

УДК 778.5.03.01
ББК 85.37

Беляков Виктор Константинович

Кандидат искусствоведения, доцент Сергиево-Посадского филиала Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), докторант кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИК, 141300, Россия, Московская область, Сергиев Посад, пр-т Красной Армии, 193

ORCID ID: 0000-0001-5832-0160

ResearcherID: GVS-8395-2022

vic.belyakov@gmail.com

Ключевые слова: дореволюционная кинохроника, визуализация, фильм, царь Николай II, Александр Ягельский, царская кинохроника, канон жизни

Беляков Виктор Константинович

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-436-453

Для цит.: Беляков В.К. Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности // Художественная культура. 2023. № 3. С. 436–453. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-436-453>.

For cit.: Belyakov V.K. Pre-Revolutionary Newsreel as a Result of the Visualization of Historical Reality. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 436–453. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-436-453>. (In Russian)

Belyakov Victor K.

PhD (in Art History), Associate Professor of the Sergiev Posad Branch of S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Doctoral Student of the Department of Film Studies of the Screenwriting and Film Studies Faculty of VGIK, 193 Red Army Avenue, Sergiev Posad, Moscow Region, 14130, Russia

ORCID ID: 0000-0001-5832-0160

ResearcherID: GVS-8395-2022

vic.belyakov@gmail.com

Keywords: pre-revolutionary newsreel, visualization, film, Tsar Nicholas II, Alexander Yagelsky, tsarist newsreel, canon of life

Belyakov Victor K.

Pre-Revolutionary Newsreel as a Result of the Visualization of Historical Reality

Аннотация. В статье рассматривается дошедшая до настоящего времени дореволюционная кинохроника. Она, по сути, является результатом процесса визуализации окружающей действительности, новый этап которой начался с появлением киносъемочной техники. Особенность этого процесса заключалась в обилии съемок царя Николая II и всей императорской фамилии, которые, с точки зрения их авторов, носили важный сакральный смысл, переплетающийся с необходимостью пропаганды деятельности царя и двора. Одна из самых ранних сохранившихся съемок, относящаяся к саровским торжествам 1903 года, свидетельствует о смыслах и значениях этой кинохроники. Сохранившиеся хроникальные фильмы той поры являются визуальными свидетельствами различных сторон жизни канувшей в небытие страны, каковой была Российская империя.

Abstract. The article discusses the pre-revolutionary newsreel that has come down to the present, which, in fact, is the result of the process of visualization of the surrounding reality, a new stage of which began with the advent of filming equipment. The peculiarity of this process was the abundance of filming of Tsar Nicholas II and the entire Imperial Family, which, from the point of view of their authors, had an important sacred meaning, intertwined with the need to promote the activities of the Tsar and the Court. One of the earliest surviving pieces of footage, related to the Sarov celebrations of 1903, testifies to the meaning and significance of this newsreel. The surviving chronicle films of that time are visual evidence of various aspects of the life of the Russian Empire, the country that has sunk into oblivion.

Понятие визуализации. Зримость и видимость

В настоящее время визуальная культура стала одной из доминант нашего бытия. Говорится о произошедшем иконическом повороте, который и привел к доминированию визуальности [3, с. 49]. Она становится базовым модусом существования современной социальности, культуры, общим принципом структурирования их форм [9, с. 90]. По мысли И.В. Гёте, зримость мира имеет исключительное значение. Все внешние и внутренние чувства человека объединяются вокруг видящего глаза как своего центра, как первой и последней инстанции [2, с. 205].

Относительно любой исторической кинохроники можно сказать, что она есть результат перевода срезов прошлого в зрительные образы, становящиеся визуальными свидетельствами этого прошлого. Этот процесс и является визуализацией. В процессе кино- и видеосъемки, которая всегда только и создает картины прошедшего, пусть даже сей момент, происходит своеобразное *окартинивание* предстоящей перед объективом действительности — с учетом отбора объектов съемки, осуществляемого оператором (или просто направления «взгляда» объектива камеры), и действия применяемых в процессе съемки технических фильтров.

Для зрителя, обладающего способностью «активного смотрения», хроникальные визуальные свидетельства являются формой своеобразного немого мышления об окружающем мире. По мнению современного исследователя А.В. Дроздовой, изображения «не описывают, не предлагают знания, а дают возможность нечто увидеть» [7, с. 256].

На экране происходит репрезентация действительности, которая позволяет не только всматриваться в предмет, но представлять себе картину сущего и исследовать его. Как пишет И.П. Смирнов, «взгляд осваивает вещи, блюдя их независимость, дистанцированность от видящего. Зрение эквивалентно не притрагиванию к ним, а думанию о них с той разницей, что умственному представлению не требуется непосредственное наличие вещей» [10, с. 36].

Поль Вирильо вспоминает: «Уже в начале века, особенно в США, перестали регулярно выметать с пола монтажных мастерских и выбрасывать обрезки кинохроники; эти „ненужные сцены“ уже не были отходами, идущими на выброс или, в лучшем случае, на нуж-

ды косметической промышленности; их начали рассматривать как „материал видения“, который может быть переработан внутри самой киноиндустрии. На экран возвращается весь этот фон реальности» [5, с. 93]. Вдруг обнаружилось, что зритель склонен доверять только хроникально снятым сценам. Особенно эта тенденция стала заметна с появлением телевидения.

При съемке любых событий, самого течения повседневности, отдельных объектов и предметов происходит искажение их отображения. Выработанная экранная картина не соответствует реальной действительности, предстоящей перед объективом, — в силу несоответствия оптического восприятия восприятию человеческого глаза. Тем не менее полученная в результате визуализации картина (запечатленная на киноплёнке, видеоплёнке или цифровом носителе) находится в некоей изоморфной соотнесенности с предстоящей перед объективом (оператором) реальностью.

В сохранившейся исторической кинохронике за рассматриваемый нами временной период — с 1896 по 1917 год — существуют значительные лакуны: отсутствуют те или иные события, факты, персоны, которые на вербальном документальном уровне остались в истории. Но только сохранившееся на киноплёнке свидетельствует о минувшем в динамике. Кинематограф — это образы во времени, которые заставляют в себя поверить.

Тем не менее, даже видя то же самое, что видел зритель сто лет назад, на чувственном уровне мы воспринимаем эти визуальные свидетельства иначе. Все дело в том, что на нынешнем видении тех событий сказываются наши представления об истории и действительности того времени. Качество, которое мы определяем как зримость, это некая неизменность, присущая зафиксированному на киноплёнке фильмическому материалу. Но видимость этого материала может быть различна в зависимости от привходящих условий обозрения зрителем этого материала.

Самым простым образом высказанное можно прокомментировать на примере известного документального фильма Лени Рифеншталь «Триумф воли» (Германия, 1934). Мы зрим на плёнке никак не претерпевшие изменений картины съезда нацистов в Нюрнберге: все эти перемещения штандартов и знамен, многотысячные построения на стадионе, бесконечный парад безупречно вышколенных солдат

и прочее. Но в одном случае, после выхода фильма, они при просмотре порождали восхищение и гордость, а сегодня сквозь удивление от поразительной операторской работы приходит онемение, стыд и гнев. Смена восприятия касается не только отдельных сцен, но и всего фильма в целом. Сама же Л. Рифеншталь позднее утверждала, что в фильме все — правда, на экране — сама история [6, с. 119].

Привнесение идей в видение реальности может происходить при просмотре фильма зрителем, а может привноситься при создании самого фильма автором — умышленно, акцентированно, за счет особым образом адаптированного дикторского текста или умышленно организованного монтажа. Тогда и рождается пропагандистский эффект, возникает экранная пропаганда.

Собственно, об этом и говорил Андре Базен — о привнесении в фильм тенденциозности за счет монтажа: «...В области монтажа кино располагало целым арсеналом средств, чтобы навязывать зрителю свою интерпретацию события», — и далее: «Анализируя реальность посредством монтажа в его специфическом качестве, режиссер исходил из того, что драматическое событие обладает однозначным смыслом. Конечно, к тому же событию возможен совершенно иной аналитический подход, но тогда получился бы другой фильм. В общем, монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности» [1, с. 83, 93].

Техника киносъемки и новый этап визуализации

Когда посланные братьями Пате в Москву на съемки торжеств по случаю коронации Николая II операторы прибыли на место съемки, они, помимо торжественного выхода с Красного крыльца Николая II с Александрой Федоровной, сняли отдельный сюжет с шествием приглашенных гостей азиатских окраин России. Совершенно невозможно понять какую-либо значимость этого действия на фоне многодневной церемонии, но для европейского зрителя важен был элемент экзотики в разворачивающемся сюжете. И эти же самые операторы, возможно, один день пробыв в Петербурге перед возвращением, снимают некий «русский танец» в увеселительном саду «Ливадия» в Новой Деревне [11], который оказывается украинским развеселым гопаком. Но он

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

все равно «русский» и другим для образованной европейской публики быть не может.

Неудивительно, что признанный первым русским документальным фильмом фильм «Донские казаки в Москве» (1908, Российский государственный архив кинофотодокументов — РГАКФД, Уч. 12702), снятый французским оператором Жоржем Мейером для московского представительства фирмы братьев Пате, был посвящен различным упражнениям казаков на Ходынском поле с небольшим игровым вступлением — имитацией погони казаков за кем-то в сухумской шляпе (разбойником?) среди холмов, да конвоем, предположительно, кубанского губернатора. Неудивительно потому, что образ России всегда ассоциировался с воинской силой, а раз так, то и первый фильм надо было снимать о грозных казаках, о каковых Париж прослышал еще в 1814 году.

Кстати, тот же Жорж Мейер за полгода до этого снял фильм «Москва зимой» (копия фильма хранится в Государственном фонде фильмов Российской Федерации — Госфильмофонде РФ). Понятно, что Россия в глазах зарубежного зрителя должна быть всегда занесена снегом, и разве что медведей, гуляющих по улицам, не хватило для подтверждения расхожего стереотипа. Так авторы уже первых фильмов стремились учесть ожидания аудитории.

Специфика первых осуществлений визуализации в России

Дореволюционная Россия является для нас во многом неизвестной страной: в ней был иной образ жизни, жили люди с иным мировосприятием и по-другому воспитанные. Эти формы жизни были утрачены и в короткий период пропали навсегда. Дореволюционная Россия исчезла. И осталась разве что в исторической памяти, носящей, как правило, субъективный характер, а значит, не могущей достичь какой-либо полноты и объективности.

Если бы не одно но. На самый финал ее существования пришелся расцвет визуальности. Ее жизнь, объекты, предметы, герои и персонажи оказались запечатленными на удивительно большое количество фотопластинок и киноплёнок. Произошел всплеск визуализации окружающего мира, всей реальности бытия народа этой страны.

Ныне, обладая сохранившимися результатами той визуализации, мы можем оценить, что же это было. Визуальные свидетельства, в отличие от вербальных, не могут быть субъективными, они стремятся к объективности, пусть и частичной (в силу отсутствия тотальности), но объективности.

Конечно, любое подобное свидетельство несет в себе еще и сообщение. Потому что фотография или фильм обладают качеством документальности — и, как любой документ, они выступают носителями информации.

Что же это была за визуальность? В чем она выразилась и каково ее послание для нас?

Как известно, российский император Николай II страстно любил фотографию и кинематограф. Эта увлеченность содействовала тому, что в Царском Селе, на Широкой улице, активно работало ателье «К.Е. фонъ Ганъ и К°», возглавляемое придворным фотографом Александром Карловичем Ягельским, в чьи обязанности только и входила визуализация жизни и деятельности императорской фамилии и императорского двора [4]. До настоящего времени сохранилось около 15 часов так называемой «царской кинохроники», значительную часть которой составляют съемки Ягельского.

Александр Ягельский приобрел первую кинокамеру в 1900 году — с этого момента он и начал снимать Николая II и императорский двор. В объектив кинокамеры попадал церемониал двора, ритуал повседневной публичной деятельности Николая II. Заказы на съемку следовали от министерства двора, которое весьма щедро оплачивало проведенные работы. Думается, инициатива непосредственно исходила от Николая II и Александры Федоровны: они обожали фотографироваться, сами фотографировали друг друга полученными в подарок американскими фотоаппаратами «Кодак» и приучили к этому своих детей и все окружение. Ягельский запечатлевал и эпизоды частной жизни монарха, но только для демонстрации в интимном кругу, как он сам отмечал в своей первой описи произведенных съемок [8, с. 98–106].

Эта опись сообщает, что Ягельским были сняты различные шествия, прохождения, церемониальные марши различных полков, отъезд, приезд, полковой праздник и даже атака кавалерии с генерал-инспектором великим князем Николаем Николаевичем. А еще завтрак

особ свиты, игра августейших детей с козочками, шествие во время костюмированного бала в Зимнем дворце 11 февраля 1903 года, выезд на охоту и «Обнесение св. мощей св. Серафима Государем Императором и Высочайшими Особами и высшим духовенством в Сарове в 1903 году». Эта последняя съемка чудом дошла до наших дней, хотя часть отснятых эпизодов оказалась утраченной.

Все эти съемки носили еще до известной степени хаотичный, случайный характер. У автора не было четкого представления о драматургии события. Снималось то, что попадало в объектив камеры, и то, что представлялось важным. За исключением одного эпизода, во всех остальных обязательно фигурировал император и августейшие особы. Поэтому снимался сам момент прибытия Николая II с императрицей Александрой Федоровной и великими князьями в Саров на поезде из Арзамаса. Снимались отдельные проходы по территории монастыря, в том числе на фоне стоящей поодаль толпы паломников из народа, а также тот самый один эпизод без участия августейших особ, который запечатлел купание обнаженных паломников мужского пола в купальне источника Серафима Саровского. Но главное, была зафиксирована доминантная церемония всего события — перенесение кортежем во главе с Николаем II и великими князьями мощей Серафима Саровского на вечное хранение в собор.

Поскольку никаких сообщений о публичной демонстрации этих съемок не было и никаких упоминаний об этом не обнаружено, можно с большой уверенностью говорить о том, что эти съемки были продемонстрированы при дворе разовым образом, а потом хранились в царскосельском архиве А.К. Ягельского. Уже в более позднее советское время красногорский киноархив предпринял попытку восстановления сохранившихся материалов в полном объеме, но из-за сильной усадки оригинальной киноплёнки и несовершенства технических средств не все удалось сделать в адекватном виде (сохранившиеся фрагменты находятся в РГАКФД, Уч. 32238). Тем не менее стало возможным высказать определенные соображения по имеющимся материалам.

Надо сразу признать, что визуализация важнейшего события 1903 года преследовала цель запечатлеть событие, что называется, для памяти потомков, всех потенциальных будущих зрителей. В пользу такого предположения говорит то, что в упомянутой описи данная

съемка не сопровождается указанием на исключительно интимный характер и невозможность ее широкой демонстрации.

Фактически к 1900 году, когда Ягельский начал регулярно снимать Николая II и императорскую фамилию, появилось осознание того факта, что сами съемки играют важную роль не только с точки зрения запечатления того или иного события на киноплёнке для дома и семьи, но и в смысле оставления следа в истории. То есть они несут некое сообщение и обладают общественной значимостью.

Эти кинокадры обладали пропагандистским эффектом, который впоследствии не оправдал себя. В то время представление о возможностях пропаганды (то есть о возможностях навязывания представлений и манипуляции мнениями) еще было в зачаточном состоянии. Однако следует иметь в виду, что сами операторы, как это обычно бывает, занимали определенную мировоззренческую позицию, имели определенные взгляды и мнения, что сказывалось на их представлениях, как надо подавать то или иное происходящее событие на киноплёнке. Конечно, сами они могли утверждать, что воспроизводят на киноплёнке тот или иной предмет, персонаж, событие вполне объективно. Однако такового быть не могло. Как утверждают некоторые историки кино [12, с. 94–129], Александр Ягельский, скорее всего, придерживался монархических взглядов, хотя в молодости даже находился под надзором полиции. Убеждения сказываются на высказывании, даже если это высказывание носит фильмический характер. Поэтому утверждать, что запечатленные на киноплёнке события объективны, будет не совсем правильно. На самом деле, оператор снимает не так, как что-то происходит, а так, как видит. Он поневоле занимается определенной селекцией и выбором объекта и точки съемки, что неизбежно сказывается на результате.

То, что сам Александр Ягельский напрямую не задумывался о возникающем пропагандистском эффекте, весьма вероятно. Он бы мог сказать, что стремится снять все происходящее максимально лучшим образом с показом всего самого главного. Но поскольку Николай II и августейшие особы во время какого-либо публичного события не являлись частными людьми, а выполняли определенную роль в церемонии — государственной, носящей ритуальный характер, — запечатление их действий и дальнейшая демонстрация однозначно носили пропагандистское значение, а именно утверждали важнейшую роль

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

царской власти в совершаемом действии, а значит, в свою очередь, утверждали их весомость и значимость в государственных делах.

Отснятые материалы саровских торжеств 1903 года неизбежно обладают и эстетическими качествами. Торжественное шествие группы с гробом на плечах производит весьма эмоциональное впечатление. Что, собственно, передается и на многочисленных фотографиях, зафиксировавших эту процессию. И это придает запечатленным картинам определенные художественные свойства.

Визуализация эпохи в сохранившихся дореволюционных фильмах

Процесс визуализации коснулся не только церемоний при императорском дворе. Самые разные события попадали в объектив кинокамеры.

Обратим внимание на четыре фильма: «Состязания в беге на скорость в Юсуповом саду» (Т/д «Аполлон», 1911, РГАКФД Уч. 1045), «Неурожайные губернии в России (снимки произведены в ноябре 1911 г.)» (московское представительство «Гомон», РГАКФД Уч. 12176, оператор П.К. Новицкий); «Богоугодные учреждения ведомства Великой княгини Елисаветы Федоровны» (АО А. Ханжонкова, 1913, РГАКФД Уч. 11722, оператор Ф.К. Бремер); «Институт слепых» (АО А. Ханжонкова, 1915, РГАКФД Уч. 1000).

Достаточно короткий фильм «Состязания в беге на скорость...» интересен тем, что носит сугубо репортажный характер. Но это не просто длинный журнальный сюжет. Он характеризуется продуманным линейным монтажом. Это позволяет показать в фильме различные фазы прошедших соревнований. Отдельно камера фиксирует внимание на чемпионе мира, Европы и России Николае Струнникове, который также принимал участие в соревнованиях. Мы видим забеги, судей с табличками, которыми отмечается количество кругов, и немногочисленную публику вокруг пруда, на льду которого и проходят состязания.

С одной стороны, фильм носит максимально коммуникативный характер, поскольку в значительной своей части просто сообщает зрителю информацию, с другой стороны, он действительно стремится к максимальной объективации состоявшегося визуального факта — все снято словно врасплох, как определенная киноправда.

Так же сняты и сцены в фильме «Неурожайные губернии...» — хотя и совершенно иной тематики: здесь едят солому с крыш деревенских изб, продают за бесценок деревенских лошадей, а во дворе зажиточного односельчанина бедняки на коленях просят хоть что-нибудь им дать — он дает им пуки соломы... Отметим, что в рамках общепринятых воззрений того времени такая ситуация была нормальной — не было чувства вины и несправедливости: крестьяне не бросаются скопом на мироеда, а *умоляют* его. Устоявшийся образ жизни находил свое отражение на экране. Это был своеобразный ненарушаемый канон бытия, который и визуализировался. Канон включал в себя обычаи, традиции и ритуал жизни — жить, как заведено. Известно, что в то время случались и погромы, и поджоги помещичьих усадеб крестьянами, и общественные волнения (1905). Однако социальные эксцессы не отменяли общего уклада жизни — этот уклад в основном и визуализировался кинематографистами.

«Богоугодные заведения...» и «Институт слепых» выбиваются из общего ряда фильмов благодаря тому, что показывают некоторые исключения из канона (или его нарушение).

Первая картина открывается парой планов, снятых на знаменитой Хитровке. Перед нами те самые типы Хитрова рынка, которых сегодня мы бы назвали маргиналами, людьми дна. Сначала мы видим группу стоящих людей, по которой панорамирует камера, и вдруг в фокусе кадра оказываются совсем молодые люди, мальчишки и девчонки, курящие папиросы оборванцы. Снятый с природы кадр, вероятно, не вызывал никакого удивления у большинства зрителей, поскольку Хитровка была типична для России той поры — подобное можно было найти в любом городе, и все эти типы были подробно уже описаны В.А. Гиляровским и М. Горьким, — тем не менее собственно нарушение канона привычного образа жизни должно было вызвать некоторое смущение и неприятие. И именно в начале прошлого века Комитет великой княгини Елисаветы Федоровны учредил ночлежный дом для малолетних и стал финансировать трудовые артели, в которых они работали.

Далее в фильме показывается ночлежный дом для бродяжек и сирот (насколько можно понять социальную направленность этого учреждения), организованные для них занятия и деятельность артели рассельных из числа воспитанников заведения. И в череде

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

этих кадров, начинающихся с показа группы босых малолетних у дверей ночлежки, которые потом по очереди начинают заходить в эти двери, заметно, что все они носят заведомо постановочный, инсценированный характер.

Очевидно, что оператор проводит съемку в соответствии с заранее продуманной раскадровкой: ставит отдельный план, организует движение в кадре и снимает действие как заранее выстроенную мизансцену. Это особенно заметно, когда группа уже опрятно одетых мальчиков сначала занимается какой-то ручной поделкой (возможно, изготовлением кисетов), а затем через мгновение перед ними уже стоят тарелки с супом для показа, как они обедают. Также, вероятно, следом снята сцена обучения тех же самых мальчишек арифметическому счету.

Своеобразной смесью постановки и репортажа являются съемки группы посыльных, стоящих у дверей магазина и ждущих заказа. Понятно, что оператор стремится зафиксировать сам момент получения заказа мальчишкой в артельной униформе, бывшего босняка, — а мимо аппарата, огибая стоящих мальчишек, движется уличная толпа, продолжается обыденная уличная жизнь как она есть. Заканчивается фильм организованной сценой отдыха группы рассельных под балалайку с изображением камаринской пляски одним из мальчишек и призывом купить красное яичко с целью благотворительного пожертвования.

Данный фильм носит заведомо пропагандистский характер, поскольку имеет четко организованное повествование с агитационной направленностью — он призывает помогать погибающим в нищете людям, а особенно детям. Вместе с тем это повествование диалогично, поскольку обладает коммуникативной функцией — сообщить важную с общественной точки зрения информацию. В этом смысле не подстроженный натурализм первых сцен носит даже эстетический характер.

Не менее интересен и фильм «Институт слепых», хотя в настоящее время он хранится в архиве в несмонтированном виде как набор различных планов и эпизодов. Фильм ошибочно атрибутирован как фильм о приюте слепых детей в Санкт-Петербурге 1909 года производства, хотя в кадре видно здание харьковского училища для слепых детей под патронатом императрицы Марии Федоровны, строительство которого завершилось в 1914 году, — одного из самых важных и крупных подобных специализированных заведений в России.

В фильме снят общий вид училища, времяпрепровождение детей во дворе (в основном различные подвижные игры), а также овладение ими ремеслами и занятия в классе с учителями. Интересно, что все эти сцены с показом профессиональных навыков и учебной сноровки сняты не в помещении, а в специально выстроенной декорации, где периодически меняются отдельные предметы обстановки. Ясно, что авторы фильма пошли на это из-за низкой чувствительности пленки, которая не позволяла без дополнительного освещения снимать в помещении. Разумеется, сами учащиеся — совершенно реальные дети с различными дефектами зрения.

Драматургия фильма строится на идее о том, что слепые дети вполне готовы после определенного обучения влиться в привычный образ жизни. Конечно, и этот фильм носит заведомо пропагандистский характер, демонстрируя, что слепые не брошены на произвол судьбы, а напротив, им оказывается всяческая поддержка.

Заключение

Таким образом, можно уверенно говорить о дореволюционной кинохронике как о сохранившихся результатах начавшегося в 1896 году процесса визуализации российской действительности при помощи киносъемочной техники. Значительную часть сохранившихся кино материалов составляет «царская кинохроника», которая ныне позволяет представить цели и смыслы осуществленных съемок, носящих, с одной стороны, сакральный, а с другой, пропагандистский характер.

Дошедшие до нас хроникальные фильмы позволяют приблизиться к пониманию существовавшего тогда в стране канона повседневной жизни. При этом наиболее яркие кадры этих фильмов доносят до нас дыхание самой жизни в характерных и особенных формах, которые ныне навсегда утрачены.

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

Список литературы:

- 1 *Базен А.* Что такое кино? / Пер.с. фр. М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 2 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- 3 *Белюсова Ю.В.* Генезис образа и его функционирование в медиапространстве. СПб.: Алетейя, 2018. 130 с.
- 4 *Беляков В.К.* Александр Ягельский (1861?–1916) // Аудиовизуальные документы: 90 лет служения Отечеству: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию Российского государственного архива кинофотодокументов, Москва, 12–14 октября 2016 года. М.: Федеральное архивное агентство; Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД), 2016. С. 7–8.
- 5 *Вирильо П.* Машина зрения / Пер. с. фр. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2004. 141 с.
- 6 *Горячок К.Л.* Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху // Художественная культура. 2022. № 1. С. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>.
- 7 *Дроздова А.В.* Специфика визуальных исследований в современном гуманитарном знании // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. С.254–259.
- 8 Каталог съемок А.К. Ягельского / Публикация и вступительный текст В.К. Белякова // Киноведческие записки. 1993. Вып. 18. С. 98–106.
- 9 *Колодий В.В.* Визуальность и ее влияние на социальное познание: философско-методологическое обоснование // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2011. № 2 (14). С. 90–96.
- 10 *Смирнов И.П.* Видеоряд: историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с.
- 11 (113) *Danse russe* // L'œuvre cinématographique des frères Lumière. URL: <https://catalogue-lumiere.com/ville/saint-petersbourg/> (дата обращения 24.07.2022).
- 12 *Drubek N.* Hidden Figures. Rewriting the History of Cinema in the Empire of All the Russias // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2021. № 13. <https://doi.org/10.17892/app.2021.00013.284>. URL: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/284> (дата обращения 24.07.2022).

Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности

References:

- 1 Bazin A. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?], transl. from French. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 383 p. (In Russian)
- 2 Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russian)
- 3 Belousova Yu.V. *Genezis obraza i ego funktsionirovanie v mediaprostranstve* [The Genesis of the Image and Its Functioning in the Media Space]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2018. 130 p. (In Russian)
- 4 Belyakov V.K. Alexander Yagelskii (1861?–1916) [Alexander Yagelsky (1861?–1916)]. *Audiovizualnye dokumenty: 90 let sluzheniya Otechestvu: Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 90-letiyu Rossiyskogo gosudarstvennogo arkhiva kinofotodokumentov, Moskva, 12–14 oktyabrya 2016 goda* [Audiovisual Documents: 90 Years of Service to the Fatherland: Materials of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 90th Anniversary of the Russian State Archive of Film and Photo Documents, Moscow, October 12–14, 2016]. Moscow, Federal'noe arkhivnoe agentstvo, Rossiyskii gosudarstvennyi arkhiv kinofotodokumentov (RGAKFD) Publ., 2016, pp. 7–8. (In Russian)
- 5 Virilio P. *Mashina zreniya* [Vision Machine], transl. from French A.V. Shestakov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 141 p. (In Russian)
- 6 Goryachok K.L. Dziga Vertov i Leny Rifenshtal: reprezentatsiya real'nosti v totalitarnuyu epokhu [Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: Representation of Reality in a Totalitarian Era]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>. (In Russian)
- 7 Drozdova A.V. Spetsifika vizualnykh issledovaniy v sovremennom gumanitarnom znanii [The Specifics of Visual Research in Modern Humanitarian Knowledge]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, 2015, no. 3, pp. 254–259. (In Russian)
- 8 Katalog s'emok A.K. Yagelskogo [A.K. Yagelsky's Filming Catalog], public. and entry text V.K. Belyakov. *Kinovedcheskie zapiski*, 1993, issue 18, pp. 98–106. (In Russian)
- 9 Kolodii V.V. Vizualnost' i ee vliyaniye na sotsialnoye poznanie: filosofsko-metodologicheskoe obosnovanie [Visuality and Its Influence on Social Cognition: Philosophical and Methodological Justification]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya*, 2011, no. 2 (14), pp. 90–96. (In Russian)
- 10 Smirnov I.P. *Videoryad: istoricheskaya semantika kino* [Video Sequence: Historical Semantics of Cinema]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2009. 402 p. (In Russian)
- 11 (113) *Danse russe. L'œuvre cinématographique des frères Lumière*. Available at: <https://catalogue-lumiere.com/ville/saint-petersbourg/> (accessed 24.07.2022).
- 12 Drubek N. Hidden Figures. Rewriting the History of Cinema in the Empire of All the Russias. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, 2021, no. 13. <https://doi.org/10.17892/app.2021.00013.284>. Available at: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/284> (accessed 24.07.2022).