

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Беляков В.К. Фотография и дореволюционный неигровой кинематограф // Человек и культура. 2024. № 2. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.2.70131 EDN: QKGVPF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70131

Фотография и дореволюционный неигровой кинематограф

Беляков Виктор Константинович

ORCID: 0000-0001-5832-0160

кандидат искусствоведения

доцент Сергиево-Посадского филиала Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

141310, Россия, Московская область, г. Сергиев Посад, проспект Красной армии, 193

✉ vic.belyakov@gmail.com



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2024.2.70131

EDN:

QKGVPF

Дата направления статьи в редакцию:

15-03-2024

Дата публикации:

03-04-2024

Аннотация: Целью настоящей работы является выявление сущности неигрового кинематографа в процессе его становления в дореволюционный период времени в сопоставлении с его предшественником – фотографией. Автор подробно рассматривает основные свойства фотографии и основные свойства кинематографа, не совпадающие между собой, а также их функционирование в дореволюционном российском обществе. Анализируется использование фотографии в массовых иллюстрированных журналах той поры. Уделяется внимание формированию свойств кинематографа на раннем этапе, когда зрительская аудитория первых иллюзионов ещё осваивала восприятие нового зрелища, что одновременно приводило к овладению умением считывать язык экранной действительности. Особо подчёркивается, что массовый кинематограф, фактически, использовал и развил приемы массовых иллюстрированных журналов. Рассматриваются

также особенные свойства кинематографа, связанные с качествами фотогении. Проводится изучение имеющихся документов о функционировании первых кинотеатров. Обсуждается вопрос о возникновении эффекта остранения в применении к дореволюционному кинематографу, что приводит к мифологизации экранных образов. Поставленные вопросы изучаются на основе искусствоведческого метода исследований с использованием исторического анализа имеющихся фактов. Новым в данной работе является то, что изученные свойства фотографии и неигрового кинематографа на раннем этапе позволяют развить полученные результаты на процесс использования архивных фото- и кинодокументов в современном кинематографическом процессе. На основе проведенного исследования было установлено, что кинематограф, в сравнении с фотографией, обладает свойством служить делу идентификации утраченной исторической действительности с приданием экранной реальности качеств мифичности, поскольку для визуальных картин на киноэкране не существует приёмов достоверной проверки. Фотография воспроизводит зеркально картины бытия с демонстрацией самых мельчайших деталей и подробностей, но кинематограф затмевает ее за счёт присущей ему фотогении, которая не имеет адекватных вербальных описаний. Кинематографическая фотогения способствует воспроизведению на экране дыхания самой жизни. В процессе работы были изучены эмпирические свойства фотографии и кинематографа с раскрытием отдельных важных исторических обстоятельств, помогающих лучше понять их функционирование в обществе. Полученные результаты способствуют лучшему пониманию и расшифровке дореволюционных кинодокументов.

Ключевые слова:

фотография, кинематограф, фильм, иллюстрированный журнал, киножурнал, зритель, фотогения, историческая память, миф, иллюзион

Введение

Целью нашего исследования является изучение сущностных свойств фотографии и неигрового кинематографа в их сравнении друг с другом. Мы предпримем сравнительный анализ этих средств media на основе свидетельств об их функционировании в российском обществе начала XX века. Тогда, когда фотография заняла достаточно уверенное место в этом обществе, а неигровой кинематограф вышел на авансцену и довольно стремительно привлёк к себе массовый интерес зрительской аудитории.

Появление подобия зеркального отражения окружающей действительности – фотографии – привело к тому, что человек сразу привык воспринимать и ощущать эту действительность не только воочию, но и с помощью достаточно похожей ее копии, которая, как оказалось, никогда не являлась ей адекватной (например, первые черно-белые копии никак не могли быть адекватны цветному миру). Кроме того, обнаружилось, что один и тот же фрагмент действительности человек при помощи своих органов чувств и осязания воспринимает не совсем так, как если бы он видел этот фрагмент на фотографическом отпечатке.

И тем не менее, фотография вскоре открыла для людей новые возможности – оказалось, что она запечатлевает картины окружающего мира без обязательного присутствия предполагаемого наблюдателя, который сможет уже после рассматривать фотографии, сделанные фотографом.

Более того, оказалось, что фотографию можно обозревать, сосредотачиваясь на деталях.

Кинематограф расширил возможности фотографии и наделил визуальные отпечатки ранее не виданными свойствами. В чём они состояли, об этом и пойдёт речь в нашем исследовании.

Особенности фотографии и кинематографа

С. Зонтаг, посвятившая изучению фотографии многие свои работы, говорила о её прозрачности, свойстве, связанном с визуальной достоверностью, хотя и допускала при этом, как она выражалась, сделку между правдой и искусством [\[1, 14\]](#).

На деле, феномен фотографии носит довольно сложный характер. Помимо привнесения в фотографию художественных приёмов, мы можем наблюдать присущие специфические особенности.

Фотография представляет нам событие, а точнее, его изображение (image), но при этом она отчуждает его. Фотография репрезентирует событие дистанционно, а не изнутри – между объективом и объектом съёмки существует дистанция. Также фотография наделяется идеологией, потому что определение события вытекает из его идеологической трактовки. Революция, мятеж или бунт – фотографическое изображение может быть одним и тем же, но событие будет представляться разным. То есть событие должно быть названо, и это связано с проблемой понимания запечатленного на фотографии, которое формируется в результате интерпретации и объяснения. Наконец, фотография неизбежно связана с исторической памятью, даже если она создана совсем недавно – все равно она запечатлела уже прошлое, а не настоящее, которое и является основой памяти. Как понимание, так и историческая память могут носить неоднозначный субъективный характер. Вмешательство интерпретационного момента приводит к самой разной трактовке фотографического образа.

Помимо информационной составляющей фотография содержит коммуникативную составляющую, завязанную на авторскую интенцию. Коммуникация – это, фактически, момент диалога зрителя с автором, который возникает при рассматривании изображения. На зрителя влияет симпатия или антипатия автора по отношению к объекту съёмки.

Во время коммуникации фотография проявляет и свои эстетические качества, закладываемые в нее автором. То есть чистой непосредственной объективности у фотографии нет. Как только фотограф выстраивает ракурс и композицию, появляется художественность, влияющая на восприятие.

К моменту появления кинематографа в российском обществе уже существовали приемы подачи изобразительного материала, отображающего разные стороны жизни Российской империи. Донесением такой информации до различных кругов занимались иллюстрированные журналы и еженедельники.

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

ненавязчивой нравоучительностью.

По имеющимся данным, «в 1913 году в России было зарегистрировано 189 еженедельников. Суммарный тираж только петербургских еженедельников в 1913 году достигал 1,5 млн экз.» [\[2, с. 18\]](#). И это при том, что в столице населения было около 3 миллионов человек.

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

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

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

Таким образом, иллюстрированный еженедельник, выходявший огромным тиражом, организовывал для читателя видение мира. При этом оно было всегда структурно оформлено и помогало сориентироваться в пестроте событий. Одновременно читатель получал известные нормативные представления о жизненном поведении и оценке самой жизни. И на это накладывался некий культурный флер, способствовавший как бы воспитанию чувств, которые должен был испытать читатель при освоении и осознании поступающей информации.

Появившийся и стремительно развившийся кинематограф всё это легко затмевал. Он мог проникнуть во многие места, а главное, мог стать доступным множеству людей одновременно. Подмеченный исследователями своеобразный демократизм зрительской

аудитории, когда в зале собирались приказчики и швейцары вместе с самой изысканной публикой, говорит только о возникшем внезапно единстве понимания демонстрируемого на экране. Киноязык стал единым для различных слоёв населения, что, до известной степени, объединяло людей в обществе. В этом уже сказывалась сила кинематографа. А это, в свою очередь помогало более эффективной работе пропаганды. Скажем, во время Первой мировой войны появился фильм о зверствах немцев по отношению к православным святыням в храмах и мощам святых угодников. Безусловно, его воздействие на аудиторию было однозначно и не вызывало разночтений.

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

Главное отличие фильма от фотографии заключается в движении, изображение на экране движется – фотография ожила! И если фотография представляет нам изображение (image), то фильм – это movie. То есть само ожившее на экране движение. Тот факт, что мы можем видеть на экране присущее разным объектам и человеку движение, жест, является определяющим и главнейшим в деле различия фильма и фотографии. Видимый объект, видимый человек, как говорил Б. Балаш ^[3], – вот главное свойство фильма. Отсюда совсем короткий шаг к фотогении Р. Канудо. Проблема фотогении, в любом случае, становится ключевой. На фотографии можно разглядеть мельчайшие детали и подробности. Рассматривая фотографию, можно подумать и поразмышлять о стиле одежды рокера из 1970-х годов или кинодивы из 1930-х. Но стоит им начать двигаться на экране, зритель сразу забудет разглядывать пуговицы на пиджаке, а будет увлечен их походкой, эмоцией и настроением, их голосом – способом самовыражения, одним словом. Миллионы людей запомнили когда-то Хэмфри Богарта и его специфическую речь, и не меньшее количество людей запомнили улыбающееся лицо Уинстона Черчилля и его жест V пальцами руки. Этот визуальный образ воодушевил тогда, во время войны, несчетное количество людей только потому, что они увидели в кинотеатре кинохронику.

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

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

Киножурнал начинался каким-нибудь официозом – это мог быть визит Государя в другую страну или наоборот, приезд иностранного гостя в Россию. Необязательно, чтоб это была Августейшая особа, достаточно, чтоб это был приезд короля поэтов Поля Фора из Франции. Далее могли идти различные протокольные церемонии и мероприятия: военные маневры, открытие памятника, юбилейная выставка, потом шли скачки на ипподроме, невероятные климатические явления, пожары, катастрофы, а в конце – полеты авиаторов, автогонки и парижские моды.

Хроникальные фильмы переняли эту же манеру. Непременно были фильмы официозного содержания, фильмы о выдающихся людях и ярких событиях, а также бытовые зарисовки и просто картины жизни. Порой фильмы снимались по заранее продуманному сюжету с

нарочито инсценированными эпизодами, демонстрирующими не просто некий факт, а целый процесс в развернутом виде.

Массовая публика и кинотеатры

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

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

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

Если проанализировать имеющиеся документы, например, касающиеся работы петербургского иллюзиона Edison Theater, располагавшегося на Малой Конюшенной улице (документы о работе этого иллюзиона хранятся в Государственном архиве Российской Федерации – ГА РФ фонд 117, опись 1, дело 87), то они свидетельствуют о следующем.

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

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

Величество Николай II в Ливадии, и не более того. Это действо 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 пестрой, что подчеркивало своеобразный демократизм киносеансов – в зале можно было встретить как представителей аристократии и знати, так и заводских подмастерьев и обычных мещан, сидящих, правда, на балконе или лавках впереди, куда билеты были дешевле.

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

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

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

На этом фоне весьма любопытным представляется то, что в шестом отделении, то есть уже вечером, среди прочих фильмов числится фильм «Скачки на приз Государыни Императрицы». Ежедневные скачки и бега на столичных ипподромах были крайне популярны и вызвали в публике неподдельный ажиотаж, связанный, в том числе, с азартом, порожденным тотализатором. Так что этот фильм мог представлять для зрителя повышенный интерес, и поэтому он был включен в показ вечернего отделения.

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

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

Кинохроника в те годы воспринималась, скорее, как один из элементов развлечения публики, каким был тогда синемаграф вообще. Неслучайно многие общественные деятели той поры, писатели, журналисты, да и просто зрители, когда речь заходила о киносеансе, не могли точно пересказать, что же им конкретно показали. Широко известны слова М. Горького о мелькающих на экране серых тенях (то есть содержательная часть показываемого из впечатления выпала) [\[4\]](#).

Дореволюционная кинохроника и эффект остранения

Оксана Булгакова в своей работе «ЛЕФ и кино»^[5] замечает, что для кинематографа Дзиги Вертова справедлив эффект остранения, о котором еще в 1916 году говорил Виктор Шкловский. Вертов нарочито вводит в свой фильм «Человек с киноаппаратом» фигуру кинооператора с камерой (это его брат Михаил Кауфман), чтобы подчеркнуть остраненный взгляд на окружающую действительность.

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

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

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

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

Представляется, что у Александра Ягельского этот же эффект рождается случайно и непроизвольно – он не снимает кинооператоров намеренно, но их присутствие в кадре также рождает ощущение остранения – ритуал царских церемоний был практически непонятен большинству массового зрителя и совершенно непривычен.

По прошествии десятилетий все пространство исторической кинохроники воспринимается именно остраненным образом. Вся ее экранная реальность становится странной именно потому, что временная дистанция делает эти сохранившиеся картины бытия для нас непривычными и даже не всегда понятными. Это касается самых разных сюжетов и событий, съемок самых разных обстоятельств и фактов.

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

Это же касается и жизни так называемых великосветских кругов общества, изображения которых столь редки в дореволюционной кинохронике. Но сохранившийся фильм «Благотворительный праздник цветов в Ялте, устроенный Е.И.В. Государыней Императрицей Александрой Фёдоровной 14 мая 1912 года» (Российский государственный архив кинофотодокументов - РГАКФД Уч. 944), как раз содержит такое изображение. Срезки этого фильма сохранились в РГАКФД Уч. 2016. На ялтинской набережной среди лавок благотворительного базара собрались разодетые в сложные шелковые платья дамы, джентльмены в котелках и господа офицеры, скушающие от безделья и предпочитающие поэтому открывать бутылки шампанского и выпивать за здоровье Августейшей семьи. Поведение людей в кадре – где-то на грани между обыденностью и

ритуалом – всё потому, что сам праздник и благотворительный базар происходит без допуска случайных посторонних лиц, только для избранных и в присутствии самой Императрицы и ее детей.

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

Подобное же впечатление производят сцены, снятые во время забегов на различных ипподромах, хотя публика на трибунах более пестра. И тем не менее эти люди, дамы в экзотических нарядах и шляпах, сама манера поведения зачаровывают своей необычностью.

Но даже если посмотреть обычный видовой фильм того времени, например, фильм 1911 года «Ростов Великий и его святыни» (РГАКФД Уч. 1011), мы обнаружим для себя всю ту же странность и необычность экранной действительности. Странными выглядят обветшавшие стены и храмы ростовского кремля, безлюдье на улице и столпотворение на городском базаре, который заполнен обыкновенными простолюдинами, – перед нами предстает людская масса в своей дикости и темноте. Мы отчетливо понимаем, что это тот самый народ, из которого мы все вышли, но нам очень трудно смириться с его внешностью и видом.

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

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

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

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

века, или элементы церемонии при Русском Императорском Дворе.

Но зато теперь сильно заметно и буквально ошеломляет то самое дыхание исторического времени, которое было неразлично для дореволюционного зрителя. Даже самое ничтожное движение призрачного персонажа начала XX века заставляет нас затаить дыхание и испытать потрясение. Правда, для достижения подобного адекватного уровня восприятия требуется навык и привычка эмоционально смотреть на безвозвратно исчезнувшее. То есть для зрителя должен быть доступен *studium* в качестве режима восприятия киноизображения, как это определяет Барт для фотографии [\[6\]](#).

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

Картины исторического бытия дореволюционной России для современного человека носят мифологизированный, а не фактический характер. В силу своей неполноты и изменения мировоззренческих установок экранная действительность становится мифом, а не фактом. А миф – это предмет познания действительности отнюдь не достоверным способом.

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

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

Поэтому историческое познание дореволюционной жизни через архивную кинохронику сопровождается привнесением мифологизированных представлений.

Экранная действительность архивной (исторической) кинохроники является мифом, определяющим нашу историческую память. Именно поэтому мы соглашаемся дополнять этот миф теми картинками экранной действительности, что воспринимаются нами через исторические игровые фильмы. С точки зрения мифичности зрителем не ощущается большой разницы между мифом неигровой дореволюционной кинохроники и мифом современного игрового фильма, посвященного дореволюционному времени. С точки зрения восприятия тех и других фильмов зрителем они равновелики.

Остаётся только сказать, что и историческая фотография также наполнена мифическими представлениями об исторической действительности.

Заключение

С появлением кинематографа фотография стала движущейся. Это привело к тому, что массовый зритель в кинотеатре получил возможность улавливать на экране само дыхание жизни. В том смысле, что иллюзия киноэкрана становилась неразличима в сравнении с реальной жизнью вне экрана. Экранная реальность становилась самой жизнью.

Кинематограф, по сравнению с фотографией, привнёс на экран главное качество визуальности – фотогению, которая не имеет абсолютно адекватного вербального описания. И в этом смысле, кинематограф начал обладать свойствами, принципиально невозможными для фотографии, хотя и фотография, и кинематограф являются подобиями зеркального отражения окружающего мира.

С течением времени, становясь остранимой картиной утраченной навсегда исторической действительности, киноэкран становится единственным визуальным источником для идентификации этой действительности, приобретая одновременно мифические качества. То есть возникает разрыв между экранной реальностью и действительной жизнью. Документальные фильмы и кинохроника не являются беспристрастными видеофиксаторами бытия с воспроизведением тотальности жизни. Они воспроизводят это бытие на экране фрагментарно, избирательно, в художественно обработанном виде, то есть в виде мифа.

Только стремясь учесть возникший разрыв максимально объективно, можно пытаться прийти к оценке того, насколько экранная реальность соответствует подлинной тотальной действительности исторического прошлого.

Зрителю остается только доверять демонстрируемым картинам, сверяясь, разве что, с имеющимися историческими источниками вербального характера, которые в силу принципиальной разности вербального языка с киноязыком континуального характера не годятся для тотального, целостного толкования кинообразов.

Библиография

1. Сонтаг С. О фотографии. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2021. – 272 с.
2. Смородина В. А. Документальная фотография в российских иллюстрированных изданиях периода Первой мировой войны (1914-1917 гг.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. – Санкт-Петербург, 2000. – 250 с.
3. Баллаш Б. Видимый человек. – М. : Всероссийский Пролеткульт, 1925. – 88 с.
4. Горький М. (М. Pacatus) Синаматограф Люмьера // Нижегородский листок. 1896, 4 июля. с. 3.
5. Булгакова О. Л. ЛЕФ и кино // Киноведческие записки. – 1993. – № 18. – С. 165-197.
6. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 192 с.
7. Изволов Н. А. Феномен кино: История и теория. – М. : Материк, 2005. – 164 с.
8. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. – М. : Материк, 1998. – 292 с.
9. Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века : монография. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 575 с.
10. Устюгова В. В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX–XX веков // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2016. – № 4. – С. 91-100.
11. Янгиров Р. М. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 416 с.
12. Гращенкова И. Н., Фомин В. И. История российской кинематографии (1896-1940 гг.). – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. – 768 с.

13. Недель А. Ю. Интимная идеология. Текст, кинематограф, цирк в российской культуре XX века. Монография. – СПб.: Алетейя, 2024. – 580 с.
14. Сосна Н. Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 200 с.
15. Флюссер В. За философию фотографии. — СПб.: Издательство С.Петербург. унта, 2008. — 146 с.
16. Youngblood D. J. The Magic Mirror: Moviemaking in Russia: 1908-1918. – Madison: Wisconsin Press, 1999. – 197 p.
17. Chefranova O. The Tsar and The Kinematograf: Film as History and The Chronicle of the Russian Monarchy. Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema. – London: John Libbey Publishing Ltd., 2016. – pp. 63-70.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье под заголовком «Фотография и дореволюционный кинематограф» крайне затруднительно определить.

Во-первых, уровень обобщенности заголовка лишает его какой-либо информативности: нет указания ни на объект, ни на предмет, ни на проблему исследования. Подобного рода обобщение, в принципе, в заголовке допустимо, но требует обязательных разъяснений во введении статьи, поскольку выглядит как нарратив, указывающий читателям, что они абсолютно ничего не знают о фотографии и дореволюционном кинематографе, что не предполагает интереса к статье научного сообщества в лице экспертов, занимающихся фотографией и кинематографом. Иными словами, без расшифровки в тексте статьи подобный заголовок не является научным.

Во-вторых, во введении автор обращается не к научному сообществу, а к каким-то наблюдательным людям, которые что-то там обнаружили ни то в какой-то фотографии, ни то в истории человечества. Полное отсутствие какой-либо вразумительной программы исследования во введении дает основания сомневаться, что статья представляет собой повествование о результатах научного исследования. Это в свою очередь, опять же, отрицает интерес к статье ученых.

В-третьих, предмет авторского интереса невозможно обнаружить путем анализа цели и задач исследования по причине отсутствия их артикуляции в статье. Некоторый намек на причину, побудившую автора представить в научный журнал свое эссе дает «Заключение», оформленное в виде некоторого подобия выводов. Однако, на деле представленные выводы сложно считать результатами научного исследования: скорее это парадоксальные измышления, оксюмороны для потехи интеллектуальной публики. Автор попросту совмещает не соответствующие действительности суждения с банальными констатациями.

Во-первых, автор утверждает: «Породив зеркальное отображение окружающей действительности, с появлением кинематографа фотография стала движущейся. Это привело к тому, что массовый зритель в кинотеатре получил возможность улавливать на экране само дыхание жизни», — разоблачая либо собственную неосведомленность, либо попытку введения читателя в заблуждение. Высказанный тезис однозначно ложный

и по формальным, и по содержательным признакам.

Фотография не породила зеркального отображение окружающей действительности, хотя и явилась результатом поиска инженерами технологии сохранения подобия зеркального отображения реальных объектов. Фотография как артефакт стала документом (фотодокументом), которому присущи как видовые признаки (необходимость интерпретации содержания), так и специфические, о которых были упоминания в аналитической части повествования, не нашедшие отражения в итоговом суждении. Аллюзия автора к крылатому выражению конца XIX в., определяющего кинематограф как движущуюся фотографию, не является достаточным основанием для последующего метафорического суждения о том, «что массовый зритель в кинотеатре получил возможность улавливать на экране само дыхание жизни» по причине отсутствия в тексте повествования авторского определения «дыхания жизни».

Во-вторых, помимо спорного авторского термина «остраненность» второй вывод автора явно противоречив: «С течением времени, становясь остранный картиной утраченной навсегда исторической действительности, экран стал единственным визуальным источником для идентификации этой действительности, приобретая одновременно мифические качества. Поскольку никаких средств для проверки экранной реальности на предмет ее достоверности не существует, то зрителю остается только доверять демонстрируемым картинам с учетом, разве что, имеющихся исторических источников вербального характера, которые не годятся для толкования кинематографических свойств и качеств, связанных с фотогенией». Если «никаких средств для проверки экранной реальности на предмет ее достоверности не существует», то на каких основаниях автор пытается судить о степени разрыва содержания кинодокумента с исторической действительностью? Этот ключевой парадокс отрицает научность представленного результата.

Таким образом, предмет исследования автором не сформулирован и, как следствие, не изучен, что не предполагает возможности публикации представленного на рецензирование текста в научном журнале.

Методология исследования в некий целостный комплекс явно не сложилась. Между тем, автор пытается ввести новый термин («остраненность»), который, по мнению рецензента, располагает некоторым эвристическим потенциалом. И хотя трудно считать это нововведение оправданным в представленном автором контексте, все же оно заслуживает внимания. Конечно, в силу нарушения норм русского языка и интуитивного (имплицитного и неотрефлексированного) его использования новый термин остается спорным. Но мысль автора о том, что «остраненность» фото- и кинодокументов со временем имеет свойство накопления, привлекает внимание. В этом смысле русское слово «отстраненность» (от «странный — сторонний») не в полной мере отражает авторскую мысль. «Остраненный» скорее является производным от «стал странным — необычным», «одел — приобрел» странность/необычность. И эта необычность, не смотря на обыденность объектов съемки (особенно в фоторепортаже или кинохронике), со временем нарастает: чем дальше в прошлом оказывается объект фото- и кинодокумента, тем меньше, по мнению автора, его связь содержанием документа. Эта мысль находит свое подкрепление в современных исследованиях фотогении и кино-семиотики. И подобное свойство фото- кинодокумента, действительно, составляет одну из актуальных проблем современной науки.

Актуальность выбранной темы исследования автор аргументированно не пояснил. Манера автора повествовать о собственных субъективных ощущениях реальности не позволила ему обнаружить действительно значимые для науки и общества аспекту начального периода распространения фотографии и кинематографа в России. Хотя без сомнений, начальный этап возникновения и развития этих технологических видов

искусства представляет большой интерес ввиду все большего вытеснения новейшими технологиями из сферы художественного творчества принципа самосовершенствования и преображения самого художника посредством искусства.

Научная новизна в представленном тексте присутствует имплицитно. Рецензент отмечает, что в случае обеспечения представленного материала научно-методическим инструментарием отдельные авторские прозрения могут обрести законченную форму научного результата.

Стиль авторского текста сложно считать научным прежде всего по причине дисбаланса теоретической и повседневной лексики, доминирования многочисленных метафор над логической определенностью понятий и категорий. Отдельные высказывания автора настолько метафоричны, что противоречат действительности (например, «В истории человечества появление адекватного зеркального отпечатка окружающей действительности – фотографии – привело к тому, что человек сразу привык воспринимать и ощущать эту действительность не только воочию, но и с помощью достаточно качественной ее копии, которая, как оказалось, никогда не являлась ей адекватной (например, первые черно-белые копии никак не могли быть адекватны цветному миру)», «На фотографии можно разглядеть мельчайшие детали вплоть до волосков на голове у какого-нибудь клопа», «Кинохроника в те годы воспринималась, скорее, как один из элементов развлечения публики, каким был тогда синемаграф вообще», «ритуал царских церемоний диковинен и совершенно непривычен российскому обывателю того времени», «Потому что, забываясь, мы наделяем эти призраки кровью и плотью» и др.). Если автор намерен доработать свое эссе до уровня научной статьи, над стилистикой повествования следует скрупулёзно поработать, избавляясь от излишних эпитетов и метафор в пользу однозначности и логичности суждений.

Структура статьи формально соответствует логике научного поиска, но содержание структурных разделов далеко от строгости реализации исследовательской программы.

Библиография представляет проблемную область исследования весьма ограничено (мало публикаций за последние 3-5 лет, нет анализа актуальной зарубежной научной литературы за тот же период, хотя она оформлена без критических нарушения редакционных требований).

Апелляция к оппонентам в тексте весьма ограничена: автор не вступает в теоретическую дискуссию, апеллируя то к каким-то наблюдательным людям, то к безымянным «разным исследователям». В научной литературе такая вольность недопустима.

В представленном виде интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» к статье не гарантирован. Вместе с тем, отмечая некоторые интересные авторские прозрения по ряду актуальных вопросов, рецензент рекомендует автору продолжить свое исследование и отточить стиль повествования запланированной публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Фотография и дореволюционный неигровой кинематограф», в которой проведен обзор свойств фотографического и киноискусства начала XX века и их влияния на восприятия людьми окружающей действительности.

Целью настоящего исследования является комплексное изучение особенности дореволюционной похоронной церемонии и трансформации ритуалов при переходе к новому обществу после 1917 года.

Статья не содержит введения, в котором автор должен был изложить суть проблемы. К сожалению, в статье также отсутствует теоретическая составляющая, в которой должна содержаться информация об актуальности исследования. Автором не проведен анализ научной обоснованности проблематики, вследствие чего представляется затруднительным делать предположения о научной новизне.

В качестве методологического обоснования автор использует как общенаучные методы (анализ и синтез, наблюдение, описание), так и культурно-исторический, функциональный и компаративный анализ. Эмпирическим материалом послужили архивные фото и киноматериалы.

Автором поэтапно рассмотрены особенности и функции фотографии, дано описание ее эстетической и коммуникативной составляющей. В статье представлены следующие приемы подачи изобразительного материала, отображающего разные стороны жизни Российской империи: иллюстрированные журналы и еженедельники, фоторепортажи. Иллюстрированный еженедельник, выходивший огромным тиражом, организовывал для читателя видение мира. При этом оно было всегда структурно оформлено и помогало сориентироваться в пестроте событий.

Сравнивая фотографию и кинематограф, автор отмечает большую популярность последнего ввиду зрелищности, моторности и доступности. Делая упор на коммуникативной функции, автор отмечает, что выработанный массовой периодикой в лице иллюстрированных еженедельников канон подачи и распространения информации во многих своих качествах был перенят неигровым кинематографом, особенно киножурналами.

Автором отмечена мифологичность и идеалогическая составляющая кинохроник начала XX века, особенно тем, которые освещали события, связанные с монархией.

В заключении автором не представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала. Материал, содержащийся в разделе «Заключение» представляет собой продолжение текста статьи. Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что исследование специфики отображения окружающей действительности и особенностей восприятия данной информации представителями различных исторических периодов представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Тем, не менее, представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит всего лишь из 10 источников и включает небольшое количество непосредственно научных трудов, что представляется явно недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования статьи «Фотография и дореволюционный неигровой кинематограф» - это, как отмечает сам автор, «изучение сущностных свойств фотографии и неигрового кинематографа в их сравнении друг с другом».

Актуальность статьи чрезвычайно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных искусству кино в его историческом развитии. Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы.

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого спектра источников. Исследователем умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Трудно определить самое привлекательное в этой работе – это может быть ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные исторические подробности, а также блестящее умение делать выводы, как промежуточные, так и итоговые.

Автор делит исследование на главы: «Особенности фотографии и кинематографа;

Массовая публика и кинотеатры; Дореволюционная кинохроника и эффект остранения».

Очевидны блестящие знания исследователя во множестве областей: «В кино начинается повествование, опирающееся на киноязык, который организует речь – экранная действительность передает, транслирует некое сообщение. Зрителя захватывает не только само невиданное зрелище, не только волшебство ожившей реальности, его увлекает расшифровка экранной действительности, распознавание обстоятельств, схожих с обстоятельствами, ему знакомыми по его личному опыту и коллективным представлениям.

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

Киножурнал начинался каким-нибудь официозом – это мог быть визит Государя в другую страну или наоборот, приезд иностранного гостя в Россию. Необязательно, чтоб это была Августейшая особа, достаточно, чтоб это был приезд короля поэтов Поля Фора из Франции. Далее могли идти различные протокольные церемонии и мероприятия: военные маневры, открытие памятника, юбилейная выставка, потом шли скачки на ипподроме, невероятные климатические явления, пожары, катастрофы, а в конце – полеты авиаторов, автогонки и парижские моды.

Хроникальные фильмы переняли эту же манеру. Непременно были фильмы официозного содержания, фильмы о выдающихся людях и ярких событиях, а также бытовые зарисовки и просто картины жизни. Порой фильмы снимались по заранее продуманному сюжету с нарочито инсценированными эпизодами, демонстрирующими не просто некий факт, а целый процесс в развернутом виде».

Он превосходно описывает мельчайшие подробности некоторых фильмов, например: «Это же касается и жизни так называемых великосветских кругов общества, изображения которых столь редки в дореволюционной кинохронике. Но сохранившийся фильм «Благотворительный праздник цветов в Ялте, устроенный Е.И.В. Государыней Императрицей Александрой Фёдоровной 14 мая 1912 года» (Российский

государственный архив кинофотодокументов - РГАКФД Уч. 944), как раз содержит такое изображение. Срезки этого фильма сохранились в РГАКФД Уч. 2016. На ялтинской набережной среди лавок благотворительного базара собрались разодетые в сложные шелковые платья дамы, джентльмены в котелках и господа офицеры, скучающие от безделья и предпочитающие поэтому открывать бутылки шампанского и выпивать за здоровье Августейшей семьи. Поведение людей в кадре – где-то на грани между обыденностью и ритуалом – всё потому, что сам праздник и благотворительный базар происходит без допуска случайных посторонних лиц, только для избранных и в присутствии самой Императрицы и ее детей».

Все это не просто дает читателю общее представление о кинофильме, а погружает его в специфические особенности этого жанра. Или: «Но даже если посмотреть обычный видовой фильм того времени, например, фильм 1911 года «Ростов Великий и его святыни» (РГАКФД Уч. 1011), мы обнаружим для себя всю ту же странность и необычность экранной действительности. Странными выглядят обветшавшие стены и храмы ростовского кремля, безлюдье на улице и столпотворение на городском базаре, который заполнен обыкновенными простолудинами, – перед нами предстает людская масса в своей дикости и темноте».

Библиография данного исследования является обширной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, отечественных и иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне. Кроме того, автор вступает в творческое взаимодействие с коллегами.

Исследователь делает обширные и серьезные выводы, вот лишь часть из них:

«С появлением кинематографа фотография стала движущейся. Это привело к тому, что массовый зритель в кинотеатре получил возможность улавливать на экране само дыхание жизни. В том смысле, что иллюзия киноэкрана становилась неразличима в сравнении с реальной жизнью вне экрана. Экранная реальность становилась самой жизнью.

Кинематограф, по сравнению с фотографией, привнес на экран главное качество визуальности – фотогению, которая не имеет абсолютно адекватного вербального описания. И в этом смысле, кинематограф начал обладать свойствами, принципиально невозможными для фотографии, хотя и фотография, и кинематограф являются подобиями зеркального отражения окружающего мира».

Это замечательное исследование представляет огромный интерес для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение кино (искусствоведов, практиков кино и др. видов искусств, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется искусством. Оно принесет несомненную практическую пользу любому, кто ознакомится с ним.