

Литература:

1. Ахметова Ш.К. Казахи Западной Сибири и их этнокультурные связи в городской среде. – Новосибирск: Изд-во археологии и этнографии СО РАН, 2002. 104 с.
2. Баллер Э. А. Социальный вопрос и культурное наследие. Москва, 1987. 160 с.
3. Бочанова Г.А. Выходцы из Белоруссии в Сибири второй половины XIX – начала XX в.: вопросы миграции и расселения // Белорусы в Сибири. Новосибирск : Ин-т истории СО РАН, 2022. С. 65–89.
4. Веденин Ю. А. География наследия. Территориальные подходы к изучению и сохранению наследия. Москва : Новый Хронограф, 2018. С. 472.
5. Дружинин А.Г. Теоретико-методологические основы географических исследований культуры : автореф. дис. ... д-ра геогр. наук : 11.00.02. Санкт-Петербург, 1995. 51 с.
6. Жуковская Н.Л. Пища кочевников Центральной Азии : к вопросу об экологических основах формирования модели питания // Сов. этнография. 1979. № 5. С. 64–74.
7. Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре : методологические подходы к изучению понятия наследия // Социологические исследования. 2010. № 2. С. 75–82.
8. Коновалов А. В. Понятие «этнографический предмет» / А.В. Коновалов, Е.Я. Тимофеева // Проблемы комплектования, научного описания и атрибуции этнографических памятников. Л., 1987. С. 16–22.
9. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна : монография. СПб. : Фонд Университет : Русский Остров : Владимир Даль, 2004. 623 с.
10. Любичанковский А.В. Анализ понятия «культурное наследие» // Вестн. Оренбур. гос. ун-та. 2006. №12. С. 83–90.
11. Мастеница Е. Н. Культурное наследие в современном мире : концептуализация понятия и проблематики // Мировая политика и идейные парадигмы эпохи. СПб : СПбГУКИ, 2008. С. 252–262.
12. Селезнева И.А. Народы Омской области / И.А. Селезнева, Т.Б. Смирнова. Омск, 2018. 272 с.
13. Тынысов Б. А. Расселение казахов на территории Омского Прииртышья (конец XIX – первая треть XX в.) // Вестн. археологии, антропологии и этнографии. 2012. № 4 (19). С. 78–82.
14. Шулепова Э. А. Культурная среда исторического города: методология изучения и трансляция // Культурологический журнал. 2011. № 2(4). С. 22–25.

References:

1. Ahmetova Sh.K. Kazahi Zapadnoj Sibiri i ih jetnokul'turnye svjazi v gorodskoj srede. – Novosibirsk: Izd-vo arheologii i jetnografii SO RAN, 2002. 104 s.
2. Baller Je. A. Social'nyj vopros i kul'turnoe nasledie. Moskva, 1987. 160 s.
3. Bochanova G.A. Vyhodcy iz Belorussii v Sibiri vtoroj poloviny XIX – nachala XX v.: voprosy migracii i rasselenija // Belorusy v Sibiri. Novosibirsk : In-t istorii SO RAN, 2022. S. 65–89.
4. Vedenin Ju. A. Geografija nasledija. Territorial'nye podhody k izucheniju i sohraneniu nasledija Moskva : Novyj Hronograf, 2018. S. 472.
5. Druzhinin A.G. Teoretiko-metodologicheskie osnovy geograficheskikh issledovanij kul'tury : avtoref. dis. ... d-ra geogr. nauk : 11.00.02. Sankt-Peterburg, 1995. 51 s.
6. Zhukovskaja N.L. Pishha kochevnikov Central'noj Azii : k voprosu ob jekologicheskikh osnovah formirovanija modeli pitaniya // Sov. jetnografija. 1979. № 5. S. 64–74.
7. Zamjatin D. N. Obraz nasledija v kul'ture : metodologicheskie podhody k izucheniju ponjatija nasledija // Sociologicheskie issledovanija. 2010. № 2. S. 75–82.
8. Konovalov A. V. Ponjatje «jetnograficheskij predmet» / A.V. Konovalov, E.Ja. Timofeeva // Problemy komplektovaniya, nauchnogo opisaniya i atribucii jetnograficheskikh pamjatnikov. L., 1987. S. 16–22.
9. Loujental' D. Proshloe – chuzhaja strana : monografija. SPb. : Fond Universitet : Russkij Ostrov : Vladimir Dal', 2004. 623 s.
10. Ljubichankovskij A.V. Analiz ponjatija «kul'turnoe nasledie» // Vestn. Orenbur. gos. un-ta. 2006. №12. S. 83–90.
11. Mastenica E. N. Kul'turnoe nasledie v sovremennom mire : konceptualizacija ponjatija i problematiki // Mirovaja politika i idejnye paradigmy jepohi. – Spb : SPbGUKI, 2008. S. 252–262.
12. Selezneva I.A. Narody Omskoj oblasti / I.A. Selezneva, T.B. Smirnova. Omsk, 2018. 272 s.
13. Tynysov B. A. Rasselenie kazahov na territorii Omskogo Priirtysh'ja (konec XIX – pervaja tret' XX v.) // Vestn. arheologii, antropologii i jetnografii. 2012. № 4 (19). S. 78–82.
14. Shulepova Je. A. Kul'turnaja sreda istoricheskogo goroda: metodologija izuchenija i transljacija // Kul'turologicheskij zhurnal. 2011. № 2(4). S. 22–25.

УДК 778.5.03.01

В.К. Беляков

ЭКРАННОЕ ПОСЛАНИЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ НЕИГРОВЫХ ФИЛЬМОВ

На примере ряда сохранившихся дореволюционных хроникальных фильмов-портретов, посвящённых Льву Толстому, Леониду Андрееву и артисту Александринского театра Владимиру Давыдову, анализируются различные стороны коммуникации раннего неигрового кинематографа со зрителем. Отмечаются информационная и пропагандистская составляющие коммуникации, а также ее репрезентативная функция. Последняя была в тот момент наиболее существенной, поскольку, с точки зрения авторов фильмов, зрителю было важно визуально продемонстрировать те или иные объекты съёмки.

Автор работы также исследует особенности съемок ритуала жизни и деятельности императора Николая II, которые носят в значительной степени сакральный характер, что, однако, профанировалось массовым зрителем уже в те времена.

Историческая кинохроника порождает в зрителе интерес к сохранившимся репрезентациям прошлого и в этом ее главное значение.

Ключевые слова: фильм, кинохроника, коммуникативность, информационность, Ягельский, Дранков, Николай II, кинодокумент

Для цитирования: Беляков В.К. Экранное послание дореволюционных неигровых фильмов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 1. С. 56-63.

Viktor K. Belyakov CHRONICLE CINEMA AND COMMUNICATION. ON THE EXAMPLE OF PRE-REVOLUTIONARY NON-FICTION FILMS

On the example of a number of surviving portrait films dedicated to Leo Tolstoy, Leonid Andreev and the artist of the Alexandrinsky Theater Vladimir Davydov, various aspects of the communication of early non-fiction cinematography with the audience are analyzed. The informational component of communication, the propaganda component, as well as its representative function are noted. The latter was the most significant at that moment, because from the point of view of the filmmakers, it was important for the viewer to visually demonstrate certain objects of shooting.

The author of the work also explores the features of filming the ritual of the life and work of Emperor Nicholas II, which are largely sacred, which, however, was profaned by the mass audience already in those days.

Historical newsreel generates in the viewer an interest in the preserved representations of the past, and this is its main significance.

Key words: Film, newsreel, communication, information, Yagelsky, Drankov, Nicholas II, film document

For citation: Belyakov V.K. Chronicle cinema and communication. On the example of the pre-revolutionary non-fiction films // Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts. 2024. № 1. С. 56- 63.

Введение

Любая историческая кинохроника является визуальным свидетельством исторических событий и фактов. При демонстрации на киноэкране она представляет зрителю определенную информационную составляющую, в чем и заключена её коммуникативная функция.

Новизна предлагаемой работы заключается в том, что коммуникативная функция хроникального кинематографа рассматривается на примере ранних кинодокументов, когда те или иные свойства кинохроники находились в стадии становления. И подобное рассмотрение именно в этом смысле обладает актуальностью, поскольку самые ранние образцы кинематографа позволяют выявить те или иные его особенности с большей определенностью и, тем самым, перенести выявленные качества на любую кинохронику, содействуя её более эффективному пониманию. Задача работы заключалась в рассмотрении ряда образцов хроникального кинематографа дореволюционного периода с целью выявления его устойчивых коммуникативных и информационных качеств, что должно позволить распространить их на любую иную историческую кинохронику.

Материалы и методы

В своём исследовании автор использует для анализа кинодокументы, хранящиеся в Российском государственном архиве кинофотодокументов – РГАКФД. Опираясь на конкретные экранные произведения, автор при-

ходит к выделению их свойств и качеств с точки зрения коммуникативной функции кинематографа, которые возможно расширить, в том числе и на современные образцы хроникальных кинодокументов.

Литературный обзор

Проблема коммуникативности кинохроники в форме неигровых фильмов и киножурналов была затронута в обстоятельном труде Г.М. Маклюэна «Понимание Медиа», вышедшим в 1960-е годы [6]. В его интерпретации кино – это форма высказывания, носящая невербальный характер.

Такие современные исследователи, как Л. М. Рошаль и Г. С. Прожико, всегда подчёркивали, что неигровому кино присуща важнейшая функция трансляции информации о подлинных событиях и фактах [8, 10]. К. Э. Разлогов отмечал, что экранное искусство функционирует на пересечении сфер коммуникации искусства [9]. Информационные качества присущи неизбежно любой кинохронике и любому другому современному виду масс-медиа.

Западные исследователи обращают внимание на то, что советское кино в период своего становления, будучи средством коммуникации, играло роль средства воспитания и пропаганды [7].

Результаты

Уже стала распространенной ссылка на формулу Маршалла Маклюэна: «любое медиа – это сообщение».

И эта функция медиа стала присуща кинематографу с первых дней его существования. Первая продемонстрированная Люмьерами кинолента показывала именно выход рабочих с фабрики, а не что-либо ещё, и именно в этом контексте зрителем и смотрелась. Зритель всегда хочет обладать неким первичным знанием, которое позволит ему правильно воспринимать экранное изображение.

Интересно то, что первые неигровые фильмы несли в значительной степени информацию - в условиях отсутствия привычных ныне масс-медиа они выступали в роли средства коммуникации. Фильмы снимались для того, чтобы предъявить зрителю некие визуальные свидетельства о событиях или персонах, которые обладали определенным социальным влиянием, весом и значением. Первые иллюзии были местом своеобразной невербальной коммуникации.

Рассмотрим с этой точки зрения дореволюционные хроникальные фильмы, посвящённые различным деятелям искусства.

Таких фильмов немного. В 1908-1910 годах разными операторами проводились съёмки Льва Толстого. Одним из первых это сделал известный кинопредприниматель Александр Дранков в 1908 году. В 1909 году им же был снят фильм о писателе Леониде Андрееве (РГАКФД уч. 15998) – фильм имел название «Леонид Андреев у себя на даче», сейчас начальный титр в имеющейся архивной копии фильма утрачен. Также Дранков снял фильм «В.Н. Давыдов на даче» (РГАКФД Уч. 21936) об известном актёре Александрийского театра.

Сегодня, просматривая сохранившиеся кинодокументы о Льве Толстом, приходишь к выводу, что те кинооператоры ставили перед собой, в первую очередь, репрезентативную задачу. Им хотелось представить зрителю саму персону великого писателя.

Своими репрезентативными качествами и коммуникативной ролью фильм о Леониде Андрееве схож с кинокартинами о Льве Толстом. В те времена писатель обладал не менее громкой славой. Символизм его произведений производил большое впечатление на публику. Не удивительно, что А. Дранков решил снять Леонида Андреева на его даче в Финляндии.

Перед нами предстаёт чистая репрезентация без какого-либо контекста. Совершенно случайным образом Леонид Андреев снят в моторном катере на озере, и он же, едущий на

велосипеде. Он снят стоящим с писателем Чириковым, приехавшим к нему в гости, и с домочадцами за обеденным столом. Понятно, что сегодня этот фильм может даже вызвать значительное недоумение, поскольку известность и значимость писателя несколько упали, и, просматривая фильм, мы произвольно должны всё время напоминать себе о том, кем был Леонид Андреев в начале XX-го века.

Более любопытен фильм «В.Н. Давыдов на даче», который создал А. Дранков с явно вымышленным описанием с использованием нарративно-смыслового монтажа. Известный артист не просто показан в неких случайных обстоятельствах, а при его самом активном участии организован и поставлен целый рассказ об одном дне из его жизни, который он проводит на даче в Финляндии. Этот рассказ наполняет фильм определёнными смыслами, которые были бы просто невозможны в случае простой репрезентации. Тут и смысловая демонстрация того, что Давыдов – это известный артист, и любящий дедушка, и человек, который не против радостей жизни обычного частного человека, и заядлый охотник. Удивительным способом создавая череду образов в достаточно коротком рассказе, Дранкову удаётся передать вполне законченный живой портрет героя. И, тем не менее, перед нами его репрезентация, пусть и усложнённая придуманным образным рядом. Задача, стоящая перед автором, была в том, чтобы показать Давыдова с его человеческими свойствами и качествами. Реализованный киносказ вовсе не означает, что он наиболее близок реальному артисту Давыдову. Это некий рассказ, носящий однозначно условный постановочный характер, что свидетельствует не об объективности, а, скорее, фантазийности ситуаций, задаваемых фильмом.

Вместе с тем данная кинолента обладает, безусловно, пропагандистским эффектом (фильм навязывает зрителю точку зрения, что перед нами известный и популярный артист) и смысловыми качествами, связанными с тем, что Давыдов предстаёт перед нами в общепринятых человеческих качествах.

Так в фильмах появляется не просто информация, но транслируется некое авторское видение – содержание усложняется, поскольку понимание увиденного связывается не только с визуальным фактом, но и с его видением с точки зрения автора, а это может быть и пропагандой определённого взгляда или

демонстрацией некоего ритуала, завязанного с сакральностью происходящего.

Остановимся на трансцендентных моментах императорского ритуала, который можно видеть в различных церемониях.

При анализе сохранившихся съёмок следует иметь в виду, что Николай II был весьма набожным человеком. Такой же после женитьбы стала и царица Александра Фёдоровна. Для них не стояло вопроса о смысле и значении православной веры. И статус помазанника Божиего Николаем II воспринимался серьёзно и ответственно. В своей судьбе, действиях и поступках он видел промысел Божий.

Поэтому, рассматривая отснятые тогда фильмы и эпизоды, необходимо отдавать отчёт в их сакральных смыслах.

Обратимся для примера к кинофильму, который носит название «Смотр молодым матросам» (РГАКФД Уч. 362). Лента снята придворным кинооператором Александром Ягельским.

Имеющееся описание свидетельствует, что само событие происходит 28 апреля 1907 года. Однако при сверке с записями дневника Николая II обнаруживается, что оно происходило 12 апреля по старому стилю, когда, действительно, на плацу перед дворцом в Царском Селе проходил смотр молодых матросов Гвардейского экипажа.

Мы видим, как из дверей Александровского дворца (резиденции семьи Николая II) выходят дочери царя вместе с, предположительно, великой княгиней Марией Павловной младшей. Они все садятся в коляску, которая тут же отъезжает.

После небольшой паузы из дверей выходит император и быстро уходит влево из кадра (потому что он должен сесть на коня и возглавить всю кавалькаду, выезжающую на смотр). Следом из дверей выходит императрица, ведущая за руку маленького Алексея, с Анной Вырубовой, самой близкой своей подругой. Они также садятся в коляску, Александра Фёдоровна бережно держит наследника на коленях. Коляска (или как её называет в дневнике Николай II - шарабан) отъезжает в сопровождении целой кавалькады из свитских генералов и прочих особ.

Кадр меняется, и мы видим, как шарабан с императрицей, Вырубовой и наследником Алексеем медленно движется вдоль строя молодых матросов. Шарабан заслоняет Николая

II на коне, который движется вровень с ним ближе к строю матросов.

Но в чём смысл этого действия? А смысл вытекает из того, что мы наблюдаем. Для армии Николай II был державным вождём, каковым он себя и считал. Явить себя перед воинским строем в качестве вожде, водителя представлялось важным делом. Именно поэтому парады и смотры в Царском Селе, где жил государь, были так часты – каждый солдат империи хоть раз в жизни должен был сам воочию увидеть своего вождя. Поэтому на этих смотрах обычно бывали чуть ли не все полки русской армии.

Рядом с государем медленно движется коляска с наследником в возрасте трёх лет – армия уже сейчас должна видеть и запомнить своего будущего вождя, который у неё будет.

А после проезда император обыкновенно выезжал на середину плаца, и мимо него дефилировали выстроенные ранее части, тем самым подтверждая свою преданность державному вождю.

В этих двух действиях, следующих одно за другим, и заключался сакральный смысл церемонии – возникало освящённое ритуалом единство вождя и его воинства – сила и мощь державы непоколебима.

Конечно, как указывает Бодрийяр, смысл наблюдаемого явления искажается различными фильтрами в процессе доставления его до потребителя [2].

То есть, Александр Ягельский снял то событие, как оно и происходило тогда, 12 апреля 1907 года. И киноплёнка сохранила это изображение, в котором изначально был заложен только что описанный смысл.

Но сейчас мы смотрим на него сквозь наслоения нашего понимания и интерпретации прошедших исторических фактов. Смотрим с другим мироощущением. И для нас эта церемония утрачивает свой первоначальный сакральный смысл и превращается в несколько диковинный ритуал, который просто совершался по заведённому канону в Царском Селе.

Причём само понимание происходящего в 1907 году уже было неоднозначно для различных слоёв населения империи, чего Николай II вовсе даже не желал и не ожидал.

Понятно, что круги так называемой революционной демократии могли вдоволь саркастически посмеяться над этим, сфабриковать изрядное количество карикатур и других пе-

чатных насмешек, чем, собственно, и была полна прежняя жизнь.

И вложенный в этот ритуал смотра сакральный смысл профанировался и обесценивался.

Более того, даже многочисленными представителями аристократических кругов обеих столиц, то есть представителями «исторической власти», этот ритуал воспринимался во все не адекватно. Император Николай II, его фигура, не была сакральна для многих и очень многих.

В связи с этим интересно обратиться к самому первому документальному фильму, созданному Александром Ягельским в 1906 году – «Открытие I Государственной Думы» (РГАКФД Уч. 2001).

Как известно, это был первый случай, когда Ягельский попытался осуществить съёмку на низкочувствительную плёнку в помещении. Для чего он крутил ручку съёмочного аппарата медленнее положенного – где-то около 8 кадров в секунду. От этого на экране, хоть и получилась картинка происходящего, однако в своеобразном «дёрганном» виде. Как уже отмечалось ранее [5], при современном компьютерном восстановлении фильма все эпизоды стали хорошо видны и понятны. Первая сцена, происходящая в Тронном зале – это движение церемониальной процессии из придворных чинов с императорской четой в середине навстречу Петербургскому митрополиту. Процессия рвётся в том месте, где идут император с императрицей, её первая половина обходит митрополита и уходит из кадра, а император встаёт перед митрополитом и получает от него благословение.

Смысл происходящего вполне понятен – император получает благословение на важнейшее дело – открытие в Российской Империи первой Думы. Собственно, в следующем эпизоде мы видим, как он произносит речь перед депутатами, стоя у трона – сцена повторяет изображение, знакомое всем по фотографии.

Но, как известно, Эсфирь Шуб, обнаружив этот фильм и увидев, что на обычной скорости проекции все персонажи в кадре начинают дёргаться и вести себя необычно, решила использовать это как трюк, как аттракцион, как она только что восприняла это от Сергея Эйзенштейна, сообщившего всем про «монтаж аттракционов». И она решила, что этот фильм 1906 года – самый подходящий аттракцион

для её творческих целей. Что она и реализовала в фильме «Россия Николая II и Лев Толстой» [11].

В тот исторический момент, при стремительно произошедшем процессе обесценивания всех идейных смыслов погибшей Российской империи, такой приём выглядел вполне уместным и удачным.

Если мы обратимся к определённым структуралистским подходам, имея в виду разработки Барта и Бодрийяра, то мы должны будем признать, что имевшиеся у того или иного ритуала императорской власти, отражавшегося в различных церемониях, определённые сакральные смыслы должны трактоваться как виды некоего мифа (по Барту) [1] или в качестве кодов, ведущих к симулякрам (по Бодрийяру) [3]. Вопрос заключается в том, на каком временном моменте сакральное действие становится симулякром, то есть, иными словами, когда оно профанируется? Ответ, вероятно, должен быть следующим: практически всегда, когда время первичных форм ритуала, самих первичных ритуалов, прошло. Правда, такой чисто императивный вывод не является совсем очевидным для неких осуществлений, носящих характер повседневных практик. Достаточно обратиться к ныне существующим формам религий, чтобы сказать, что религиозный культ наполнен симулякрами для наблюдателя со стороны, позиционирующего себя в качестве субъекта, не имеющего никакого отношения к этим религиозным практикам. Но для любого иного субъекта, истово верующего и пребывающего, что называется, с Богом, никакого профанирующего момента в этих практиках не возникает, и никаких симулякров нет.

Можно сказать шире: любое действие человека, воспринимаемое как притворство или лицедейство, его любое проявление бытия, не носящее сущностного характера, но воспринимаемое как имитирующее нечто сущностное, является симулякром по своей сути. Но только в этом строго оценочном суждении.

Таким образом, сам император Николай II, несмотря на то что, вероятно, отдавал себе отчёт в некоей театральности (постановочности) той или иной церемонии ритуального характера, тем не менее, не считал эту церемонию, этот ритуал симулякром, мифом, за которым ничего не стоит. Для него сакральность в них пребывала. Даже если сущност-

ным в этот момент оставалась простота ритуального действия.

Имеющаяся так называемая «царская кинохроника», во множестве снятая Александром Ягельским, демонстрирует нам Николая II, обретающего в этих зафиксированных на киноплёнку церемониях единение с Господом Богом. По сути, он предстаёт перед зрителем, воспринимающим эти сцены на экране дореволюционного иллюзиона, как единственная сакральная жертва – недаром Николай II всю свою жизнь ощущал роковой характер своего существования и готовился принести себя на алтарь во имя умирения России. Готовность монарха к жертве связывает его и всех, в вере пребывающих, с Творцом [4].

Теперь же та сохранившаяся до наших дней киноплёнка является, фактически, застывшей темпоральностью, вобравшей в себя свидетельство сакральности разворачивающегося на наших глазах действия. Правда, ничто не мешает любому сегодняшнему зрителю в то же время воспринимать происходящее на экране как симулякр.

Вернёмся к фильму «Смотр молодым матросам». Сам происходивший в апреле 1907 года смотр и его визуализированный на киноплёнке образ несут изначально заложенный в ритуальную церемонию сакральный смысл. Однако, вполне понятно, что не ради этой сакральности, этой трансцендентности Александр Ягельский снимает этот фильм. Для него важна была фиксация некоторых образов на киноплёнку – для того, чтобы высочайшие зрители (другие пока не предусматривались) могли насладиться и получить удовольствие от оживших на экране картин, а также для того, чтобы возникал некий коммуникативный момент – отснятая киноплёнка должна была нечто сообщать.

Первое свойство относится к эстетическим качествам произведённого фильма, второе – к его информационным качествам.

Эстетические качества в рассматриваемом случае зависят от уровня мастерства кинооператора (Ягельского) и качества произведённой съёмки. Хорошо снято – значит и производит хорошее впечатление. Что, собственно, и объясняется имеющимися эстетическими качествами отснятого материала. Стоит обратить внимание на то, что при восприятии тех или иных отснятых кинокадров у зрителя возникает эффект выделения отдельных объектов в кинокадре на фоне всего остального,

присутствующего в кадре. Возникает эффект ирреальности выделенного для себя зрителем объекта. То есть этот объект начинает существовать при просмотре для зрителя как бы сам по себе.

В самом деле, первые кадры этого фильма дороги тем, что мы наблюдаем маленького наследника, мы очарованы им и любим его (при условии проявления нормальных человеческих чувств). Мы следим за ним, не обращая практически внимания в этот момент на все другие объекты в кадре. Для нас Алексей становится эстетическим центром предъявленного нам кадра, он захватывает наше внимание, и мы с удовольствием отмечаем для себя, как он хорош. И в следующих кадрах проезда коляски мимо строя матросов наше внимание опять приковывает Алексей – возникает момент ирреальности его, выделенности.

Что касается информационной составляющей, то факт ее присутствия подтверждается хотя бы тем, что мы почти с самого начала демонстрируемого эпизода видим ребёнка, которого ведёт за руку его мать, императрица. Современный зритель даже при сегодняшней плохой осведомлённости и отсутствии опыта насмотренности, легко для себя определяет, что перед ним императрица Александра Фёдоровна, ведущая за руку своего сына, наследника Алексея. И, таким образом, визуальная информация становится воспринятой зрителем.

В 1908 году появились на экране киножурналы (стал выходить два раза в неделю «Пате-журнал» и реже – киножурнал «Гомон»), которые стали выполнять коммуникационную функцию, донося до киноаудитории, фактически, молниеносную информацию о происходящих событиях в мире и в России. При этом сама эта информация проходила селекцию – не всё, происходящее в жизни, становилось объектом экранной действительности. Например, стачки и забастовки, то есть борьба рабочих за свои права, были исключены из поля рассмотрения. Тем не менее, благодаря разнообразию экранных событий, зритель мог воспринимать визуальные свидетельства о происходящем в более широком диапазоне. Дошедшие до нынешних дней журнальные кинодокументы содействуют о более полном понимании утраченных безвозвратно форм жизни дореволюционной России.

Обсуждение

Таким образом, в результате анализа указанных фильмов можно сказать, что сама репрезентация объекта (предмета) в кинематографе, выполняющая коммуникативную функцию, вовсе не служит цели раскрытия глубинных значимых смыслов экранного образа. Из кинофильма мы не узнаем, кто такой Лев Толстой, что он такое совершил, в чём его социальная значимость. Без особых пояснений и комментариев мы не знаем, что за люди его окружают, в каких таких событиях он сейчас принимает участие, каковы его конкретные обстоятельства и факты жизни. В конце концов, не знаем, в чём его вера и убеждения.

Мы просто можем наблюдать его в предложенных обстоятельствах и соглашаться: да, действительно, это Лев Толстой. Таким же эффектом обладают и фильмы о Леониде Андрееве и об актере Давыдове.

По сути, мгновенно воспринимаемая визуальность этих фильмов требует обязательной расшифровки и интерпретации.

По прошествии времени, в наши дни, появляется совсем иной зрительский интерес к этим лентам, поскольку они являются зримыми визуальными свидетельствами прошлого, не существующего больше в настоящем, но оказывающего определённое влияние на это настоящее.

Появляется то, что можно было бы назвать историческим любопытством, историческим

интересом к реально существующим репрезентациям этого утраченного прошлого. Причём не в разрезе повседневной обыденной жизни, а в разрезе явлений и событий, которые отражают кадры исторической кинохроники.

Заключение

Суммируя проведённые аналитические выкладки, можно отметить следующее: относительно исторической кинохроники всегда может возникнуть сомнение в подлинности, достоверности тех или иных представленных визуальных свидетельств, но в случае самой простой ситуации, когда фильм выполняет просто коммуникативную функцию, этого сомнения практически нет – перед нами однозначно предстаёт или Лев Толстой, или Леонид Андреев, или император Николай II. И мы, сегодняшние зрители, испытываем определённый аффект от того, что можем увидеть подлинных исторических персонажей. А киножурналы наполняют нас визуальным знанием эпохи. Помимо репрезентативного смысла кинохроника порождает целый ряд иных смыслов – от информационного до сакрального (трансцендентного), эстетического и пропагандистского. Выявляя их, мы извлекаем из исторической кинохроники её ценностную значимость, и в этом, собственно, и состоит смысл её коммуникативной функции.

Литература:

1. Барт Р. Мифологии. Москва: Академический проект, 2014. 351 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Москва: Издательство АСТ, 2020. С. 213-223.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. Москва: ПОСТУМ, 2016. С. 109-119.
4. До Егито Т.М. Сакральное и профанное в позднем периоде творчества С.М. Эйзенштейна: 1940-1946 гг. *Studia Religiosa Rossica*: научный журнал о религии. 2020;(2):86-119. <https://doi.org/10.28995/2658-4158-2020-2-86-119> (Дата обращения: 01.04.2023).
5. Майоров Н.А. Первые в истории отечественного кинематографа. 1906 год [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://old.cinemafirst.ru/pervye-v-istorii-otechestvennogo-kine-6-3/> (Дата обращения: 01.04.2023).
6. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Москва: Кучково поле, 2014. С. 323-338.
7. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 183 с.
8. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. Москва: ВГИК, 2004. 454 с.
9. Разлогов К. Э. Искусство экрана: Проблемы выразительности. Москва: Искусство, 1982. С. 17-35.
10. Рошаль Л. М. Мир и игра. Москва: Искусство, 1973. С. 125-136.
11. Шуб Э.И. Жизнь моя – кинематограф. Москва: «Искусство», 1972. 232 с.

References:

1. Bart R. Mifologii. Moskva: Akademicheskij projekt, 2014. 351 s.
2. Bodrijjar Zh. Obshhestvo potreblenija. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2020. S. 213-223.
3. Bodrijjar Zh. Simuljaky i simuljicii. Moskva: POSTUM, 2016. S. 109-119.
4. Do Egito T.M. Sakral'noe i profannoe v pozdnem periode tvorchestva S.M. Jeizenshtejna: 1940-1946 gg. *Studia Religiosa Rossica*: nauchnyj zhurnal o religii. 2020;(2):86-119. <https://doi.org/10.28995/2658-4158-2020-2-86-119> (Data obrashhenija: 01.04.2023).
5. Majorov N.A. Pervye v istorii otechestvennogo kinematografa. 1906 god [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://old.cinemafirst.ru/pervye-v-istorii-otechestvennogo-kine-6-3/> (Data obrashhenija: 01.04.2023).
6. Makljujen G. M. Ponimanie media: Vneshnie rasshirenija cheloveka. Moskva: Kuchkovo pole, 2014. S. 323-338.
7. Omon Zh., Bergala A., Mari M., Verne M. Jestetika fil'ma. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 183 s.

8. Prozhiko G. S. Konceptcija real'nosti v jekrannom dokumente. Moskva: VGIK, 2004. 454 s.
9. Razlogov K. Je. Iskusstvo jekrana: Problemy vyrazitel'nosti. Moskva: Iskusstvo, 1982. S. 17-35.
10. Roshal' L. M. Mir i igra. Moskva: Iskusstvo, 1973. S. 125-136.
11. Shub Je.I. Zhizn' moja – kinematograf. Moskva: «Iskusstvo», 1972. 232 s.

УДК 793.31(470.51) (045)

Ю.П. Богданова

КИНЕТИКА ХОРОВОДОВ СЕЛА КАРСОВАЙ БАЛЕЗИНСКОГО РАЙОНА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Территория, на которой расположилось село Карсовай, не обладает целостностью, в ней сосуществует несколько локальных традиций, сформировавшихся в результате нескольких переселенческих потоков. В данной статье рассматриваются кинетические особенности хороводной традиции русского населения, проживающего на территории с. Карсовай. Были выявлены основные виды хороводов. Проведена классификация хороводов с точки зрения кинетики. Рассмотрены изменения кинетики хоровода в координации с составами его участников.

Ключевые слова: Карсовай, хороводная традиция, виды хороводов, кинетика хороводов, музыкально-хореографический комплекс

Для цитирования: Богданова Ю.П. Кинетика хороводов села Карсовай Балезинского района Удмуртской Республики // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 1. С.63-67.

Yu. P. Bogdanova KINETICS OF ROUND DANCES IN THE VILLAGE OF KARSOVAY, BALEZINSKY DISTRICT, UDMURT REPUBLIC

The territory on which the village of Karsovay is located does not have integrity; several local traditions coexist in it, formed as a result of several migration flows. This article examines the kinetic features in the round dance tradition of the Russian population living on the territory of the village Karsovay. The main types of round dances were identified. A classification of round dances is carried out from the point of view of kinetics. Changes in the kinetics of a round dance in coordination with the composition of its participants are considered.

Key words: Karsovay, round dance tradition, types of round dances, kinetics of round dances, musical and choreographic complex

For citation: Bogdanova Y.P. Kinetics of round dances in the village of Karsovay, Balezinsky district, Udmurt Republic // Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts. 2024. № 1. С. 63-67.

Введение

Карсовай - поселение позднего формирования, образовавшееся в результате притока населения на территорию Верхокамья в связи со строительством в XX веке масло- и льнозаводов. Образованное поселение сразу становится зоной межэтнических контактов, поскольку вместило в себя представителей разных этносов: русских, удмуртов, бесермян, коми-пермяков. В результате взаимодействия в селе начали происходить процессы, повлиявшие на традиционную культуру этносов. В нашем случае будет рассмотрен процесс трансформации, происходящий в русской хороводной традиции.

Актуальность данного исследования заключается в том, что хоровод, как явление синкретического порядка, давно привлекает внимание исследователей русского фольклора Удмуртии, но, если на вербальном и музыкальном уровне он рассмотрен достаточно полно, то кинетическая его составляющая оставляет еще много вопросов. Акцент в данной работе мы делаем именно на кинетике хороводов. Отметим, что наши выводы носят скорее предварительный характер и подводят к постановке проблемы в целом.

Целью настоящей работы является выяв-

ление кинетических особенностей русской хороводной традиции с. Карсовай Балезинского района Удмуртской Республики.

Целью предопределила постановку следующих задач:

1. Изучить бытование хороводов с. Карсовай Балезинского района Удмуртской Республики.
2. Провести классификацию хороводов с точки зрения кинетики.
3. Рассмотреть изменения кинетики хоровода в координации с составами его участников.

Материалы и методы

Настоящее исследование было проведено на основе материалов, полученных в результате фольклорно-этнографических экспедиций 2007-2019 гг., осуществленных автором работы. Основными информантами являются жители села Карсовай, в том числе участницы фольклорного ансамбля «Родные напевы».

Был проведен анализ литературы и экспедиционных материалов исследователей, применены следующие методы: анализ, наблюдение, беседа.

Литературный обзор

Хороводная традиция Верхокамья не раз становилось объектом исследования. Боль-