

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Беляков В.К. — Особенности восприятия дореволюционных неигровых фильмов // Человек и культура. – 2023. – № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.4.38611 EDN: WEWPGY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38611

Особенности восприятия дореволюционных неигровых фильмов

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:

10.25136/2409-8744.2023.4.38611

EDN:

WEWPGY

Дата направления статьи в редакцию:

13-08-2022

Аннотация: Целью настоящей работы является раскрытие особенностей восприятия исторической архивной кинохроники на примере дореволюционных неигровых фильмов, являющихся её разновидностью. Задача исследования заключается в выявлении качеств дореволюционной кинохроники, которые оказывали влияние на массового зрителя до революции и их сравнение с теми её качествами, которые выходят на первое место при её восприятии современными зрителями. В работе в качестве метода используется аналитический подход, который опирается на теоретические положения, вытекающие из рассмотрения специфики кинохроники как особого вида кинематографа. Также рассматривается становление российского неигрового кино на раннем этапе, выявляются используемые им приёмы в развитии, и изучаются дошедшие до нас свидетельства восприятия кинохроники в первых кинотеатрах. В качестве примера рассматриваются фильмы: «Государь Император, Государыня Императрица и Наследник Цесаревич изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время пребывания в Шхерах в 1908 г.» (1908 г.), «Добыча асбеста на Урале» (1911 г.) и «Открытие моста через Волгу в центре Ржева» (1911 г.). Результаты проведённого

исследования подтверждают влияние произошедшего так называемого визуального поворота и свидетельствуют о принципиальной разнице восприятия визуальной информации по сравнению с вербальной. При анализе сохранившихся киноматериалов, в том числе, документальных фильмов, заметно, что ныне эти эфемерные экранные образы передают дыхание подлинной жизни, и мы смотрим на экран не за тем, чтобы узнать какую-либо историю, а чтобы почувствовать атмосферу бытия тех людей. Новизна предпринятого исследования заключается в разработке модели восприятия дореволюционной кинохроники как в общих чертах, так и с точки зрения конкретной зрительской аудитории прежде и теперь.

Ключевые слова:

дореволюционная кинохроника, фильм, зритель, восприятие, неигровой, кинематограф, экранная действительность, понимание, образ, видимость

Введение

Кинохроника является особым видом кинематографа со своей совершенно отдельной функцией. Кинохроника, в отличие от игрового кинематографа, – это разновидность медиа, в которой превалирует информация (могущая быть совершенно разного рода и свойства) в форме сообщения. Эта информация подаётся с использованием художественных приёмов и средств (операторские приёмы съёмки относятся именно к таковым). Многочисленные современные документальные фильмы, посвящённые различным вопросам истории, естественным наукам и технике, характеризуются преобладанием медиальности, но они ни в коей мере не являются просто учебными или инструктивными.

Ранний дореволюционный кинематограф начинался с кинохроники – первые съёмки были документальными и первые фильмы были хроникальными.

Очень часто возникает непонимание того факта, что называть все неигровые фильмы кинохроникой стало уже привычным. Связано это с тем, что в нашей стране традиционно принято отождествлять киножурналы, неигровые (документальные) фильмы и просто так называемые летописные материалы (то есть материалы, появившиеся на основе проведённых хроникальных съёмок) с кинодокументом. Самый главный архив нашей страны, хранящий неигровые фильмы, киножурналы и летописные материалы, называется Российским государственным архивом кинофотодокументов – РГАКФД. К сожалению, из-за этого даже документальные фильмы с ярко выраженным образным решением, хранящиеся в этом архиве, принято называть кинохроникой (для архивистов он - кинодокумент, не более).

Таким образом, говоря о кинохронике мы подразумеваем, в том числе и неигровые фильмы, которые начали создаваться с 1908 года. До известной степени, в этом есть определённая справедливость, поскольку от многих фильмов остались только фрагменты, а некоторые из фильмов не сохранили своего монтажного построения – в силу специфики проката ранних картин в дореволюционные времена, поскольку порой хроникальные фильмы выдавались владельцам кинотеатров в несклеенном виде без титров, которые предоставлялись отдельно, дабы была возможность перемонтажа или сокращения метража киноленты.

Изучением вопросов восприятия зрителем первых отечественных кинофильмов, в том

числе неигровых, занимались как историки, так и теоретики кино. Не раз, при этом, высказывались сожаления о том, что серьёзных исследований, касающихся феномена дореволюционного кино, до обидного мало, - многие аспекты существования и взаимодействия дореволюционного кинематографа с российским обществом той поры ещё практически не изучены.

Меж тем, интерес к дореволюционной кинохронике в нашем обществе, ставший заметным с перестроечных времён, делает актуальным изучение вопросов функционирования дореволюционного неигрового кинематографа, поскольку становится важным как понимание самого феномена дореволюционного кино, так и знание отдельных хроникальных лент, являющихся визуальным свидетельством той эпохи и источником исторической информации.

Выявление особенностей восприятия дореволюционной кинохроники становится целью данной работы, что ведёт к исследованию качеств самой кинохроники на примере отдельных фильмов, входящих в её свод. Правильное понимание процесса восприятия экранных образов содействует правильному представлению дореволюционной кинохроники зрительской аудитории.

Опираясь на своеобразие кинохроники как специфического вида кинематографа, в качестве метода в работе применяется аналитический подход в обзоре исторических свидетельств просмотров хроникальных фильмов в кинотеатрах, а также историко-аналитический подход в рассмотрении конкретных дореволюционных хроникальных фильмов.

Одной из первых работ, затрагивающих рассматриваемую тематику, стала книга Н.М. Зоркой «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов».^[1] Автором был предпринят анализ зрительских вкусов и пристрастий представителей разных слоёв общества, посещавших первые российские кинотеатры. К сожалению, изучение интереса зрительской аудитории к кинематографу ведётся на примере исключительно игровых фильмов, которые по мысли автора близки к серийной массовой литературе, популярной в мещанской среде. При сравнении организации тем и сюжетов игровых фильмов и «низкой беллетристики» автор делает выводы о том, что дореволюционный кинематограф подкупал своей общедоступностью, лёгкой усвояемостью всеми социальными слоями любых возрастов и уровня образования. Таким образом, кинохроника несколько выпадает из поля зрения исследователя.

Много внимания данной тематике уделял В.П. Михайлов – в своих работах он анализировал дореволюционный российский кинематограф, обратив особое внимание функционированию кинотеатров и их публике.^[2] В своей работе автор указывает, что кинематограф начинался с кинохроники, которая наряду с игровыми картинками играла определённую роль у зрительской аудитории первых иллюзионов. Пожалуй, впервые предпринимается попытка проанализировать более детально пристрастия и вкусы разных слоёв населения, обращается внимание на то, что зрительская аудитория не была так однородна, хотя визуальная привлекательность кинематографа покоряла всех.

Данной тематике уделяет внимание А.О. Ковалова – её анализ деятельности первых петербургских кинотеатров содержит много важных замечаний.^[3, 8] Опираясь на многочисленные документальные факты, автор сообщает много интересных фактов о функционировании самих кинотеатров и о публике, их посещавшей.

Если упомянутые выше авторы рассматривали вопросы восприятия дореволюционного

кинематографа в значительной степени с исторической точки зрения, то известный отечественный и американский исследователь Ю. Г. Цивьян подошёл к проблеме восприятия дореволюционного кинематографа в своём труде «Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930» с феноменологических позиций. [4]. Автор анализирует рецепцию и перцепцию кинематографа, проведя большой обзор по сохранившимся впечатлениям от посещения кинематографа разными лицами и фигурами. Тщательно анализируется социальный состав зрителей и особенности киносеанса с точки зрения «похода в кино». Обращается внимание на то, что кинематограф был доступный и массовый, но если первое время зритель был склонен рассматривать кинематограф как аттракцион (это был «зритель, гогочущий во время драмы»), то потом стали появляться у разных слоёв свои вкусы и пристрастия.

Целый ряд интересных наблюдений сделан немецким историком кино Наташей Друбек. [5]. Она проанализировала период становления раннего русского кинематографа, подчеркнув, что успех тех или иных кинопредпринимателей был связан с улавливанием ими массовых вкусов публики, что было связано со знанием, подчас интуитивным, запросов кинематографических зрителей.

Имея в виду указанные аналитические исследования, нам представляется важным подойти к проблеме восприятия дореволюционной кинохроники (хроникальных фильмов), которой до сих пор уделялось до обидного мало внимания, с точки зрения своеобразия и специфических особенностей самой кинохроники – восприятие любого предмета идёт во многом от его свойств.

Своеобразие исторической кинохроники. Проблема её восприятия и понимания.

Кинохроника, в силу континуального характера своего кинематографического языка, несёт в себе избыточную информацию о той части реальности, что она нам предъясняет. Конечно, если мы просматриваем те или иные кадры так называемой «царской кинохроники» (киноматериалы и фильмы, созданные при участии Фотографа Двора Его Величества А. К. Ягельского и его ателье «К. Е. фонъ Ганъ и К°», посвящённые жизни и деятельности последнего российского Императора Николая II), то наше главное внимание сосредотачивается на персоне самого Государя и той церемонии, что сейчас на наших глазах разворачивается в кадре. Однако, любой внимательный зритель может подтвердить, что эти кинокадры ценны и интересны не только этим. В них можно разглядеть массу иных любопытных подробностей, которые не имеют буквального отношения к непосредственно разворачивающемуся действию. Фактически, запечатленные на киноплёнке картины бытия императорского Двора несут развёрнутую информацию, в соответствии с которой можно судить о самых разных вещах ушедшей эпохи. Нашему вниманию предстают, фактически, не столько фильмы (они ещё слишком примитивны и безыскусны), и не хроникальные сообщения, а картины бытия Императорского Двора и Августейших Особ в их ритуальной полноте и изысканности. Все иные смыслы, на деле, будут всегда искусственно привнесёнными в эту самодостаточную полноту.

Следует учитывать, что кинохроника обладает плавающим, изменяющимся смыслом. Её восприятие зависит от нынешнего исторического времени и доминирующих сегодня мировоззренческих взглядов. Собственно, сам пропагандистский эффект возникает в кинохронике из-за привнесения в неё определённых авторских интенций – в виде тех или иных мировоззренческих взглядов автора.

Конечно, мы видим то, что можем и способны увидеть; видим в той степени, в какой

можем осознать и воспринять вложенный в кадр акцент. Да, порой мы активно не приемлем этот посыл в экранных образах (например, в нацистской хронике), но всё равно неизбежно отдаём себе отчёт в том, что нам хотели сказать и передать.

Специфика наблюдения экранного изображения заключается в том, что при его лицезрении зритель верит, что экранные объекты реально существуют, хотя на самом деле, видит их репрезентации, символические конструкции или культурно и исторически обусловленные образы. Поэтому можно говорить о том, что историческая кинохроника, в том числе дореволюционная, пытается восполнить исчезнувшее материальное существование истории – с помощью непрерывной эфемерности движущегося изображения [\[6, с. 252\]](#). А с другой стороны, именно своей призрачностью историческая кинохроника провоцирует постановку вопроса: а была ли на самом деле, та реальность? Помимо чисто ментального свойства этого вопроса, выраженное сомнение обусловлено тем, что в силу «аппаратных» ограничений, мы наблюдаем ту реальность на экране не буквально, а с известными лакунами и привнесёнными условностями.

Проблема понимания экранной действительности носит достаточно острый характер. Разные группы зрительской аудитории понимают кинохронику по-разному. Именно в силу того, что видят в демонстрируемом что-то одно и не замечают другого, не полностью понимают происходящее на экране, затрудняются с идентификацией персонажей, событий и времени события. Понимание кинохроники обычными людьми отличается от её понимания специалистами и профессионалами. Что является вполне естественным делом. И именно поэтому возникает целое направление «объясняющих» документальных фильмов, построенных на архивной кинохронике, чьей задачей является толкование исторических фактов и тех визуальных свидетельств, что представлены в виде образов архивной кинохроники. Это направление в документалистике порождает соблазн создания пропагандистского эффекта, поскольку зачастую перед авторами фильмов стоит задача добиться единства, общности понимания тех или иных исторических фактов зрительской аудиторией. А единство понимания как раз и является задачей пропаганды.

В процессе просмотра кинохроники зритель сталкивается со своеобразной текстологической задачей. Любой фильм можно рассматривать как текст, написанный особым языком. И в этом смысле, текст любой кинохроники требует своей расшифровки. Именно поэтому возникают совершенно различные интерпретации и трактовки увиденного. Ныне принято говорить, что для более точного и глубокого понимания визуальных образов необходим кинематографический опыт, под которым подразумевается так называемая насмотренность – навык, который приобретается на основе достаточно тесного освоения кинематографа и кинохроники, в частности. Человек, обладающий подобным опытом, ориентируется в демонстрируемой кинохронике, легко различает исторические фигуры в кадре, ориентируется в обстоятельствах разворачивающегося действия и т.д. [\[7\]](#).

Сам факт отнесённости кинохроники именно к дореволюционному периоду усугубляет проблему понимания, поскольку мы наблюдаем на экране те формы жизни, которые не отвечают современным представлениям – зрителю приходится предварительно вооружаться неким пред-знанием о той действительности и считаться с непривычным экранным образом жизни.

Создаваемая при восприятии ментально картина жизни далеко не полна и не во всём соответствует исторической реальности, как её описывают различные источники. Но тем не менее, она является совокупным набором визуальных образов, которые подчас более яркие, чем любые вербальные свидетельства. Следует только отдавать себе отчёт, что мы

наблюдаем эти образы в известной степени фрагментарно при отсутствии вообще некоторых важных образов в визуальной картине той исторической жизни.

Если мы хотим узнать, как воспринимались первые хроникальные киноленты в начале XX века, то лучше всего обратиться к дореволюционной прессе и свидетельствам очевидцев.

Хотя иллюзионы и электротeatры были очень популярны (на одном Невском проспекте в Петербурге их было около двух десятков [\[8\]](#)), и ходила в них самая разнообразная публика – от аристократов до учащихся гимназий и школ – тем не менее, отзывы и впечатления были самыми пёстрыми, а зачастую диаметрально противоположными.

Например, Лев Толстой (аристократ по происхождению и аристократ духа по положению) долго проявлял недоверие к новому поветрию века, каково было увлечение кинематографом в ту пору, но потом с приездом к нему в имение кинопредпринимателя Александра Дранкова в 1908 году заинтересовался, расспрашивал, был впечатлён собой на экране (по его просьбе ему показали отснятый Дранковым материал даже дважды за один раз), и решил-таки посетить киносеанс с самой обычной зрительской публикой.

Вместе с пианистом А.Б.Гольденвейзером они пошли в электротeatр на Арбате в Москве. Позднее А.Б.Гольденвейзер вспоминал: «Картины кинематографа, и вообще глупые, на этот раз были особенно нелепы: представлялась какая-то скучная, бессмысленная мелодрама... Слушая ужасную музыку разбитого фортепьяно, Л.Н. всё время оборачивался сочувственно ко мне, как бы жалея меня, что мне приходится слушать эту музыку. Как только кончилось первое отделение, Л.Н. встал, и мы все за ним. Он был поражён нелепостью представления и недоумевал, как это публика наполняет множество кинематографов и находит в этом удовольствие». [\[9, с. 344-345\]](#).

Перед нами налицо непонимание со стороны великого человека самого предъявленного ему действия, усугублённое отсутствием какого-либо навыка смотрения разворачивающегося на киноэкране. В то же время, наверняка, сама публика в зале воспринимало всё, что ей демонстрируют, вполне благожелательно.

Гольденвейзер мельком говорит, что они вытерпели только первое отделение. Если учитывать, что каждое отделение, а особенно первое, состояло из набора так называемых видовых картин и драм (обычно – два видовых, то есть документальных фильма, и два с актёрами), что в совокупности составляло где-то минут 30 (каждый фильм длился тогда не больше 5-6 минут, более длинные драмы становились событиями и показывались особо) [\[10, с. 28-29\]](#), то становится понятным, что Лев Николаевич даже не успел, что называется, вникнуть и всмотреться на экран. С непривычки он просто был ошеломлён и разочарован. Случайное первое посещение иллюзиона ничем другим и не могло закончиться.

Об этом же говорит и впечатление поэта Сергея Городецкого, также посетившего как-то иллюзион. Вот что он там увидел: «На высоких слонах раджа под финиковыми пальмами и бананами, лицо у него вдруг сажённое, и с аршинного банана вихрем сдёргивается кожа, плод лезет в толстые губы. Какая-то река, и прыгают в воду. Лестница. Комната. Господин в пляске святого Витта читает газету, врываются, вырывают, кувыркаются. Гамлет поёт над черепом, и голос его окутан шипучей змеей. Вдруг два петушка Патэ, темно, и бежит мальчишка полем, лесом, вплавь на дерево, с дерева, в дом, дом горит, он из трубы, а за ним умалишённые толстяки кубарем, один через другого, а на старухе толстые без кружев штаны, и не догнать им никогда, но и не убежать мальчишке

никогда». [\[4, с. 163\]](#). Поэт был явно настроен испытать некие мимолётные эмоции от аттракциона, каковым он посчитал синематограф. Ему не приходило в голову вникнуть в какую-либо логику разворачивающегося на его глазах действия.

И это при том, что большинство самой заурядной публики иллюзионов прекрасно всё понимали и обеспечивали их хозяевам подчас битковые сборы.

Зрителям была важна не жанровая определённости демонстрируемой драмы, не вербальная точность и острота диалогов (несмотря на то, что синематограф был немой, многие совершенно отчётливо различали, что на экране говорят), а именно невербальная коммуникация, устойчиво возникающая во время просмотра с экранной реальностью. Она была визуальной и носила мгновенный характер. Зритель смотрел и видел не развёрнутую литературную интригу, а континуально наполненную ситуацию. Ахи, громкие вздохи и даже взвизгивания при просмотре большинства зрителей свидетельствовали о мгновенном схватывании ситуации на экране и вчувствовании в неё. Если б её взяли объяснять словами, она стала бы сразу скучной и неинтересной – потому что видеть можно быстро, а объяснять надо долго. Мгновенная реакция вызывала при просмотре у зрителей аффект.

А вот ещё одно свидетельство:

«...Где-то, при общем страхе – затрепало, зашипело – и вдруг – на полотне заходили фигуры...

- Го-го-го, хохотали все...

Фигуры бегали, прыгали, обнимались, целовались, и всё это было так верно, так жизненно правдиво, что когда двое мужчин раскланялись с экрана, многие из нас сняли шапки и приветствовали незнакомцев дружескими жестами.

Предо мной выделялась красивая аллея какого-то парка прекрасной Швейцарии. Вираз будто растаял, перед нашими глазами не было больше полотна, а высились разнообразные деревья, стройно окаймлявшие ровную узкую дорожку. Вокруг серебрились фонтаны, колыхались придорожные цветы... Я долго любовался этим зрелищем...» - вспоминает некто Фри-дика, обычный зритель той поры. [\[11\]](#).

Как ни странно, в приведённых, казалось бы, случайных словах отмечается нечто важное: Во-первых, между зрителем и экранной реальностью, наполненной живыми людьми, установилась мгновенная связь, настолько, что люди в зале, забывшись, жестами реагировали на поклоны призрачных экранных персонажей.

А во-вторых, главное – наш зритель перестал замечать вираз (то есть окраску изображения), перестал замечать экран с рамкой и погрузился целиком в прекрасный парковый пейзаж. Он начал наяву грезить.

А вот у Толстого и Городецкого, такого контакта не случилось – всё время была неустранимая дистанция, мешавшая погружению и растворению.

Вероятно, многие представители так называемой просвещённой публики испытывали в кинематографе схожие чувства – им был чужд подобный вид зрелища; на их вкус, это всё было вульгарно и примитивно. Они не замечали самого феномена ожившей движущейся фотографии, они не готовы были его воспринять. Хотя восприятие невзыскательной простой публики было самое прямое и непосредственное – на экране для них представлялось всё, как в жизни!

Сам факт того, что в ранний период кинематографа им начали заниматься не образованные, рафинированные люди, а, что называется, ушлые дельцы, некоторые из которых на этом деле разбогатели просто фантастически, говорит о том, что в первую очередь играли свою роль чутьё и интуиция, помогающие схватывать особенности кинописания, дабы с блеском их потом эксплуатировать на самом примитивном уровне.

Массовые вкусы, о существовании которых всерьёз заговорили только спустя время, определяли успех раннего синематографа. [\[1, с. 81-84\]](#). Массовому зрителю не нужны были глубина и утончённость, он жаждал видеть волнующие его ситуации, переживать вслед за героями чувства и страсти, ими овладевающие. Зрителю на экране была нужна атмосфера, которая господствовала на тот момент в обществе. При этом массовый вкус свидетельствовал не просто о грубости и простоте духовных нравов публики. Он представлял собой отдельный социальный феномен, связанный с коллективными представлениями и мнениями о жизни. К тому же он ещё подразделялся по категориям: разные слои общества имели свои пристрастия, что быстро привело к ориентации электротeatров по профилям демонстрируемых фильмов. Обнаружилось, что студенты и учащиеся любят и хотят смотреть одно, приказчики и лавочники с господской обслугой совсем другое, а рафинированная публика третье. [\[2, с. 274-281\]](#).

Дельцы раннего кинематографа прекрасно понимали эти массовые вкусы аудитории. Возможно, потому, что сами вышли из масс. Наташа Друбек, проанализировав состав российских кинопредпринимателей начала XX века, пришла к выводу, что в столицах империи они были приезжими, многие - еврейского происхождения, причём кое-кто из них принял Крещение ради того, чтоб спокойно заниматься своим делом [\[5, с.94-129\]](#) – как тот же Александр Дранков, который начинал фотографом Государственной Думы и фоторепортёром для ряда газет и журналов, а до этого в молодости держал танцзал в Севастополе, откуда и приехал в Петербург. [\[12, с.34-35\]](#).

В отношении кинохроники кинематограф играл роль живой газеты – с учётом появившихся вскоре киножурналов, он заполнял экран сиюминутной визуальной информацией, которая буквально заставляла зрителя почувствовать те или иные события, пережить реалии краёв и весей, где ты никогда не бывал. Многие владельцы дореволюционных электротeatров пренебрегали так называемыми видовыми фильмами, и в 1908 году для них стал настоящим откровением факт невероятного интереса к достаточно скромному документальному фильму, в котором было заснято случившееся весной наводнение в Москве. Фильм не сходил с экрана несколько недель. [\[2, с. 288\]](#).

Ныне зритель, смотрящий кинохронику столетней давности, переживает её иначе, чем зритель той поры, и оказывается в ситуации, сопровождаемой, с точки зрения феноменологии, определёнными эффектами и качествами. Он видит старые хроникальные сюжеты и кадры с учётом современной трактовки и интерпретации воспроизводимых экраном событий. Можно сказать, что процесс зримости остался прежним – мы зрим всё то же самое, что видели прежние зрители, что сохранила для нас киноплёнка, но видимость всего этого становится иной – мы видим в соответствии с теми установками понимания, каковыми обладаем в настоящем.

При просмотре экранной реальности мы задействуем наше воображение, чтобы яснее представить себе явленные экраном вещи. Мы подключаем прожитый опыт реальности, основанный не только на личных воспоминаниях (мы не можем буквально сами помнить, что было сто лет назад), но на вербальных свидетельствах очевидцев, текстах мемуаров, а также иконографии в виде сохранившихся фотографий и даже сцен просмотренных

игровых фильмов схожей исторической тематики, которые нам кажутся правдоподобными.

Мы воспринимаем старую кинохронику, пребывая в Воображаемом. Но одновременно мы воспринимаем её экранные картины символически. Символическое – это невидимый порядок воспринимаемой реальности, оно структурирует наше восприятие. Таким образом, мы автоматически соотносим увиденное с неким идеальным порядком вещей, который мы представляем себе для утраченной, но возрождённой экраном действительности. [\[13, с. 148-149\]](#).

Благодаря задействию феноменологических механизмов мы воспринимаем старую кинохронику особым образом. С одной стороны, мы доверяем увиденному (потому что на собственном опыте нам их не с чем сравнивать), довоображаем экранные картины реальности и формируем гештальты памяти, как некие отпечатки увиденного, помещаемые нами в память. [\[7, с. 64\]](#). Схватывание экранных образов при восприятии происходит мгновенно – не случайно говорится о произошедшем визуальном повороте, который свидетельствует о другом механизме восприятия визуальных образов по сравнению с вербальной информацией. С другой стороны, экранные картины наполняются символикой, становятся знаками исторических событий и персонажей, а также образуют некий образный ряд, если воспринимаемое изображение обладает способностью стать не знаком, а образом события. Знак отсылает к событию, он беднее самого события. Образ является экранным выражением события, он его представляет.

Сидящий в ракете Гагарин – это знак; развёрнутый эпизод старта ракеты с Гагариным 12 апреля 1961 года – это образ события, оформленный именно таким образом, а не другим.

Обратимся к конкретным примерам сохранившихся хроникальных фильмов, чтобы понять, как они открываются нашему восприятию.

Фильм «Государь Император, Государыня Императрица и Наследник Цесаревич изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время пребывания в Шхерах в 1908 г.» (РГАКФД Уч. 1892) был снят А.К.Ягельским во время отдыха царской семьи в финских Шхерах летом 1908 года. Это был один из самых первых фильмов, входящих в свод так называемой «царской кинохроники», который был продемонстрирован в кинотеатрах. [\[14, с. 24\]](#). В фильме отсутствуют какие-либо титры и не прослеживается монтажная последовательности. Сцены следуют одна за другой без соблюдения временной логики. Правильнее было бы определять его как набор неких хроникальных кадров, объединённых по месту действия и царствующими особами, присутствующими в них.

Доминантной сценой фильма становится несколько раз повторяющаяся проба пищи, приготовленной для нижних чинов. Станным образом, это действие словно умышленно перекликается с недавним бунтом на броненосце «Потёмкин», который случился тремя годами ранее по причине использования гнилого мяса в матросской пище. Невозможно поверить, что зрители дореволюционного кинотеатра не чувствовали этой параллели. В кадре несколько раз, - и значит, эта демонстрация умышленна, - показана проба пищи, которую делает и командир «Штандарта» адмирал Чагин, и министр Фредерикс, и Государь, и Императрица, и непременно Наследник Цесаревич, маленький Алексей. С матросской пищей всё в порядке, раз её кушают безбоязненно царствующие особы. И матросы традиционно выпивают ежедневную порцию водки, раздаваемую боцманом.

Фильм также полон кадрами, подкупающими своей милотой и нежностью: тут и игра на палубе, напоминающая серсо, в которой вместе с офицерами принимает участие Николай II, и трогательно ведущий себя маленький Алексей, и бегающие туда-сюда смущающиеся Августейшие дочери.

За всеми этими достаточно понятными информационными и символическими смыслами демонстрируемых эпизодов ныне вскрывается мрачный смысл рокового характера всей этой безоблачной жизни царской семьи. Современному зрителю иначе эти кадры воспринять и невозможно, хотя в том 1908 году, когда их демонстрировали в электротئاتрах, зритель мог смотреть на них вполне равнодушно – официоз тогда по-другому и не воспринимался. Ягельский, предлагая этот фильм для проката (с ведома Министерства Двора – иначе и быть не могло), разумеется, и подумать не мог о каких-то скрытых смыслах. Он лишь хотел поспособствовать пробуждению верноподданнических чувств у зрительской аудитории.

О демонстрации фильма «Открытие моста через Волгу в центре Ржева» (1911 г.) (РГАКФД Уч. 20340) на дореволюционных экранах не сохранилось никаких упоминаний. Ни в газетах и журналах тех лет, ни в более поздних фильмографиях. Парадоксальным образом он стал вызывать интерес к себе только сегодня. Конечно, для современного зрителя, каковым является, скажем, краевед, он интересен прежде всего своими информационными смыслами. Помимо самой церемонии освящения и открытия нового моста, фильм обильно демонстрирует нам виды города, панорамы окрестностей, снятые с церковной колокольни, а также типы людей, которые принимали участие в открытии моста и стояли, глаза на происходящее. Мы видим также мальчишек и девчонок, подводы с купеческим товаром и вывески различных магазинов и банков, а также пивную лавку и заводской склад пива.

С появлением хорошей компьютерной техники оказалось возможным достаточно адекватное восстановление исторической кинохроники с придачей ей естественной скорости (на заре кинематографа, как известно, была другая скорость проекции) и соответствующей колоризации. Преобразованная экранная действительность поражает своей реальностью. Перед нами внезапно оживает само историческое время, которое воспринимается тотально. Восприятие визуальных образов происходит мгновенным образом, что невозможно было бы в случае с вербальной формой языка. При этом их адекватное описание в вербальной, то есть в словесной форме, невозможно, потому что восприятие целокупных визуальных образов происходит без их вербализации.

При такой передаче (трансляции) образы воспринимаются без какого-либо сопротивления - они воздействуют на зрителя магнетически и побуждают всматриваться в экранную действительность самым пристальным образом, на что относительно фотографии обратил своё внимание Р. Барт: «...Какая-то фотография задевает меня (m'arrive): она оживляет меня, я оживляю её. Именно так мне следует назвать притягательность, которая даёт ей существовать –одушевление....Просто она одушевляет меня». [\[15, с. 31\]](#).

Этот эффект одушевления экранной действительности и наблюдается при просмотривании дореволюционной кинохроники, отреставрированной и восстановленной в высоком качестве. И поэтому достаточно скромный фильм об открытии моста во Ржеве так волнует сегодня.

Фильм «Добыча асбеста на Урале» (1911 г.) (РГАКФД Уч. 1328) был снят на баженском карьере (ныне рядом расположен город Асбест), который принадлежал торговому дому

наследников А. Ф. Поклевского-Козелл и барону Жирарду де Сукантону^[16], в 1911 году. Он сохранился в киноархиве, правда, без титров и с нарушением монтажной последовательности.

При его анализе приходится делать некоторые предположения, поскольку дошедшая до нас информация о фильме весьма незначительна.

В самом фильме мы видим несколько сцен, снятых на асбестовом карьере, и сцены, снятые на стенде в демонстрационных целях для показа чудодейственных свойств асбеста как материала.

Карьер огромен и уходит куда-то ввысь уступами. Около уступов сидят обычные мужики, вероятно, нанятые крестьяне, которые кайлами и молотками добывают ценный минерал. На дне карьера течёт ручей, через который туда-сюда перепрыгивают два человека, хорошо одетых, - возможно, инженеры карьера.

Представляется, в 1911 году этот фильм подавался даже как научный, поскольку значительную его часть составляет демонстрация свойств асбеста. Наверняка, публику совершенно не заинтересовали тёмные мужики-рабочие, зато занимали удивительные качества изготавливаемого из асбеста материала: тут тебе и жёсткие листы, похожие на фанеру, и не горящие в огне фартуки и рукавицы, и прочные канаты и верёвки.

Сейчас нас поражают как раз те самые рабочие, стриженные в кружок и обедающие тут же под навесом вместе со своими бабами и ребятишками из одного котелка.

Если дореволюционного зрителя занимали удивительные непредставимые свойства асбеста, то современный зритель воспринимает тот же самый фильм более сложным образом. С помощью воображения и фантазии, как одной из составляющих воображения, ему приходится вживаться в представляемую экраном реальность и наделять кинокадры, становящиеся знаками и образами, символикой. Символичность воспринимаемых исторических образов и знаков придаёт фильму ценностные и художественные качества. Становится важным и ценным увидеть реальных людей той поры, которые поражают нас своей жизненностью и реалистичностью. Предстоящие на экране образы рабочих карьера вместе с окружающими их людьми, детали жизни и быта на карьере помогают нам почувствовать и понять объективную картину жизни той поры, пережить ускользающую от нас историческую истину.

Конечно, подобное восприятие возможно только, если способность вживаться в демонстрируемые экранные образы присуща зрителю и является для него желанной и органичной. Безусловно, чисто профанное незаинтересованное восприятие тех же образов будет поверхностным и будет сопровождаться скукой. Но это уже является совсем иной проблемой – проблемой предназначения визуальных свидетельств, которые нам предъявляет экран. В первую очередь, они всегда важны и нужны только заинтересованному в них зрителю.

Заключение

Таким образом, на основе проведённого анализа можно сделать следующие выводы:

Для дореволюционной кинохронике и неигровых фильмов всегда актуальна была проблема понимания экранных образов. На заре появления кинематографа эта проблема была подчинена удовлетворению массовых вкусов зрительской аудитории. При этом зритель должен был обладать определённым навыком и умением различать и расшифровывать возникающие на экране образы.

С течением времени историческая кинохроника начинает обладать свойствами и качествами более глубокими, нежели те, на которые обращала внимание дореволюционная аудитория. Помимо информационного и символического смыслов, экранные образы дореволюционных неигровых фильмов становятся носителями скрытых смыслов, которые не поддаются расшифровке для профанного поверхностного восприятия. При пристальном всматривании в эти образы появляется возможность почувствовать само дыхание давно утраченной жизни в её разнообразных формах и, в конечном счёте, приблизиться к пониманию исторической истины.

Библиография

1. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. – М.: Наука, 1976. 304 с.
2. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. – М.: НИИК, 1998.
3. Ковалова А. О. Кинематограф в Петербурге (1907-1917). Кинопроизводство и фильмография.- СПб.: Скрипториум, 2012. 381 с.
4. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930. Рига: «Зинатне», 1991. 492 с.
5. Drubek, Natascha. The Book Lab: "Hidden Figures." // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 13. 2021. с. 94-129. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: DOI: <https://dx.doi.org/10.17892/app.2021.00013.284> (дата обращения: 24.07.2022).
6. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
7. Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. / О. С. Давыдова, С. Б. Никонова, Д. А. Поликарпова и др.; под ред. А. Е. Радеева, Н. М. Савченковой – СПб.: Порядок слов, 2020. 360 с.
8. Ковалова А. О. Avenue du cinema: Невский проспект (1896–1917 годов).// Сеанс. 20.04.2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: DOI: <https://seance.ru/articles/avenue-du-cinema/> (дата обращения: 24.07.2022).
9. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 487 с.
10. Беляков В. К. Исторический потенциал российской дореволюционной кинохроники. Авторы и фильмы российского дореволюционного неигрового кино. – Beau Bassin, Mauritius: GlobeEdit, 2020. 194 с.
11. Фри-дика. Плоды культуры (кинематографическая быль) / Кинематограф № 2, 1915. с. 11.
12. История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Выпуск I. – М.: Материк, 1996. 178 с.
13. Жижек С. Событие. Философское путешествие по концепту. – М.: РИПОЛ классик, 2018. 240 с.
14. Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907-1916. – М.: Музей кино, 1996. 288 с.
15. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016. 192 с.
16. Распопов П. Город Асбест на старых фотографиях. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: DOI: <https://uraloved.ru/starye-foto/starie-foto-asbesta> (дата обращения: 24.07.2022).

17. Медиа: между магией и технологией / под ред. Н. Сосна и К. Фёдоровой. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2014. 330 с.
18. Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999-2009 гг. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. 200 с.
19. Петровская Е. В. Теория образа. – М.: РГГУ, 2012. 288 с.
20. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 497 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования, обозначенный в заголовке статьи как «Особенности восприятия дореволюционных неигровых фильмов», представлен повествованием: субъективным мнением автора относительно предмета исследования, возведенным до уровня нарратива и подкрепленным сначала противоположными суждениями о неигровых фильмах раннего кинематографа его современников, а за тем – попыткой анализа, опять же, субъективного восприятия самого автора архивного источника (документального фильма «Добыча асбеста на Урале», 1911). Иными словами, автор делится с читателем собственным восприятием дореволюционных неигровых фильмов, сравнивая его с отдельными противоречивыми оценками современников раннего кино, и пытается свое собственное субъективное восприятие преподнести в качестве элемента научного знания. Безусловно, в рамках постмодернистской эстетики такого рода знание – тоже опыт. Но субъективный опыт не гарантирует безусловного прибавления научного знания: то, что автору кажется новым (разница в восприятии одних и тех же фильмов разными людьми), уже обнаружено столетием ранее и исследовалось с различных методологических позиций (Т. Адорно, Ж. Делёз, Г. Кортэ, М. Лотман, Ю. Цивьян, С. Штейн и др.). В результате автор приходит к банальному выводу, «что восприятие документальных экранных образов, обладающих многовариантными смыслами, трансформируется с течением исторического времени». А предмет исследования, «Особенности восприятия дореволюционных неигровых фильмов», так и остался изученным односторонне. Приходится констатировать, что заявленный предмет исследования в статье не раскрыт в достаточной степени.

Методология исследования автором не описана и не самоочевидна. Опираясь на субъективный подход, автор делает отдельные интересные наблюдения, но основанные на них обобщения остаются частным случаем, раскрывающим лишь особенности восприятия дореволюционных неигровых фильмов самим автором. Не ясен принцип выборки мнений о неигровых фильмах современников этапа становления кинематографа. Введенный в научный оборот эмпирический материал, хоть и представляет некоторый интерес, но не позволяет однозначно ответить на основные проблемные вопросы. В чем состоят особенности восприятия именно дореволюционных именно неигровых фильмов? Чем отличается восприятие неигрового кино от игрового? Какими критериями измеряются эти отличия? Ввиду отсутствия конкретной программы исследования (цель, задачи, комплекс методов) итоговый вывод остается необоснованным. Утверждение о том, что зрители начала XX в. воспринимали иначе образную сферу фильма «Добыча асбеста на Урале» не подкреплено никакими доводами. Субъективный подход не позволил автору отстраниться от собственной предубежденности и найти веские аргументы в пользу оригинальных выводов.

Заключение статьи строится исключительно на банальных суждениях.

Актуальность выбранной автором темы исследования и достаточно логично обоснованного пропагандистского аспекта высоки в контексте исследований современного медийного пространства постправды. Этот актуальный контекст автором интуитивно схвачен.

Научная новизна представленной работы заключается исключительно в подборке эмпирического материала. Это суждения о кинематографе современников его становления и описание единственного архивного источника. Для раскрытия особенностей восприятия дореволюционных неигровых фильмов нашими современниками или людьми минувшей эпохи этого недостаточно.

Стиль, выбранный автором, легко читается, однако не обеспечен необходимыми для научной статьи элементами: не на все описанные в библиографии источнике есть ссылки в тексте статьи; меду тем упомянутые в тексте источники не вынесены в описание. Здесь же следует отметить, что автор не использует рекомендованные редакцией и принятые в научном стиле сокращения веков и годов.

Структура разделов работы логична, однако не использована в полной мере для изложения результатов научного исследования. Во введении обозначена лишь проблема и её актуальность, нет четкого разделения объекта и предмета исследования, задач и методов их решения. Нет раздела, раскрывающего степень изученности темы, что, вероятнее всего, и повлияло на банальность итоговых выводов. Нет раздела обсуждения полученных результатов, где можно было бы поспорить с коллегами или, напротив, подтвердить их мнение.

Библиография в целом раскрывает проблемную область исследования, но не нашла в достаточной степени освещения в тексте работы. Оформление описаний нуждается в доработке согласно требованиям редакции.

Апелляция к оппонентам корректна, хотя и носит исключительно комплементарный характер.

Ввиду высокой степени актуальности темы исследования, после доработки представленная статья будет интересна читательской аудитории журнала «Человек и культура».

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Вопрос восприятия – сложный; в этой связи возникает любопытство относительно методики, которую намерен использовать автор для того, чтобы продемонстрировать особенности восприятия. Хочется верить, что автор не будет в статье опираться только на свое собственное восприятие – этот аспект, как раз, не является самым интересным и скорее всего к науке как таковой вряд ли будет иметь отношение. Стоит подчеркнуть, что поле исследования выбрано нетривиальное – речь идет о дореволюционных неигровых фильмах. Должны найтись реципиенты, которые увлечены столь специфическим кинематографом, и более того: имеются в арсенале автора статьи такие методики, которые позволят идентифицировать особенности восприятия кино. Честно сказать, возникает скепсис по этому поводу, однако, возможно, автор опровергнет все сомнения и действительно представит такие обобщения, которые в полной мере будут свидетельствовать о том, что автор выполнил все исследовательские задачи, а потенциальный читатель узнал много интересного.

Между тем в содержании статьи мы можем увидеть, как автор дробно разбирает

материал на небольшие части и от этой пестроты заголовков не совсем улавливается логика научного поиска – предлагаю в этой связи автору все же поработать над целостностью своего материала: не следует дробить текст, когда его объем очень небольшой – это всегда создает недосказанность и возникает впечатление, что автор сам растерялся перед собранным им самим же материалом – будто бы не имеет представления, с какой именно стороны к нему подступиться. Между тем «введение» является слабым местом статьи – в нем нет описания актуальности, формулировки проблемы (а действительно – в чем здесь проблема: как и всякий иной вид искусства или же иной его жанр имеет свои особенности восприятия, но это еще не значит, что в этом кроется какая-либо научная проблема, скорее здесь речь идет о конкретно-жизненной проблеме и т.д.), нет цели, анализа научного дискурса по теме (не понятно, насколько автор сведущ в обозначенной проблематике, как его авторский подход вписывается – а возможно, и не вписывается – в научный контекст), нет обоснования выбора методологии (это самое узкое место статьи; как и отмечалось выше: результат всей работы будет зависеть от методологии исследования). Без всех этих обязательных элементов полноценность статьи теряется, она не может в таком случае приобрести заверченный вид. Автору же следует повышать свою исследовательскую культуру, чтобы понимать, как необходимо придерживаться четких оснований научного исследования и соответствующим образом отражать их в статье).

Не совсем понятно, так речь в статье идет об исторической кинохронике или же о дореволюционных неигровых фильмах? По всей видимости, автор и сам не имеет четких убеждений на счет дифференциации этих явлений, а между тем в названии статьи заявлены – фильмы, а в содержании акцент сделан на кинохронике. Нет логики, нет взаимосвязи частей текста – материал буквально разваливается на элементы; а автор не справился со своей задачей собрать их воедино и выстроить логичное повествование.

Проблема понимания экранной действительности изложена автором буквально в 3 абзацах, а между тем именно она отвечает цели статьи; ведь в ней на первое место должна выдвигаться специфика восприятия фильмов. Ничего об этом мы в статье не находим – становится ясно, что автор не сможет обозначить даже интуитивно особенности восприятия кино. Такой материал лишь как штрих к будущей серьезной работе.

Результаты процедуры окончательного 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 «Особенности восприятия дореволюционных неигровых фильмов», в которой проведено исследование документальных фильмов и кинохроник начала XX века и особенности их восприятия и трактования зрителем в различные исторические периоды.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что кинохроника является особым видом кинематографа со своей совершенно отдельной функцией. Кинохроника, в отличие от игрового кинематографа, – это разновидность медиа, в которой превалирует информация разного рода и свойства в форме сообщения. Эта информация подаётся с использованием художественных приемов и средств, в том числе и операторских приемов съемки. Многочисленные современные документальные фильмы, посвящённые различным вопросам истории, естественным наукам и технике, как констатирует автор, характеризуются преобладанием медиальности, но они ни в коей мере не являются

просто учебными или инструктивными.

Актуальность изучения вопросов функционирования дореволюционного неигрового кинематографа заключается в интересе к дореволюционной кинохронике в нашем обществе, ставшим заметным с перестроечных времен, становится важным как понимание самого феномена дореволюционного кино, так и знание отдельных хроникальных лент, являющихся визуальным свидетельством той эпохи и источником исторической информации. Как отмечено автором, правильное понимание процесса восприятия экранных образов содействует правильному представлению дореволюционной кинохроники зрительской аудитории. Научная новизна исследования заключается соответственно в многоаспектном обосновании особенностей восприятия зрителем исторической киноинформации. Выявление особенностей восприятия дореволюционной кинохроники становится целью данной работы, что ведет к исследованию качеств самой кинохроники на примере отдельных фильмов, входящих в ее свод.

В качестве методологической базы автор применяет комплексный подход, содержащий сравнительно-исторический, социокультурный, функциональный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких отечественных и зарубежных исследователей феномена документального кино, как Н.М. Зоркая, В.П. Михайлов, А.О. Ковалова, Ю.Г. Цивьян и др. Эмпирическим материалом послужили отдельные документальные фильмы, произведенные в начале XX века.

Проведя анализ степени научной разработанности и историографии изучаемой проблематики, автор отмечает наличие множества подходов и направлений исследования как в отечественном, так и зарубежном научном дискурсе (исторический, когнитивный, аналитический и др.). Однако автор отмечает необходимость более тщательной проработки отдельных аспектов существования и взаимодействия дореволюционного кинематографа с российским обществом.

Изучая сущность и специфику кинохроники, а в особенности исторических документальных фильмов, автор выделяет ряд характерных черт, а именно избыточность информации, зависимость восприятия от исторического периода и доминирующих мировоззренческих взглядов, необходимость обладания зрителем базовых исторических знаний, символизация контента.

Особое внимание автор статьи уделяет вопросу восприятия контента кинохроники зрителями различных исторических периодов. На примерах автор доказывает, что разные группы зрительской аудитории понимают кинохронику по-разному. Как утверждает автор, в процессе просмотра кинохроники зритель сталкивается со своеобразной текстологической задачей, так как текст любой кинохроники требует своей расшифровки. Именно поэтому возникают совершенно различные интерпретации и трактовки увиденного. Современный зритель, смотрящий кинохронику столетней давности, переживает ее иначе, чем зритель той поры, и оказывается в ситуации, сопровождаемой, с точки зрения феноменологии, определенными эффектами и качествами. Он видит старые хроникальные сюжеты и кадры с учетом современной трактовки и интерпретации воспроизводимых экраном событий. Благодаря задействованию феноменологических механизмов наши современники, как утверждает автор, воспринимают старую кинохронику особым образом. С одной стороны, доверяют увиденному ввиду отсутствия собственного опыта. С другой стороны, экранные картины наполняются символикой, становятся знаками исторических событий и персонажей, а также образуют некий образный ряд, если воспринимаемое изображение обладает способностью стать не знаком, а образом события.

Проведя исследование, автор приходит к выводу, что с течением времени историческая кинохроника начинает обладать свойствами и качествами более глубокими, нежели те,

на которые обращала внимание дореволюционная аудитория. Помимо информационного и символического смыслов, экранные образы дореволюционных неигровых фильмов становятся носителями скрытых смыслов, которые не поддаются расшифровке для профанного поверхностного восприятия. При детальном анализе появляется возможность приблизиться к пониманию исторической истины.

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 документального кино и влияния мировоззрения определенного исторического периода на особенность его восприятия представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 20 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным 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.