентификации, многие кинокадры невозможно достоверно атрибутировать. По поводу тех или иных эпизодов возможно только выдвижение более или менее достоверных предположений. Тем не менее 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 идёт в приподнятом настроении группа людей, во главе – гармонисты и рекруты, которые приплясывают с некоторыми из женщин. Только условно можно сказать, что скорее всего это

снято в 1914 году и даже, возможно, эпизод носит постановочный характер – в том смысле, что, вероятно, кинооператор нарочно попросил изобразить проводы, специально подготовив точку съёмки.

В РГАКФД Уч. 776, который является случайным образом составленным набором военной хроники, интерес представляют сцены с беженцами (впрочем, это могут быть насильно выселяемые из прифронтовой полосы гражданские лица), участие обычных людей в рытье окопов, а также одна из первых атак, снятых кинооператором во время войны.

Можно с уверенностью сказать, что количество съёмок 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 завоёванного 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<sup>105</sup> в сохранившемся экземпляре фрагменты перемонтированы. Теперь в начале фильма мы 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, и спустя короткое время Николай Николаевич выходит из церкви с крестом на шее – вероятно, Государь вручил ему в храме награду. И только после этого мы видим боевые действия военных подразделений Русской армии на позиции, проход строя солдат через деревню, брошенные австрийские позиции, а также виды

---

<sup>105</sup> Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. М.: Музей кино, 1996. С. 252.

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 съёмок (в отличие от съёмок 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 сёстрами – Великими княгинями Ксенией и Ольгой, которые ещё раньше приехали посетить госпитали, о чём свидетельствует сестринская одежда Ольги. И во второй части фильма подробно показана взорванная крепость Перемышля, её осмотр Государем и затем – расставленные вдоль дороги взятые в качестве трофеев австрийские орудия.

Справедливости ради надо сказать, что в наиболее сохранном виде до наших дней дошли те фильмы, которые в своё время не представляли большого зрительского интереса. Например, практически 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 ещё 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, которые были сняты 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 своей выразительностью и продуманностью монтажа. Кинооператор ряд сцен снимает средними планами, что придаёт кинокадрам ещё 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 потребуется от всех этих солдат, проходящих маршем мимо Государя и Николая Николаевича. Благодаря монтажу перед нами предстаёт 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 г. (РГАКФД Уч. 11816). Кинооператор запечатлел картины подготовки и выдвижения полка на боевую позицию. Вероятно, с места отдыха. В осенний день где-то на опушке леса полк построен в каре. Тут же стоит переносной алтарь, и священник совершает молебен перед отправкой на позиции. Солдаты крестятся и в какой-то момент встают на колени. По окончании молебна солдаты длинной колонной идут по мокрой просёлочной дороге на позиции. Вероятно, впоследствии 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, произведённый 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.

Не менее интересные сцены можно иногда найти в так называемой архивной россыпи. Увы, многие съёмки 1916 года дошли до нас не в виде смонтированных фильмов, а в виде различных фрагментов, склеенных друг с другом случайным образом. Но 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 практически 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 замечен прапорщик, который следит за завершением атаки, стоит у пулемёта и принимает в окоп человека, вернувшегося из боя. Как это 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 режиссёры вдоволь поиздевались над «мракобесием» этого кинокадра, совершенно не понимая, что перед ними предстаёт достаточно мужественный поступок священника – ведь человека, идущего в полный рост вдоль окопа, противник мог легко срезать пулемётной очередью.

С другой стороны, П. К. Новицкий зимой 1916 года снял во множестве подробностей разворачивающуюся атаку на деревню русской кавалерии и

нескольких цепей пехоты<sup>106</sup> (РГАКФД Уч. 742 и РГАКФД Уч. 775). В архиве этот 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 рассматривании отдельных сцен с пехотой вкрадывается вполне обоснованное подозрение, что как раз эти эпизоды снимались отдельно, на так называемых тренировочных полигонах.

Как было отмечено ранее, к 1916 году кинооператоры набрали необходимый опыт настоящих фронтовых операторов и подчас оказывались вовремя и в нужном месте, как, например, в прежде описанном эпизоде окончания боя (РГАКФД Уч. 796). Но не меньше впечатления оставляет эпизод, отложившийся 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.

Вместе с тем 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).

Разумеется, от 1916 года до нас дошли и законченные фильмы, главным образом связанные с боевыми действиями на Кавказском фронте, где Русская армия добилась больших успехов, заняв достаточно огромную территорию у Турции, тем самым спасая армянский народ от начавшегося геноцида. Это и «Взятие и падение Трапезунда» (РГАКФД Уч. 11535), и «Геройские подвиги

---

<sup>106</sup> Солнце России. 26.03.1916. № 319 (13). с. 12-13.

Кавказской армии» (РГАКФД Уч. 12849), и «Е. И. В. Великий князь Николай Николаевич, наместник его Величества на Кавказе, объезжает русско-турецкий фронт» (РГАКФД Уч. 1103), и «Покорённые турецкие города Байбурт, Мамахатун и Эрзинзян и посещение их Великим князем Николаем Николаевичем» (РГАКФД Уч. 12861), и «Штурм и взятие Эрзерума» (РГАКФД Уч. 13076).

А вот о Брусиловском прорыве на Юго-Западном фронте осталось не так много материала – это фильм «Великие битвы великой войны» (РГАКФД Уч. 11802) и отдельные фрагменты в архивной россыпи (РГАКФД Уч. 1089 и 11828).

В связи с существующей исторической памятью следует заметить, что поскольку сама эта война выпала на долгие десятилетия из отечественной историографии, её 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 стали доступны, они подчас производят весьма сильное впечатление, но только на тех, кто имеет к ним определённый интерес и обладает определённым пониманием. С точки зрения же гештальтов памяти, мы обладаем в большинстве своём клишированными визуальными представлениями о людях и событиях той войны, сформированными в значительной степени вульгарными подачами определённого 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. Съёмки Великой Российской революции**

Великая российская революция, как её ныне официально именуют, состояла, как известно, из двух частей – Февральской революции, начавшейся в столице, Петрограде, 28 февраля 1917 года по старому стилю (это день, когда

события вышли из-под контроля официальных царских властей) и октябрьского переворота, совершённого 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, посвящённых произошедшим событиям, в различных вариантах. Исторические обстоятельства киносъёмок 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 практически никто не занимался, нередко даже искажая названия тех или иных кинолент или ошибаясь в атрибутировании некоторых эпизодов при ссылке на сохранившиеся кинодокументы. Остановимся же именно на том, что было заснято и в каком виде.

Революционные события снимали отдельно в Петрограде и отдельно в Москве. Достаточно быстро в каждой из столиц образовались свои независимые структуры, которые и осуществляли хроникальные съёмки и их распространение. Если судить по титрам фильмов, то в Петрограде съёмки 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.

### **2.8.1. Историческая кинохроника Февральской революции 1917 года**

О февральских событиях в Петрограде в наиболее полном виде сохранились два фильма. Один – это «Петроград в дни революции» Российского кинематографического общества (РГАКФД. Уч. 12809). Этот фильм состоит исключительно из сиюминутных репортажных съёмок, которые включают в себя виды различных сожжённых 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 Кексгемольского полков к Таврическому дворцу – зачем они туда маршировали, до сих пор не ясно. Скорее всего, для подтверждения верности 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 этом фильме эти встречи не сняты, на настоящий момент 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 для жертв революции, фильм вышел в прокат ещё до 23 марта по старому стилю.

Другой фильм – это «Великая русская революция» общества «Биофильм» (РГАКФД. Уч. 12958). От него в архиве сохранилась только вторая серия. Здесь есть те же самые сожжённые 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 съёмок 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 нём в основном показано ликование народных масс на различных 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 мы видим огромное количество обыкновенных уличных зевак – обывателей и учащейся молодёжи, среди которых стоят необременённые ничем 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 электро-театра на Арбатской площади, о чём сообщают титры.

Фильм заканчивается сценами большого праздничного парада московского военного гарнизона под командованием полковника А. Е. Грузинова, прошедшего 4 марта на Красной площади. Впоследствии уже совершенно обезличенные фрагменты этого парада использовали в своих пропагандистских целях все советские кинорежиссёры, начиная с Эсфирь Шуб.

О февральских событиях в Москве сохранился также выпуск киножурнала «Освобождённая Россия» (РГАКФД. Уч. 12563). В нём запечатлены ликующие толпы народа на улицах и на Красной площади и, что интересно, солдаты на Театральной площади, по команде оператора вскидывающие свои винтовки вверх. Вероятно, Сергей 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.

Разумеется, по вполне понятным причинам не все созданные в февралемарте фильмы до нас дошли в полном виде. Часть съёмок отложилась в архиве в виде больших или малых фрагментов, часть – судя по титрам, написанным в советской орфографии – была включена в некие 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 – это различные фрагменты считающегося несохранившимся фильма Дзиги Вертова 1918 года «Годовщина революции».

Из фрагментарных материалов определённый интерес представляет большой кусок смонтированной хроники, посвящённый женской демонстрации в Петрограде 19 марта 1917 года (РГАКФД. Уч. 578). К сожалению, сегодня многие кинематографисты испытывают соблазн выдать запечатленное в этих съёмках событие за стихийное выступление петроградских ткачих 23 февраля, которое спровоцировало последующие революционные события.

Созданы были отдельные фильмы о похоронах жертв Февральской революции на Марсовом поле с траурными шествиями по Невскому проспекту. Судя по съёмкам, это событие воспринималось современниками как носящее глубоко исторический характер, в нём принимал участие практически 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 различные съёмки 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 запечатлён в марте с титром «Смелый, энергичный борец за свободу, народный министр юстиции А.Ф. Керенский»<sup>107</sup>. Там же подмонтированы съёмки 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).

---

<sup>107</sup> Эта же съёмка в неполном виде подклеена к фрагменту советского фильма под номером РГАКФД. Уч. 13045-1

Существуют в кусках более поздние съёмки 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, различных летних манифестаций в поддержку правительства и против, июльских событий, Государственного совещания в Москве в августе, где среди делегатов запечатлён Георгий Плеханов (РГАКФД. Уч. 12415).

Определённый 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.

Следует обратить внимание на то, что в некоторых похожих сценах фильма о переговорах о перемирии в Бресте заметен будущий ведущий советский 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 съёмок 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 возбуждённых солдат с шашками у броневиков, на которых ликует такие же солдаты. К сожалению, они существуют только в так называемых летописных материалах, например, в РГАКФД. Уч. 733-1<sup>108</sup>, где одновременно отложился эпизод посещения английской делегацией расположения запасных батальонов

---

<sup>108</sup> Также сейчас эта сцена есть в РГАКФД. Уч. 12962 – вероятной первой части фильма Д. Вертова «Годовщина революции», созданного в 1918 году, и в более позднем французском фильме «От царя к Ленину» (РГАКФД. Уч. 15774), монтажные листы которого утверждают, что он целиком смонтирован из материалов РГАКФД, хотя оригиналы отдельных сцен в архиве до сих пор не обнаружены.



Волынского полка, и съёмки разных представителей Временного правительства, и митинги у Исаакиевского собора, съёмки 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.

### **2.8.2. Киносъёмки между Февралём и Октябрём**

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 этого фильма – около трёх с половиной минут. Он включает в себя просто репортажные съёмки о параде учебных частей перед Командующим Петроградским военным округом генералом Л. Г. Корниловым. Неудивительно, что на съёмки этого малозначительного события был послан кинооператор. Уже тогда, в первые недели революции, общество жаждало увидеть нового военного лидера, своеобразного спасителя разваливающегося отечества.

Кстати, неслучайно в эти же дни кинооператор оказался в Вырице, где застрял эшелон с войсками генерала Н. И. Иванова, который был послан ещё Николаем II и был им назначен Командующим Петроградским военным округом (до Л. Г. Корнилова), и там его снимал при разводе караула (РГАКФД. Уч. 11680).

Малозначительная фигура генерала странным образом внушала доверие общественному мнению, и его бросились снимать, пока генерал Н. В. Рузский не снял его с должности, которую он так толком и не получил, не доехав до Петрограда.

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). Впоследствии многие эти кадры использовались советскими режиссёрами в качестве иллюстраций различных большевистских митингов, что было явной неправдой.

Интересна кинолента, отложившаяся в РГАКФД. Уч. 11744, которая является своеобразной смесью фрагментов трёх различных фильмов. Начальный титр – «Сбор в пользу военнопленных 13 июня», однако практически 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 издёвку), 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, посвящённого манифестации 18 июня.

Любопытен и архивный фильм РГАКФД. Уч. 12377, который в действительности представляет из себя 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 же мы 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 в Москве по выборам в городскую Думу и там же солдатскую манифестацию с требованием «Всех окопавшихся в тылу на фронт!».

### **2.8.3. Историческая кинохроника октябрьского переворота 1917 года**

Как известно, существует много свидетельств о том, что октябрьский переворот 1917 года для многих прошёл незамеченным, функционировали театры, публика гуляла по Невскому проспекту.

По более поздним воспоминаниям кинооператора А. Г. Лемберга<sup>109</sup>, 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 дворце<sup>110</sup>. Представляется всё же, нехватки киноплёнки на тот момент не наблюдалось, поскольку отдельные съёмки производились и сохранились до нашего времени.

---

<sup>109</sup> Лемберг А. Г. Дзига Вертов приходит в кино / Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 7. М.: 1968. С. 41.

<sup>110</sup> 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.

Удивительно другое – до нас дошёл лишь один короткий законченный фрагмент об октябрьских событиях в Петрограде (РГАКФД. Уч. 13071), смонтированный позднее, скорее всего Д. Вертовым, для своего фильма «Годовщина революции» как его составная часть уже в 1918 году. В нём, в самом начале, стоят две сцены, снятые, возможно, И. С. Кобозевым: запечатлён Зимний дворец днём 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 мы видим эту же ещё не разобранный баррикаду, но перед дворцом уже гуляют различные 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 до С. Ф. Бондарчука включительно, ничего удивительного, что они вскоре выпали из кинообихода, как ничтожные по значимости для большевистской мифологии.

Далее демонстрируется Смольный в качестве штаба 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 трёх персонажей использованы летние съёмки неизвестного происхождения).

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»<sup>111</sup>.

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 (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, чьё 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 боёв против контрреволюции. Показан броневик «Лейтенант Шмидт», и этот кадр будет воспроизводиться во всех последующих фильмах, а также снят лётчик Локайчук. Наконец, следуют сцены похорон жертв Октябрьской Революции (как сказано об этом в титре).

Следует сказать, что указанный фильм местами повторяет хроникальный смонтированный материал, отложившийся в РГАКФД. Уч. 628. Только в нём отсутствуют некоторые планы, нет титров, и А. М. Коллонтай снята в другом ракурсе. При этом вторая часть этого материала содержит съёмки следов боёв и обстрела Кремля в Москве. Подробно показаны некоторые башни, храмы и монастыри со следами от снарядов, а также гостиница «Метрополь» со следами

---

<sup>111</sup> Мельгунов С. П. Как большевики захватили власть. «Золотой немецкий ключ» к большевицкой революции. М.: Айрис-пресс, 2014. С. 167.

разрушения и отдельные здания у Никитских ворот, где шли наиболее ожесточённые бои.

Относительно событий в Москве в октябре 1917 года следует сказать, что только один из трёх 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 боёв за власть в Москве и сгоревшие в результате этих событий здания. Разве что один из них коротко показывает похороны жертв произошедшего.

#### **2.8.4. Трансформация исторической кинохроники 1917 года**

##### **в советское время**

Незачем говорить, что в силу всем хорошо известных причин образы Февральской революции и октябрьского переворота позднее, в советское время, претерпели определённую 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 режиссёры не стесняются воспроизводить эту сцену в каждом новом игровом фильме со всё 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 очевидно 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 соотнесённости 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 яркого художественного фильма «Кровавое воскресенье» (1925 год) режиссёра 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.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своей работе мы постарались проанализировать теоретический и практический подходы в рассмотрении дореволюционной российской кинохроники.

Были выделены специфика и своеобразие исторической кинохроники и свойства её языка. Указано, что в отличие от вербального языка язык кинохроники носит континуальный характер, который, с одной стороны, принципиально неисчерпаем, а с другой стороны, в целях трактовки и интерпретации увиденного нуждается в определённом переводе на язык вербальный.

Также рассмотрены инструменты, необходимые зрителю для анализа исторической кинохроники. Акцентируется внимание на том, что понимание исторической кинохроники зависит от контекста времени её рассмотрения.

Если в настоящее время мы получаем возможность подробно рассмотреть и проанализировать «царскую хронику», хронику повседневной жизни империи, хронику боёв 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.

Фактически все эти сохранившиеся кинокадры и представляют из себя превращённые картины исторической памяти. Превращённые – именно потому, что для нашего сознания и памяти они являются не буквальными картинами событий, запечатленными на киноплёнке, а являются уже переработанными нашим сознанием и памятью застывшими визуальными образами, переработанными по законам образования визуальных гештальтов. И тогда мы вправе для себя представлять и Государя Императора Николая II с Императрицей Александрой Фёдоровной и царскими детьми – во всех деталях и подробностях



их визуальных образов; вправе представлять русских солдат и офицеров во время героических, радостных и трагичных эпизодов той далёкой войны; представлять трагический финал империи, разрушенной в результате революционных событий 1917 года.

И тогда мы замечаем самое ценное и важное в этих съёмках – психологические черты личности героев съёмки, специфику поведения солдат и офицеров на войне, стихийность революционных событий на улицах Петрограда и Москвы.

Подытоживая всё вышесказанное, закономерно поставить ряд вопросов. Мы имеем несколько видов дореволюционной кинохроники, охватывающей период 1896-1917 годов. Она запечатлела самые разные события жизни той поры. Некоторые из них стали ключевыми с точки зрения своей исторической значимости, и они вправе были бы отложиться в нашей исторической памяти в виде своеобразных гештальтов, став тем самым её основой. Однако эти образы не всегда откладываются в исторической памяти.

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.

Надо сразу оговориться: в отечественном обществе всегда существовали определённые привходящие обстоятельства, оказывавшие сильнейшее воздействие на формирование этих образов, причём сами эти образы определённым образом трансформировались на протяжении десятилетий.

Бесспорно, визуализация исторического времени происходила постоянно. В доперестроечную эпоху авторы различных фильмов и телевизионных программ опирались при этом 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 они соответствовали не реальным фактам и событиям, а искажённым пропагандистским представлениям.

В новое время, казалось бы, подобное идеологическое давление на авторов прекратилось. Но не всё так просто. Общество расслоилось на определённые страты, каждый 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 путём и на основе иных представлений.

Следовательно, на основе только что сказанного можно сделать следующее заключение: в настоящее время в обществе есть определённые 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 со 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 всё 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 актёрском 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 её стали без опасения использовать советские документалисты.

Таким образом, для представителей старшего поколения нашего общества историческая память о Царе строилась на искажённых, 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 5 единиц) и фотоальбомов, посвящённых царской России и последнему Императору, безусловно произошёл 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 – ещё 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.

В этой связи следует сказать следующее. С одной стороны, сохранившаяся историческая хроника сегодня является уникальной хранилищем именно утраченной исторической памяти. С другой стороны, именно её образы, пусть и не обладающие исторической полнотой, являются единственным источником для формирования нашим обществом так нужной нам исторической памяти.

Безусловно, можно говорить о недостаточном продвижении кадров исторической хроники в коллективное сознание, которое по-прежнему во многом находится в плену мифов и легенд. Но даже сама возможность свободно познакомиться с ними – для всех желающих – даёт 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.

**Список литературы**

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 390 с.
2. 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.
3. 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.
4. Аронсон О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / О. В. Аронсон – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
5. Базен А. Что такое кино? / А. Базен: Пер. с фр. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
6. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
7. Барковец А.И. Император Николай II – «остановленное мгновение» / Каталог выставки «Николай II. Семейный альбом», 1998. С. 19-26.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт: Пер. с фр. \_М.: «Прогресс», 1989. – 616 с.
9. Баталин В. Н. Кинохроника в России 1896-1916 гг. Опись киносъёмок, хранящихся в РГАКФД / В. Н. Баталин. – М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002. – 480 с.
10. Баталин В. Н. Проблемы восстановления кинодокументов РГАКФД первых лет российского кинематографа. / В. Н. Баталин // Вестник архивиста. – 2011. № 3. – С. 94.
11. Беляков В. К. Царская хроника – опыт кинопубликации (из работы над фильмом «Дом Романовых»). / В. К. Беляков // Киноведческие записки. – 1993. № 18. – С. 23.

12. 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 года. – М.: 2016. – С. 7.
13. Болтянский Г. М. Очерки истории фотографии в СССР / Г. М. Болтянский. – М.: Госкиноиздат, 1939. – 414 с.
14. Брик О. М. Фото и кино / О. М. Брик. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 104 с.
15. Вертов Д. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления / Д. Вертов. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – 648 с.
16. Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916 / В. Е. Вишневский. – М.: Музей кино, 1996. – 288 с.
17. Вишневский В. Е., Михайлов В. П. и др. Летопись российского кино: 1863-1929 / В. Е. Вишневский, В. П. Михайлов. – М.: Материк, 2004. – 700 с.
18. Власов М. П. Кино в дореволюционной России (1896-1917). Становление и расцвет советской кинематографии (1918-1930) / М. П. Власов. – М.: ВГИК, 1992. – 109 с.
19. Вознесенский А. С. Кинодетство. Главы из «Книги ночей» // Искусство кино. – № 11, 1985. С. 75-93.
20. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 344 с.
21. 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.
22. 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.
23. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. – М.: Аграф, 2007. – 488 с.

24. Гинзбург С. С. Рождение русского документального кино / С. С. Гинзбург // Вопросы киноискусства : Сб. ст. / отв. ред. Ю. С. Калашников; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М.: 1960. – Вып. 4. – С. 238-275.
25. Григорьев С. И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831-1917) / С. И. Григорьев. – СПб.: Алетейя, 2007. – 496 с.
26. 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.
27. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко - М.: «Искусство», 1986. – 320 с.
28. Дройзен И. Г. Историка / И. Г. Дройзен: Пер. с нем. под ред. Д. В. Складнева. – СПб.: «ВЛАДИМИР ДАЛЬ», 2004. – 584 с.
29. Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911 – 1933. – М.: «Искусство», 1988. – 317 с.
30. Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория / Н. А. Изволов. – М.: Материк, 2005. – 164 с.
31. История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Выпуск I. – М.: «Материк», 1996. – 178 с.
32. Касьянов В. П. Вблизи киноискусства: отрывки из воспоминаний. (1896-1917) // Киноведческие записки. - 1992. - № 13. С. 173-197.
33. Кино: методология исследования. – М.: ВГИК, 2001. – 220 с.
34. Короткий В. М. Операторы и режиссёры русского игрового кино. 1897-1921 / В. М. Короткий. – М.: НИИ киноискусства, 2009. – 430 с.
35. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр: Пер. с англ. – М.: «Искусство», 1974. – 424 с.
36. Кресин М. Л. Из воспоминаний старого киноработника / Из истории кино. Материалы и документы. Выпуск 1. – М., 1958. – с. 112.
37. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Ю. Кристева: Пер. с фр. – М.: Академический проект, 2013 – 285 с.

38. Листов В. С. История смотрит в объектив / В. С. Листов. – М.: «Искусство», 1973. – 224 с.
39. Листов В. С. Неигровое кино: документ или мистификация? / В. С. Листов // Исторический журнал: научные исследования. – 2011. – № 5. – С. 16.
40. Магидов В. М. Зримая память истории / В. М. Магидов. – М.: Советская Россия, 1984. – 140 с.
41. Магидов В. М. Кинодокументы: проблемы источниковедческого анализа и использования в исторических исследованиях. / В. М. Магидов // История СССР. – 1983. – № 1. – С. 69.
42. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы как исторический источник. / В. М. Магидов // Отечественная история. – 1992. – № 5. – С. 59.
43. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн; Пер. с англ. В. Г. Николаева. – Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский : Кучково поле, 2003. – 462 с.
44. Малышева Г. Е. Из опыта работы по источниковедческому анализу, расшифровке и восстановлению первоначального монтажа кинодокументов периода первой мировой войны / Г. Е. Малышева // Научно-информационный бюллетень. – 1991. – № 6 – С.
45. Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. – М.: Знание, 1979. – 112 с.
46. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы / В. П. Михайлов. – М.: «Материк», 1998 – 292 с.
47. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации / В. И. Михалкович. – М.: «Наука», 1986. – 224 с.
48. Монтаж. Литература Искусство Театр Кино. – М.: «Наука», 1988. – 240 с.
49. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с фр. И. И. Чельшевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
50. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.



51. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
52. 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.
53. Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Э. Разлогов. – М.: «Искусство», 1982. – 158 с.
54. Рихтер Г. Борьба за фильм / Г. Рихтер: Пер. с нем. – М.: «Прогресс», 1981. – 160 с.
55. Росоловская В. С. Русская кинематография в 1917 году. Материалы к истории / В. С. Росоловская. – М-Л.: Искусство, 1937. – 163 с.
56. Рошаль Л. М. Некоторые вопросы источниковедческого анализа кинодокументов. / Труды МГИАИ. Том 17. – М., 1963. С. 44.
57. Рошаль Л. М. Мир и игра / Л. М. Рошаль. – М.: Искусство, 1973. – 216 с.
58. 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.
59. Сарингулян К. С. Культура и регуляция деятельности / К. С. Сарингулян - Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1986. – 160 с.
60. Соболев Р. П. Люди и фильмы дореволюционного кино / Р. П. Соболев. – М.: «Искусство», 1961. – 175 с.
61. Соколов В. С. Киноведение как наука / В. С. Соколов – М.: Канон+: РООИ «Реабилитация», 2010. – 416 с.
62. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
63. Трёлъч Э. Историзм и его проблемы / Э. Трёлъч. – М.: «Юрист», 1994. – 719 с.

64. Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии / Р. С. Уортман. – М., ОГИ, 2002. – 2 т.
65. Форестье Л. Великий немой. Воспоминания оператора / Л. Форестье. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 115 с.
66. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания / А. А. Ханжонков. – М.: КАРАМЗИН, 2017. – 254 с.
67. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва»: Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
68. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930 / Ю. Г. Цивьян. – Рига: «Зинатне», 1991. – 492 с.
69. Чайковский В. В. Младенческие годы русского кино / В. В. Чайковский: М.: Теа-кино-печать, 1928. – 32 с.
70. Шуб Э. И. Жизнь моя – кинематограф / Э. И. Шуб. – М.: Искусство, 1972. – 472 с.
71. Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии / М. Б. Ямпольский. – М.: НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.
72. Belyakov V. Russia's Last Tsar Nicholas II and Cinema / V. Belyakov // Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 15, № 4, 1995. – P. 517.
73. Rother R. «Bei unseren Helden an der Somme» (1917): the creation of a «social event». / R. Rother // Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 15, № 4, 1995. – P. 525.

**ФИЛЬМОГРАФИЯ**

1. «Агония» (Мосфильм, реж. Э. Г. Климов, 143 мин., 1974, СССР);
2. «Балтийский флот» (АО А. Ханжонков и К°, 46 мин., 1913, Российская империя);
3. «Балтийский флот» (остатки от монтажа) (АО А. Ханжонков и К°, 20 мин., 1913, Российская империя);
4. «Богоугодные учреждения ведомства Великой княгини Елисаветы Фёдоровны» (АО А. Ханжонков и К°, 4 мин. 10 сек., 1913, Российская империя);
5. «Великая война» (АО А. Ханжонков и К°, 4 мин. 30 сек., 1915, Российская империя);
6. «Великая русская революция» (общество «Биофильм», 8 мин., 1917, Российская империя);
7. «Великий путь» (Совкино совместно с Музеем революции, реж. Э. И. Шуб, 55 мин. 30 сек., 1927, СССР);
8. «В. Н. Давыдов у себя на даче» (АО «А. Дранков и К°», 4 мин. 45 сек., 1908, Российская империя);
9. «В России. Севастополь и эскадра в Чёрном море» (московское отделение Бр. Пате, 4 мин. 30 сек., 1908, Российская империя);
10. «Великие битвы великой войны» (киноотдел Скобелевского комитета, 6 мин., 1916, Российская империя);
11. «Великие дни революции в Москве» (Союз кинодеятелей, 30 мин., 1917, Российская империя);
12. «Взятие и падение Трапезунда» (Военно-исторический отдел при Штабе Кавказского военного округа, 18 мин. 10 сек., 1916, Российская империя);

13. «Военная хроника» [условное название] (6 мин., 1914-1916, Российская империя);
14. «Военная хроника» [условное название] (7 мин., 1914-1916, Российская империя);
15. «Военная хроника» [условное название] (8 мин., 1916, Российская империя);
16. «Военная хроника» [условное название] (6 мин. 50 сек., 1916, Российская империя);
17. «Военная хроника. Серия 1» (киноотдел Скобелевского комитета, 5 мин. 50 сек., 1914, Российская империя);
18. «Встреча французского президента Лубэ в Петербурге» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, 2 мин., 1902, Российская империя);
19. «80-летний юбилей графа Л. Н. Толстого» (АО «А. Дранков и К°», 3 мин. 35 сек., 1908, Российская империя);
20. «Высочайший смотр первому Бахмутскому народному классу военного строя и гимнастики в Царском Селе» (Т/д «Аполлон», 3 мин. 30 сек., 1910, Российская империя);
21. «Высочайший смотр потешных 1 августа с.г. в Петербурге» (К. Е. фонь Гань и К°, 13 мин. 40 сек., 1912, Российская империя);
22. «Геройские подвиги Кавказской армии» (Военно-исторический отдел при Штабе Кавказского военного округа, 21 мин., 1916, Российская империя);
23. «Государь Император, Государыня Императрица и Наследник Цесаревич изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время пребывания в Шхерах в 1908 г.» (К. Е. фонь Гань и К°, 7 мин. 40 сек., 1908, Российская империя);
24. «Грандиозная манифестация военно-учебных заведений на Дворцовой пл. 19 марта 1917 года» (Акц. общ. Г. И. Либкен, 3 мин., 1917, Российская империя);

25. «Две жизни» (к/ст. им. Горького, реж. Л. Д. Луков, 196 мин., 1961, СССР);
26. «200 лет 3-му Гренадерскому Перновскому полку» (московское отделение Бр. Пате, 11 мин. 45 сек., 1910, российская империя);
27. «200-летний юбилей Полтавского боя» (Т/д А. А. Ханжонкова, 6 мин., 1909, Российская империя);
28. «9 января (Кровавое воскресенье)» (Севзапкино, реж. В. К. Висковский, 60 мин., 1925, СССР);
29. «9-й питательно-перевязочный отряд Красного Креста» (АО А. Ханжонков и К°, 5 мин. 40 сек., 1914, Российская империя);
30. «Демонстрация в Петрограде за Учредительное собрание. Киносъемки о демонстрации женщин и частей Петроградского гарнизона 19 марта 1917 года» [условное название] (7 мин. 30 сек., 1917, Российская империя);
31. «Добыча асбеста на Урале» («Продафильм», 6 мин., 1911, Российская империя);
32. «Дом Романовых» (РГАКФД совместно с центром неигрового кино «Кентавр», реж. В. Ф. Семенюк, В. К. Беляков, 120 мин., 1992, РФ);
33. «Донские казаки» (московское отделение Бр. Пате, 4 мин. 30 сек., 1908, Российская империя);
34. «Е.И.В. Великий князь Николай Николаевич, наместник его Величества на Кавказе, объезжает русско-турецкий фронт» (киноотдел Скобелевского комитета, 5 мин. 30 сек., 1915, Российская империя);
35. «Е.И.В. Государь Император в завоёванном крае» (киноотдел Скобелевского комитета, 23 мин. 40 сек., 1915, Российская империя);
36. «Иваново-Вознесенск. 8 июля. Тождественный крестный ход и парад казаков по случаю местного празднования «Казанской иконы Божией Матери» (5 мин. 15 сек., 1911, Российская империя);

37. «К делу Бейлиса» (московское отделение Бр. Пате, 4 мин. 50 сек., 1913, Российская империя);
38. «К Московским ноябрьским событиям 1917 г. Дни скорби и траура» (6 мин., 1917, Российская республика);
39. «Кавалерийская школа в Поставах» (АО «А. Дранков и К°», 2 мин. 40 сек., 1908, Российская империя);
40. «Кавалерийская школа в Поставах» [условное название] (АО «А. Дранков и К°», 6 мин., 1908, Российская империя);
41. «Картина войны в мирное время. Подражательная стрельба по системе генерала Долгова» (московское отделение Бр. Пате, 5 мин. 15 сек., 1910, Российская империя);
42. «Кино-глаз» (Госкино, реж. Д. Вертов, 79 мин., 1924, СССР);
43. «Киносюжеты, посвящённые 200-летию Полтавской битвы» [условное название] (17 мин. 30 сек., 1909, Российская империя);
44. «Коронация Государя Императора Николая II Александровича» (Бр. Люмьер, 1 мин. 40 сек., 1896, Франция);
45. «Кронштадт. Открытие памятника адмиралу Макарову в Высочайшем присутствии» (АО А. Ханжонков и К°, 4 мин. 30 сек., 1913, Российская империя);
46. «Кругобайкальская железная дорога» (Генрих, 2 мин. 12 сек., 1910, Российская империя);
47. «Леонид Андреев» (АО «А. Дранков и К°», 5 мин. 20 сек., 1909, Российская империя);
48. «Лёгкая атлетика в Петербурге» (АО «А. Дранков и К°», 2 мин. 30 сек., 1909, Российская империя);
49. «Манёвры в Красном Селе в Высочайшем присутствии Государя Императора» (АО «А. Дранков и К°», 5 мин. 40 сек., 1908, Российская империя);

50. «Манёвры царской армии» [условное название] (5 мин., 1912, Российская империя);
51. «Неурожайные губернии в России (снимки произведены в ноябре 1911 г.)» (российское представительство фирмы Гомон, 4 мин. 10 сек., 1911, Российская империя);
52. «Николай II с Александрой Фёдоровной на прогулке в Шхерах» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, 5 мин., 1906, Российская империя);
53. «Обозрение России» (АО «А. Дранков и К°», 5 мин., 1911, Российская империя);
54. «Октябрьская революция в Петрограде» [условное название] (реж. Д. Вертов, 7 мин. 10 сек., 1918, РСФСР);
55. «Октябрьско-ноябрьская Революция в Москве» (3 мин. 40 сек., 1917, Российская республика);
56. «Освящение собора Феодоровской Божией Матери в Царском Селе» (К. Е. фонь Гань и К°, 6 мин. 20 сек., 1912, Российская империя);
57. «Отдельные киносюжеты» [условное название] (московское отделение Бр. Пате, 9 мин. 50 сек., 1912-1914, Российская империя);
58. «Открытие памятника императору Александру III в С.- Петербурге в присутствии Их Величеств» (Т/д А. А. Ханжонков, 4 мин. 40 сек., 1909, Российская империя);
59. «Открытие памятника поэту И. С. Никитину в Воронеже 16 октября 1911 г.» (АО «А. Дранков и К°», 3 мин., 1911, Российская империя);
60. «Открытие Первой Государственной Думы и Государственного Совета 27 апреля 1906 года» (К. Е. фонь Гань и К°, 2 мин., 1906, Российская империя);
61. «Охота на волков в России» (московское отделение Бр. Пате, 3 мин. 45 сек., 1910, Российская империя);

62. «Падение династии Романовых» (Совкино, реж. Э. Шуб, 90 мин., 1927, СССР);
63. «Падение и сдача Перемышля 9 марта 1915 года» (киноотдел Скобелевского комитета, 18 мин. 20 сек., 1915, Российская империя);
64. «Парад 2-го стрелкового полка в Царском Селе в присутствии Николая II» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, 7 мин. 30 сек., 1912-1916, Российская империя);
65. «Парфорсная охота» (АО «А. Дранков и К°», 5 мин. 40 сек., 1908, Российская империя);
66. «Патриотическая манифестация в Петербургском Зимнем дворце в день объявления войны 20 июля с. г.» (московское представительство Бр. Пате, 1 мин. 10 сек., 1914, Российская империя);
67. «Персидские и турецкие посольства на приёме у Николая II в Ливадии» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, 1 мин. 40 сек., 1909-1910, Российская империя);
68. «Петроград в дни революции» (Российское кинематографическое общество, 16 мин. 15 сек., 1917, Российская империя);
69. «Петроградские торжества 18/1 мая 1917 г.» (Фотография В. А. Полякова М. И. Быстрицкий, 2 мин. 10 сек., 1917, Российская империя);
70. «Поднятие колоколов на колокольню церкви сводно-гвардейского батальона в Царском Селе» (К. Е. фонь Гань и К°, 2 мин., 1910, Российская империя);
71. «Покорённые турецкие города Байбурт, Мамахатун и Эрзинзян и посещение их Великим князем Николаем Николаевичем» (Военно-исторический отдел при Штабе Кавказского военного округа, 16 мин., 1916, Российская империя);



72. «Последние московские события. Победа большевиков и Красной гвардии. Краткий обзор» (3 мин. 20 сек., 1917, Российская республика);
73. «Похороны А. Д. Вяльцевой» (АО А. Ханжонков и К°, 2 мин., 1913, Российская империя);
74. «Похороны жертв революции в Петрограде 23 марта 1917 года» (Петроградское отделение Бр. Пате, 8 мин., 1917, Российская империя);
75. «Празднование 300-летия Дома Романовых в Москве» [условное название] (10 мин. 50 сек., 1913, Российская империя);
76. «Предательское нападение турецкого флота на Черноморское побережье» (АО А. Ханжонков и К°, 1 мин. 50 сек., 1914, Российская империя);
77. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (Бр. Люмьер, 48 сек., 1895, Франция);
78. «Приезд Николая II в Самборг и смотр войскам» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, 5 мин. 45 сек., 1915, Российская империя);
79. «Принятие Его Императорским Величеством Верховного Главнокомандования и отъезд Великого князя Николая Николаевича на Кавказ» (киноотдел Скобелевского комитета, 1 мин. 50 сек., 1915, Российская империя);
80. «Принятие присяги солдат Екатериненского полка в Московском Кремле» (московское отделение Бр. Пате, 2 мин. 50 сек., 1910, Российская империя);
81. «Прогулка по Днепру труппы Художественного театра, устроенная группой киевлян – почитателей театра» (4 мин. 45 сек., 1912, Российская империя);
82. «Пролог» (Мосфильм, реж. Е. Л. Дзиган, 106 мин., 1956, СССР);
83. «Россия, которую мы потеряли» (Мосфильм, реж. С. С. Говорухин, 106 мин., 1992, РФ);
84. «Ростов Великий и его святыни» (московское отделение Бр. Пате, 3 мин. 40 сек., 1911, Российская империя);

85. «Русская военная хроника. Серия IV. Русская Галиция» (киноотдел Скобелевского комитета, 34 мин. 40 сек., 1914, Российская империя);
86. «Русская военная хроника. Серия 8. Бой у Белявы. 14 ноября 1914 года» (киноотдел Скобелевского комитета, 3 мин. 20 сек., 1914, Российская империя);
87. «Русская военная хроника. Серия IX. В Ставке Верховного Главнокомандующего» (киноотдел Скобелевского комитета, 7 мин. 10 сек., 1914, Российская империя);
88. «Саровские торжества» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, 2 мин. 20 сек., 1903, Российская империя);
89. «Свидание Государя Императора с английским королём Эдуардом VII на ревельском рейде» (АО «А. Дранков и К°», 3 мин. 50 сек., 1908, Российская империя);
90. «Свидание монархов в Ревеле» (русское представительство фирмы Гомон, 3 мин. 50 сек., 1908, Российская империя);
91. «Смотр учения матросов в Царском Селе в Высочайшем присутствии» (К. Е. фонь Гань и К°, 4 мин. 20 сек., 1908, Российская империя);
92. «Смотр частей» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, киноотдел Скобелевского комитета, 4 мин 45 сек., 1915-1916, Российская империя);
93. «Современные виды древнего Пскова» («Продафильм», 1 мин. 50 сек., 1911, Российская империя);
94. «События 18-го июня 1917 года в Петрограде» [условное название] (10 мин., 1917, Российская империя);
95. «Состязания в беге на скорость в Юсуповом саду» (Т/д «Аполлон», 2 мин. 40 сек., 1911, Российская империя);

96. «Торжества в Высочайшем присутствии по случаю 100-летия Отечественной войны» (российское представительство фирмы Гомон, 9 мин. 20 сек., 1912, Российская империя);
97. «Триумф воли» (Рифеншталь фильм ГмбХ, реж. Л. Рифеншталь, 114 мин., 1934, Германия);
98. «Хроника войны» [условное название] (4 мин. 30 сек., 1916, Российская империя);
99. «Хроника Первой мировой войны» [условное название] (16 мин. 40 сек., 1916, Российская империя);
100. «Хроника Свободной России» [условное название] (11 мин., 1917, Российская империя);
101. «Художник Репин в Пенатах» (Петербургское ателье кинематографии, 2 мин., 1913, Российская империя);
102. «Церемония закладки мола морской крепости Петра Великого в Ревеле» [условное название] (К. Е. фонь Гань и К°, 7 мин. 20 сек., 1912, Российская империя);
103. «Штурм и взятие Эрзерума» (киноотдел Скобелевского комитета, 22 мин. 30 сек., 1916, Российская империя);
104. «Экспедиция Г. Седова» (49 мин. 30 сек., 1912-1913, Российская империя).