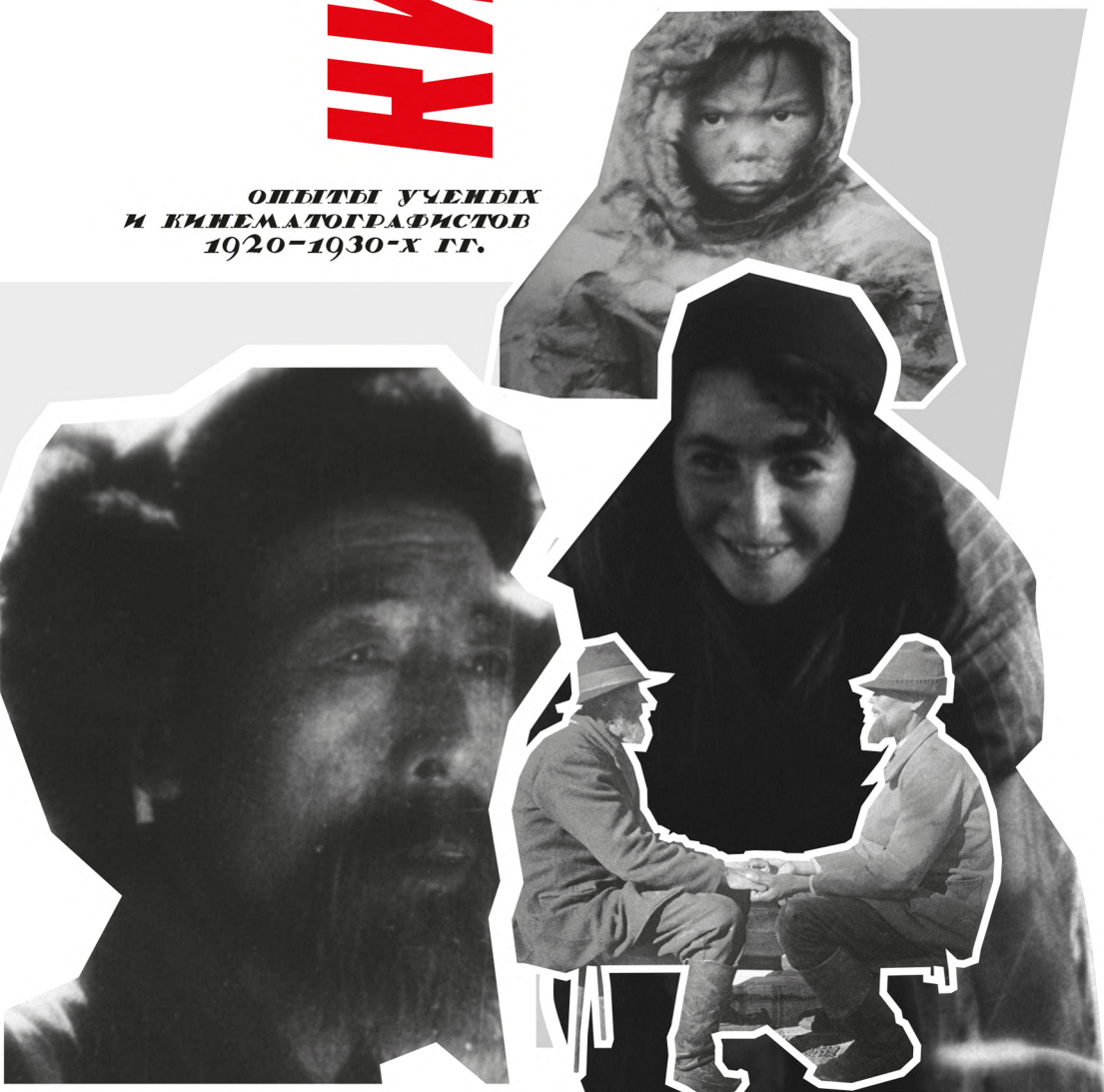


*И. А. ГОЛОВНЕВ*

# ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭТНИЧНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНО

*ОПЫТЫ УЧЕНЫХ  
И КИНЕМАТОГРАФИСТОВ  
1920-1930-Х ГГ.*



МУЗЕЙ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ  
им. ПЕТРА ВЕЛИКОГО (КУНСТКАМЕРА) РАН

**И. А. Головнев**

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭТНИЧНОСТИ  
В СОВЕТСКОМ КИНО**

опыты ученых и кинематографистов  
1920–1930-х гг.

Санкт-Петербург  
2021



УДК 316.7:778.5  
ББК 63.5+85.37  
Г61



**Головнев И. А.**

Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). — СПб.: МАЭ РАН, 2021. — 440 с.

ISBN 978-5-88431-392-7

В 1920–1930-х годах в Советском Союзе сложилось полноценное направление этнографического кино. С одной стороны, кинематографическим потенциалом с научными целями овладевали ученые (В. Г. Богораз, А. Л. Капица, Б. М. Соколов, А. Н. Терской, Н. Ф. Яковлев и др.). С другой — на экзотическом этнографическом поле экспериментировали кинематографисты (А. И. Бек-Назаров, Д. Вертов, В. А. Ерофеев, М. К. Калатозов, Н. А. Лебсдев, А. М. Роом, Е. И. Свилова, М. Я. Слуцкий, В. А. Степанов, В. А. Шнейдеров и др.). Была у этого явления и политическая подоплека — кинематограф использовался советской властью как эффективное средство для конструирования экранного образа многонациональной, разноукладной и прогрессивно развивающейся при социализме страны. Квинтэссенцией научно-исследовательских и фильмопроизводственных подходов стал запущенный по инициативе ЦК партии проект «Киноатлас СССР», направленный на создание многосерийного киноальманаха о народностях и регионах Советского Союза. Введено в научный оборот теоретических и практических открытий в советском этнографическом кино, представляющих живой интерес для современной визуальной антропологии, и посвящена эта книга. На крупном плане каждый из рассматриваемых опытов выражает специфический документальный или художественный стиль, отражавший процесс поиска матрицы «марксистского» этнофильма. На общем же плане эти примеры действительно складываются в своеобразный этнографический киноатлас, на страницах которого запечатлены разножанровые образы научно-творческого и идеологического позиционирования Страны Советов в мире.

Для историков, этнологов, этнографов, антропологов, социологов, философов, политологов, культурологов, преподавателей и студентов университетов.

Рецензенты:

Е. А. Резван, доктор исторических наук, профессор,

К. Э. Разлогов, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ

*Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино».*

Рекомендовано к изданию Ученым советом Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеры) РАН



Российский  
научный  
фонд

© Головнев И. А., 2021

© МАЭ РАН, 2021

© дизайн Конькова Ю. С., 2021

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>	<b>5</b>
<b>I. «Киноатлас СССР»: проект и процесс</b>	<b>25</b>
<b>II. Опыты ученых</b>	<b>38</b>
1. «Марксистская этно-фильма» Владимира Богораза	38
2. Киноэтнография Леонида Капицы	66
3. «Борьба за культурфильму» Бориса Соколова	107
4. «Этнографическая фильма» Анатолия Терского	130
5. Этнографическое кино как научный метод: концепция Николая Яковлева	149
<b>III. Опыты кинематографистов</b>	<b>177</b>
1. Этнографическая кинопостановка Амо Бек-Назарова	177
2. Кинематографический конструктивизм Дзиги Вертова	195

3. Антропологическая кинохроника Владимира Ерофеева	223
4. Революционный романтизм Михаила Калатозова	267
5. Идеологическая кинопублицистика Николая Лебедева	291
6. Пропагандистское кино Абрама Роома	320
7. Монтаж кинодокументов Елизаветы Свиловой	341
8. Художественная документалистика Михаила Слуцкого	357
9. Этнографический кинорепортаж Владимира Степанова	373
10. Видовое кино Владимира Шнейдерова	394
<b>Заключение</b>	<b>412</b>
<b>Источники</b>	<b>427</b>
<b>Литература</b>	<b>428</b>

## ВВЕДЕНИЕ

### Актуальность темы

Сценарии восприятия, познания, отображения человеком окружающего мира в основе своей являются универсальными, повторяемыми, воспроизводимыми, со временем перерождаясь в новых формах, технологиях, проекциях. Не случайно ретроспективные изыскания регулярно «экипируют» современную науку апробированными методами, теоретическими наработками и практическими примерами. В наши дни все больший интерес в широком спектре гуманитарных исследований вызывают визуально-антропологические материалы, в частности исторические этнографические фильмы: архивные киноплёнки оживляют колоритные картины эволюции культур, навсегда канувшие в прошлое. Конечно, научная работа с такими лентами требует опоры на специализированную методологию, позволяющую критически рассмотреть кинодокумент как многослойный исторический источник. Но исследования этнокинематографического наследия значимы не только для адекватного прочтения исторических киноработ — знание корней направления инспирирует развитие актуальных подходов в современной визуальной антропологии.

Считается, что визуальная антропология — направление молодое, сформировавшееся сначала в североамериканском<sup>1</sup> и западноевропейском<sup>2</sup> научном поле (в середине XX в.), а впоследствии — в российском (на рубеже 1980–1990-х гг.). Однако значительные примеры теоретического осмысления роли визуальных

<sup>1</sup> Bateson G., Mead M. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. N. Y.: Academy of Sciences, 1942. 277 p.

<sup>2</sup> Rouch J. *Cine-ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003. 400 p.

(кино- и фото-) технологий и их практического применения в отечественной науке о народах имеют вековую историю. С одной стороны, кинематографический потенциал в этнографических целях осваивали исследователи (В. Г. Богораз, Л. Л. Капица, А. Н. Терской, Б. М. Соколов, Н. Ф. Яковлев и др.). С другой — на экзотическом этнографическом поле экспериментировали кинематографисты (А. И. Бек-Назаров, Дзига Вертов, М. К. Калатозов, А. М. Роом, Е. И. Свилова, М. Я. Слуцкий, В. Л. Степанов и др.). Складывались и эффективные научно-творческие тандемы (М. С. Андреев — В. А. Ерофеев, В. К. Арсеньев — А. А. Литвинов, Х. Д. Ошаев — Н. А. Лебедев, О. Ю. Шмидт — В. А. Шнейдеров и др.). Была у этого явления также политическая подоплека — курс национальной политики «коренизации», исходящий из позиции большевистской революционной программы «о праве наций на самоопределение». Кинематограф воздействовал на аудиторию значительно сильнее, чем любое другое СМИ, и использовался советской властью как эффективное средство для конструирования экранного образа многонациональной, разноукладной, прогрессивно развивающейся при социализме страны. Пик этого процесса пришелся на пятилетку «культурной революции» (1928–1932), когда был официально запущен проект «Киноатлас СССР», ставший внешним импульсом, мобилизовавшим научно-кинематографическое сообщество на совместную деятельность. Ведущие советские киностудии и исследовательские институты развернули соцсоревнование по дальности и длительности киноэкспедиций в различные уголки Союза ССР (фильмы «В дебрях Уссурийского края», «Неведомая земля (Камчатка)», «Охота и оленеводство в области Коми», «По берегам и островам Баренцева моря», «Соль Сванетии», «Страна гольдов», «Гунгусь», «У берегов Чукотского моря» и др.). Где бы ни рождалась новая национальная республика или область, где бы ни справлялся юбилей таковых, там немедленно появлялась научно-кинематографическая группа для создания новой серии киноатласа («Биробиджан», «Кабардино-Балкарская область к десятилетию Октября», «Среди озер,

лесов и порожистых рек Карелии», «Страна Нахчо (Чечня)», «Шестая часть мира» и др.). Картины, снятые на Дальнем Востоке, Кавказе, в Сибири, становились буквальным открытием окраин страны для населения столиц и центральных областей, и наоборот — кинопутешествие являлось для многих жителей регионов единственной возможностью увидеть «большую землю». Живые экранные образы поддерживали идеологическое вдохновение и создавали ощущение сопричастности граждан страны единому делу построения новой жизни по всему Союзу.

### Состояние исследований

Первые опыты осмысления этнографического кино как особого жанра на стыке науки и искусства, пришедшие на рубеж 1920–1930-х годов, являются авторефлексией самих деятелей этого направления из среды ученых<sup>3</sup> и кинематографистов<sup>4</sup>. Наряду с внутренними факторами, такими как заинтересованность исследователей в кинотехнологиях и кинематографистов в этноматериалах, существенный внешний импульс этим работам был задан ведомственными посылами к объединению специалистов науки и искусства для их совместной деятельности в государственных интересах, включая и создание «Киноатласа СССР». Конструирование советского научного кино потребовало соответствующей теоретической опоры, что актуализировало общие научно-кинематографические поиски, проведение тематических дискуссий и совещаний, подготовку профильных статей и методических пособий. Но большинство из многочисленных

<sup>3</sup> Капица Л. Л. Культурфильма и научные экспедиции // Кино-фронт. 1927. № 4. С. 2–3; Соколов Б. М. Этнография и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 12–13; Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. 187 с.; Яковлев Н. Ф. Наука и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 10–11.

<sup>4</sup> Бек-Назаров А. И. Записки актера и кинорежиссера. М.: Искусство, 1965. 272 с.; Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.; Ерофеев В. А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом». М.: Молодая гвардия, 1929. 189 с.; Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М.: Искусство, 1974. 439 с.; Третьяков С. М. Сванетия. М.: Рабочая Москва, 1928. 64 с.; Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. М.: Госкиноиздат, 1952. 160 с.



работ, подготовленных в этот период, либо вышли из печати в сокращенном виде, либо вовсе не были опубликованы, осев в архивных фондах.

Сравнительно активное возобновление научных исследований и съемочных работ в направлении этнографического кино произошло в период 1980–1990-х годов, с которого многие и начинают историю визуальной антропологии в нашей стране. В рамках нового поколения тематических исследований со временем получили развитие и ретроспективные работы, которые условно можно разделить на две категории: по истории документального кино и по истории антропологии. Так, в работах киноведов этнографическое кино периода 1920–1930-х годов рассматривается преимущественно как сегмент в рамках категории «культурфильмов»<sup>5</sup>, при этом делается акцент на разборе их кинематографических качеств<sup>6</sup>. В работах же ученых-гуманитариев советские этнофильмы изучаются как раздел визуально-антропологических источников, что подразумевает внимание к этнографическим свойствам, исследовательским

---

<sup>5</sup> Термином «культурфильм» в советском кинематографе назывались фильмы просветительской направленности о народностях и регионах страны.

<sup>6</sup> Дерябин А. С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 14–24; Гращенко И. Н. Киноантропология XX/20. М.: Человек, 2014. 896 с.; Прожико Г. С. Этнокино: образ «Другого» // Вестник ВГИК. 2017. № 3. С. 8–18; Шлегель Х. Й. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. № 58. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 368–380; Kaganovsky L. Film Editing as Women's Work: Esfir Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2018. Vol. 6. P. 21–41; MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928) // New Literature Observer. 2007. Vol. 121. P. 41–78; Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. N. Y.: I. B. Tauris, 2017. 320 p.

параметрам и прикладным аспектам этих киносъемок<sup>7</sup>. Источниковедческая проблематика в российской визуальной антропологии последовательно разрабатывалась В. М. Магидовым, им же был поставлен вопрос о необходимости изучения комплекса документов «Киноатласа СССР», к сожалению, не получивший основательного исследовательского развития<sup>8</sup>. Комплексная же реконструкция научных и кинематографических опытов по визуализации этничности в СССР осуществляется в данной книге впервые и является развитием исследований автора по истории советского этнографического кино, проведенных на примере совместного творчества В. К. Арсеньева и А. А. Литвинова<sup>9</sup>.

На сегодняшний момент в отечественной науке поддерживается теория о том, что визуально-антропологическое направление возникло в России/СССР лишь в 1980–1990-х годах, что связывается с появлением специализированных исследовательских центров, установлением связей отечественных ученых с западными визуальными антропологами,

<sup>7</sup> Аванесов С. С. Визуальная антропология как исследовательская дисциплина // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2013. № 1. С. 68–74; Арзютов Д. В. Этнограф с кинокамерой в руках: Прокофьевы и начало визуальной антропологии самодийцев // Антропологический форум. 2016. № 29. С. 187–219; Головнёв А. В. О киноантропологии // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 21–32; Головнёв А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 83–91; Головнева Е. В. Регионы СССР на экране: анализ литературных сценариев культурфильмов киностудии «Сибтехфильм» (1930-е гг.) // Лабиринт: журнал соц.-гуманит. исслед. 2016. № 6. С. 68–74; Кляус В. А. Этнографическое кино как источник изучения культуры детства (к постановке вопроса) // Аудиовизуальная антропология: теория и практика. М.: МГУ ТЕИС, 2008. С. 172–177; Разлогов К. Э. Кино–этнография–антропология // Философские науки. 2010. № 7. С. 80–90; Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / Ed. by V. A. Kivelson, J. Neuberger. New Haven: Yale University Press, 2008. 284 p.

<sup>8</sup> Магидов В. М. Киноатлас СССР: История создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. М.: Ин-т Наследия, 2008. С. 136–141; Он же. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып. 2. М.: Изд-во РГБ, 1998. 100 с.

<sup>9</sup> Головнев И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). М.: ИЭА РАН, 2018. 226 с.

проведением серии тематических семинаров и тренингов<sup>10</sup>, а также с рождением профильного всесоюзного кинофестиваля в эстонском г. Пярну<sup>11</sup>. Все предшествующие опыты — прежде всего съемки этнографических фильмов — кратко обозреваются в рамках «предыстории» отечественной визуальной антропологии<sup>12</sup>. В этом плане одной из первых задач настоящей монографии является демонстрация на максимально объемной источниковой базе процессов складывания полноценного визуально-этнографического направления в нашей стране ранее — в 1920–1930-х годах, что выражалось не только в многочисленных кинематографических практиках, но и в активных теоретических исследованиях роли визуальных ресурсов в науке.

### Источники

В связи с отсутствием в научной литературе развернутых исследований по истории советского этнографического кино основными источниками для написания монографии послужили массивы архивных документов.

Так, текстовые и фотографические материалы по истории реализации проекта «Киноатлас СССР» были обнаружены автором исследования в фондах Российской государственного архива литературы и искусства (г. Москва) в составе тематических планов и отчетов крупнейших советских кинофабрик («Востокфильм», «Госвоенкино» «Межрабпом-Русь», «Кино-Сибирь», «Совкино»/«Союзкино»), материалов докладов и протоколов обсуждений проекта в Государственной

<sup>10</sup> Данилко Е. С. «Казымский переворот»: к истории первого визуально-антропологического проекта в России // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 93–112.

<sup>11</sup> Васильева В. О. Визуальная антропология в системе Cultural Sciences // Вестник РГГУ. Сер. Философия. Социология. Искусствоведение. 2014. № 14 (136). С. 200–213; Трушкина Е. Ю. Визуальная антропология: этапы становления и развития // Вестник Московского ун-та. Сер. 7: Философия. 2011. № 1. С. 89–100.

<sup>12</sup> Александров Е. В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 127–140.

академии искусствознания, Обществе изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока РФ, Центральном бюро краеведения<sup>13</sup>. В фондах этого же архива изучались неопубликованные рукописи и печатные тексты исследователя Б. М. Соколова по вопросам взаимодействия этнографии и кино: «Борьба за культурфильму», «Еще по поводу культурфильмы», «О применении кинематографии к этнографии»<sup>14</sup>.

Источники, касающиеся теоретических и практических опытов ученых в области этнографического кино, изучались автором монографии в академических архивах. В частности, сведения о деятельности В. Г. Богораза были найдены в деле под названием «Материалы по вопросу об этнографическом фильме», хранящемся в персональном фонде исследователя в Архиве Академии наук<sup>15</sup>. Содержание данного архивного дела составляют ранее не публиковавшиеся машинописные и рукописные документы за авторством В. Г. Богораза: «Объяснительная записка по поводу лучшей организации этно кино-фильмы», «Проект специализации по этнографической фильме на операторском факультете ГИКа», «История организации этно-кино семинария», «О создании специализированного кабинета этно-фильма на кинофабрике “Союзкино”», «Сценарный план».

Материалы об этнокинематографическом творчестве Л. Л. Капицы собирались в фондах различных архивных и музейных институций. К числу обработанных в ходе исследования и вводимых в научный оборот документов относятся корреспонденция Л. Л. Капицы к известному киноведущему и режиссеру Н. А. Лебедеву из фондов Государственного центрального музея кино (ГЦМК), включая текст доклада

<sup>13</sup> Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356, 368.

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 3176, 3179, 3180.

<sup>15</sup> Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (СПбФ АРАН). Ф. 250. Оп. 3. Д. 93.

«Научное кино на Западе и у нас»<sup>16</sup> (1927); письма Л. Л. Капицы к брату, хранящиеся в архиве Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН; сведения, характеризующие работу Л. Л. Капицы в качестве консультанта художественных фильмов в период 1927–1928 гг., из фондов Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ)<sup>17</sup>; визуальные материалы, связанные с его Карельскими кино-экспедициями 1927–1928 гг., из Российского этнографического музея<sup>18</sup>.

Основной массив этнографических фильмов, включая киноматериалы «Киноатласа СССР», последовательно обрабатывался автором в ходе многолетней исследовательской работы в кинофонде Российского государственного архива кинофотодокументов (г. Красногорск Московской области). Так, в монографии проанализированы следующие киноисточники: этнографические фильмы «Вдоль берегов и островов Баренцева моря» Л. Л. Капицы, «За Полярным кругом» и «Крыша мира (Памир)» В. А. Ерофеева, «Подножие смерти» и «Два океана» В. А. Шнейдерова, «Страна Нахчо (Чечня)» Н. А. Лебедева, «Шестая часть мира» Дзиги Вертова, «Тунгусь» Е. И. Свиловой, «Евреи на земле» А. М. Роома, «Соль Сванетии» М. К. Калатозова, «Биробиджан» М. Я. Слуцкого, «Страна гольдов» А. И. Бек-Назарова и «Алтай-кижи» В. А. Степанова.

## Методы исследования

Междисциплинарность представленных в монографии исследований определила применение комплексной методологии, объединяющей традиционные и новые методы. Так, изучение визуальных архивов предполагало использование

<sup>16</sup> Государственный центральный музей кино (ГЦМК). Ф. 26. Оп. 2. Д. 277/13. Л. 3–4.

<sup>17</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Ф. 257. Оп. 1. Д. 332.

<sup>18</sup> Российский этнографический музей (РЭМ). Ф. 4903.

методов источниковедческого анализа кинодокументов с целью их атрибуции, выяснения условий создания, установления достоверности и полноты фактических сведений в них, чтобы аргументированно оценить их значение в формировании и развитии визуально-антропологических процессов. Метод историко-антропологического анализа позволил реконструировать конкретные научно-кинематографические опыты в объемном контексте исторической эпохи, в частности, проведя параллели с процессами, происходившими в советской национальной политике изучаемого периода. А историко-сравнительный метод — провести исследовательские аналогии и тематические сопоставления в пространстве опытов ученых и кинематографистов во избежание одностороннего толкования изучаемых примеров. «Киноатлас СССР» как свод научных, кинематографических и идеологических позиций изучался в традициях конструктивистского подхода. Коль скоро исследование ориентировалось на линии жизни отдельных ученых и кинематографистов, то использовался и биографический метод, позволивший вскрыть взаимосвязи личного и профессионального в творчестве персоналий, а также проследить общую перспективу их «коллективной» биографии.

Методологическую основу исследования составили визуально-антропологические методы — сбор фото/киноданных, их систематизация и анализ. Применительно к кинодокументам одним из ключевых явился авторский метод рассмотрения фильма как «кинотекста», апробированный в серии тематических исследований и соответствующих научных публикаций<sup>19</sup>. В силу специфики немого кино этнографические картины изучаемого периода (включая серии

<sup>19</sup> Основу монографии составили статьи автора в различных российских научных журналах («Вестник архивиста», «Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология», «Вестник Пермского университета. История», «Вестник Санкт-Петербургского университета. История», «Вестник Томского государственного университета», «Сибирские исторические исследования», «Гомский журнал лингвистических и антропологических исследований», «Уральский исторический вестник», «Этнографическое обозрение» и др.).



«Киноатласа СССР») представляют собой произведения, состоящие из равнозначного количества перемежающихся в повествовании кинокадров и титров. Текстовым вставкам уделялось особое внимание при создании фильмов — они имели не только информационную функцию, часто превращаясь в «надпись-образ», «надпись-лозунг» и т. д. В этой связи эффективным методом анализа рассматриваемых фильмов стала их исследовательская расшифровка — перевод в текстовый формат содержания титров и кадров из кинокартин. Такие «кинотексты» дали возможность сравнить итоговые киноленты с исходными монтажными листами (при наличии таковых в архивах), представить наглядную основу для соотношения со смежными рукописными или печатными источниками, а также для прикладного использования в форме информативного приложения к исследованию. В итоге если расшифровка отдельного фильма сделала удобным решение проектных задач на «крупном плане», то собрание «кинотекстов» образовало своеобразную «кинокнигу», развернув «общий план» материалов для исследования и формирования последующих аналитических выводов.

Наконец, в определенных случаях автор намеренно шел «по следам» исследователей и кинематографистов начала XX в., проводя собственные визуально-антропологические работы в различных точках изучаемых исторических киноэкспедиций. Это и фильмы, созданные на основе или с весомой долей архивных кинодокументов: «Страна Удэхе», «Дальневосточная одиссея Владимира Арсеньева», «Оленный всадник», «Земля кереков», и визуально-антропологические работы о таджиках Памира, киргизах Тянь-Шаня и теленгитах Алтая, выполненные на современных материалах. Такая апробация приемов вековой давности позволила не только глубже понять методологию исследуемых работ в этнографическом кино, но и выявить ее актуальную эффективность.

### **Структура монографии**

Тематический диапазон исследования представлен в следующих позициях: 1) «Киноатлас СССР» как межведомственная

программа, генерировавшая эффективные научные и кинематографические опыты для экранной популяризации этнокультурных и экономико-географических ресурсов СССР внутри страны и в мире; 2) теоретические и практические разработки ученых в сфере визуализации этничности; 3) советская этнокинолетопись, создававшаяся профессиональными кинематографистами.

- 1) В конце 1920-х годов как в этнографии, так и в кинематографии произошла методологическая перестройка, обусловленная ведомственным выстраиванием науки и искусства «в единый фронт» для осуществления «культурной революции». В этот период по инициативе ЦК ВКП(б) с образовательными целями был запущен проект «Киноатлас СССР», предполагавший создание 150-серийного киноальманаха о народностях и территориях страны. Проект разрабатывался усилиями представителей различных ведомств и организаций Советского Союза: Наркомата просвещения (А. С. Рождественский), Государственной академии искусствознания (Г. М. Болтянский, Н. М. Иезуитов, Н. Д. Телешов), Госплана СССР (М. М. Паушкин), а также крупнейших киностудий (В. А. Ерофеев, М. В. Израильсон-Налетный, Б. С. Перес). Ответственность за реализацию проекта была возложена на Общество изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока, куда входили видные общественные и научные деятели (В. Г. Богораз, В. Д. Виленский-Сибиряков и др.). Описание проекта «Киноатлас СССР» в первой главе монографии призвано представить читателю основные обстоятельства, место и время «действия», которым посвящено исследование, обрисовать внешние ведомственные импульсы, стимулировавшие развитие научных и художественных опытов в советском этнографическом кино.

- 2) Со времени появления и начального распространения кинотехники о перспективности ее использования в этнографии фрагментарно высказывались многие российские ученые (С. Ф. Ольденбург, Н. М. Маторин, Н. Н. Павлов-Сильванский, В. Н. Харузина, Л. Я. Штернберг и др.), однако подробное теоретизирование в данном направлении и апробация этих разработок не имели места. Несмотря на очевидную научную значимость новой формы народоописания, этнографы первое время воспринимали кинематограф как чуждую технологию. В значительной степени это обуславливалось относительной дороговизной киноаппаратуры, тем, что ее трудно было достать, а также сложностью технологических процессов (киносъемки, обработки пленки, монтажа материалов), требовавших специальных знаний и навыков. Беспрецедентный всплеск активности ученых в направлении этнографического кино пришелся на рубеж 1920–1930-х годов. В этот период практически синхронно возникло несколько визуально-этнографических лабораторий под руководством известных исследователей: В. Г. Богораза (Музей антропологии и этнографии), Л. Л. Капицы (Русский музей), Я. П. Кошкина (Ленинградский университет), Б. М. Соколова и Н. Ф. Яковлева (Центральный музей народоведения). В их среде активно разрабатывались теоретические вопросы, проводились образовательные курсы, практические семинары, выпускались тематические статьи в научной и кинематографической прессе, создавались экспедиционные фильмы.

Параграф ««Марксистская этно-фильма» Владимира Богораза», который открывает вторую главу монографии, базируется на ранее не публиковавшихся архивных документах дела «Материалы по вопросу об этнографическом фильме», хранящихся в персональном

фонде исследователя в Архиве Академии наук<sup>20</sup>, и представляет значительный эпизод в истории визуальной антропологии, выразившийся в серии теоретических разработок и практических мероприятий классика этнографии В. Г. Богораза в направлении этнографического кино: в организации «этно-кино семинария» при Музее антропологии и этнографии, проекте специализации по этнографическому кино в Государственном институте кинематографии, проекте создания этнокинокабинета при фабрике «Союзкино», сценарных планах для съемок экспедиционных фильмов и концепции советского («марксистского») этнофильма.

В следующем параграфе рассматриваются теоретико-практические опыты применения кинематографических технологий в этнографии известным исследователем Л. А. Капицей. Изучение визуальных и текстовых архивов, тематических статей периодики, материалов личной и деловой переписки, связанных с киноработой в Карельских экспедициях Академии наук СССР 1927–1928 гг., а также анализ этнофильма «По берегам и островам Баренцева моря» (1929) дают объемное представление о междисциплинарной методологии, использовавшейся Л. А. Капицей для создания уникальных кинодокументов по этнографии народностей Севера, которую можно назвать киноэтнографией.

Продолжает серию опытов ученых в советском этнокино параграф о тематическом наследии известного музеоведа, фольклориста и этнографа Б. М. Соколова. В фокусе рассмотрения оказываются, в частности,

<sup>20</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93.

его теоретические поиски в области форматов научных фильмов и форм применения кинематографических технологий в музейной деятельности в рамках авторской концепции «живого музея». Источниковую базу исследования в данном случае составили созданные Б. М. Соколовым в период работы во главе Центрального музея народоведения, ранее не публиковавшиеся материалы текстовых и визуальных архивов исследователя из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Российского государственного архива кинофото-документов, а также не представленные в научном обороте соответствующие статьи ученого в периодической печати.

Отдельный раздел посвящен рассмотрению разработок исследователя и кинорежиссера А. Н. Терского, в котором анализируются его неизвестные широкой публике теоретические концепции, связанные с развитием этнографического кино (статьи «Кинопроизводство и научная фильма» и «Кино-экспедиции» и монографии «С киноаппаратом по СССР» и «Этнографическая фильма»), которые были апробированы на практике в киноработе «Кабардино-Балкария к 10-летию Октября», созданной режиссером А. Н. Терским при активном участии научного консультанта Н. Ф. Яковлева. Изученные теоретические положения и практические результаты работ А. Н. Терского демонстрируют специфическую междисциплинарность его методологии, представляющую собой синтез исследовательских и творческих подходов.

Завершает вторую главу разбор теоретических работ известного лингвиста и этнографа Н. Ф. Яковлева, касающихся формирования методологических основ совместной деятельности исследователей и кинематографистов. В ходе анализа ранее не публиковавшихся

архивных документов, связанных с его деятельностью в Ученом совете киностудии «Культкино», а также не представленных в научном обороте статей исследователя в советской периодической печати обращается внимание на особенность понимания Н. Ф. Яковлевым этнографического кино не как прикладной исследовательской технологии, а как самостоятельного «языка» описания и ретрансляции этнокультурных материалов как самодовлеющего научного метода.

Так, объединяя наиболее значительные теоретические и практические разработки авторитетных ученых, вторая глава освещает мотивы заинтересованности науки в развитии этнографического кино.

- 3) После большевистской революции в результате планомерного огосударствления кинематограф стал активным средством формирования образа нового Союза на экране, что выразилось, в частности, в расцвете направления так называемых культурфильмов — о народах и территориях страны. Уже в 1924–1925 гг. производство фильмов этногеографической тематики стало регулярным для всех крупных государственных студий, операторы-корреспонденты направлялись в самые удаленные уголки страны, поставляя все возрастающий количественно объем киноматериалов. Однако в основном эти съемки либо включались в киножурналы как вспомогательный материал, либо имели на выходе формат кинозачерковок экзотического содержания, не достигающих уровня полноценного фильма. Подъем качественного уровня советских этнофильмов пришелся на рубеж 1920–1930-х годов и был связан с появлением когорты режиссеров, целенаправленно посвятивших себя созданию экспедиционных фильмов, и регулярно работавших в соавторстве с научными



консультантами, что выразилось в создании серии полнометражных этнографических киноработ, созданных с применением различных методологических подходов.

Посвященная опытам кинематографистов третья глава открывается параграфом об «этнографической кинопостановке» — творческой методологии А. И. Бек-Назарова, рассмотренной на примере фильма «Страна гольдов» (1930), снятого среди нанайцев Дальнего Востока. Анализируется распространенный в советском кинематографе прием, предполагавший исполнение художественного сценария о бытовавшем «первобытном коммунизме» и естественной советизации среди малочисленных народностей окраин Союза. Такие «национальные» фильмы являлись популярными экранизациями известной партийной формулы о возможности перехода обществ (сообществ) к социализму, минуя капитализм, снятыми в натуральной природно-культурной среде с привлечением актеров-натурщиков из числа представителей местных этнических сообществ.

В параграфе, посвященном классике советского кино Дзиге Вертову, на материалах фильма «Шестая часть мира» (1926) проводится анализ одного из самых масштабных киноэкспериментов эпохи, снимавшегося многочисленными кинооператорами в различных уголках СССР. Из этих материалов автор впоследствии скроил кинообраз многонационального Советского Союза в манере «киноконструктивизма» — кинематографическая поэзия и марксистская философия оказались слиты в антропологическом фильме. Картина Д. Вертова, которая создавалась из сюжетов, отражавших жизнь национальностей различных территорий Союза, и выразилась в фиксации многочисленных этнографических кино материалов, поданных зрителю в форме идеологически заряженного киноплаката об освобожденных Октябрем народностях, стала своеобразным прообразом «Киноатласа СССР».

Следующий параграф фокусируется на «антропологической кинохронике» — методе В. А. Ерофеева — титульного

режиссера советской документалистики, известного оппонента Дзиги Вертова. Разбираются его фильмы «За Полярным кругом» (1927) и «Крыша мира (Памир)» (1928), в которых киноповествование построено вокруг маршрутов экспедиций, занимавшихся изучением географии и этнографии регионов, и представлено в максимально документальном (хроникальном) ключе, что выделяет его работы из общего числа агитационных кинофильмов изучаемого периода.

Рассмотренный далее этнографический кинодебют «Соль Сванетии» (1930) известного режиссера М. К. Калатозова демонстрирует авторский подход, где визуальная этнография исполнена языком искусства, а на первый план выдвинута эмоциональная составляющая действия. Особенности его работы были оперирование этнографическими материалами для создания визуальной поэтики и драматургическое построение этнофильма в стиле революционного романтизма. Самобытная этнографическая фактура, эффектная натура горной Сванетии и поэтичная авторская композиция сделали фильм заметным явлением в мировом кинематографе.

На примере фильма «Страна Нахчо (Чечня)» (1929) идеолога влиятельной Ассоциации революционной кинематографии Н. А. Лебедева изучается кинопублицистика — методика создания фильма как «экранной газеты». Призывая кинематографистов учиться на богатейшем опыте партийной прессы и применять марксистский подход в фильмотворчестве, режиссер считал кинематограф средством не столько отображения, сколько изменения мира. Картины об этнографических традициях в его работах сопоставлялись в монтаже со сценами о советских нововведениях как образы «старого» и «нового», кадры служили иллюстрациями идеологически выверенных титров, а документальность использовалась как доверительная форма диалога с массовой аудиторией. В целом для лебедевской методологии характерно усиление политического акцента в кинопроцессе.

Использование кинематографа как средства массовой информации и агитации позволяло выгодно преподнести аудитории текущие государственные программы и даже решать на экране многие острые вопросы. Параграф о «пропагандистском» кино на примере фильма «Евреи на земле» (1927) Абрама Роома, повествующего об «успешном» заселении земель Крыма еврейскими колонистами, представляет еще одну краску в палитре советского кинематографа — агитационного киноплаката на этнокультурную тематику, искусно оформленного при участии известных деятелей советской культуры: В. В. Маяковского, В. Б. Шкловского и Л. Ю. Брик.

Следом рассматривается созданный на материалах киносъемок «Шестой части мира», но выполненный в иной методике один из осколков вертовского проекта — фильм «Тунгусь» (1927) Елизаветы Свиловой. Кадры, снятые оператором П. П. Зотовым на территории Восточной Сибири, но не вошедшие в итоговую картину, были оформлены безэкспериментальным способом последовательного «монтажа кинодокументов» в этнографический киноочерк о традиционном бытовании кочевников-эвенков и их взаимодействии с местной ячейкой союзного Госторга.

Киноработа «Биробиджан» (1934) Михаила Слуцкого дает возможность проанализировать метод художественной документалистики, соединявший постановочные и хроникальные приемы съемок и представлявший собой распространенное направление жанровых поисков в советском документальном кино вообще и в этнографическом в частности. Такая комплексная творческая методология полностью себя оправдывала, позволяя «упаковать» проблемный материал в форму, понятную миллионам зрителей. Итоговый фильм, выпуск которого был приурочен к образованию Еврейской автономной области на Дальнем Востоке СССР, с одной стороны, запечатлел на пленке историко-краеведческие материалы, с другой — способствовал распространению идеи национальной автономии среди еврейского населения страны, с третьей — стал

вкладом в культивацию в советском обществе мифа о еврейской коммуне.

Далее на примере работы «Алтай-кижи» (1929) режиссера Владимира Степанова рассматривается уже иной формат — этнографический кинорепортаж. Этот фильм, снимавшийся режиссером-оператором в одном лице, был выстроен им в форме экранного отчета об основных картинах традиционной культуры алтайцев, увиденных в ходе экспедиции. Автор располагал необходимым временем для долговременной фиксации киноматериалов на одной локации, а потому сцен, снятых методом «наблюдения», в фильме довольно много — прежде всего это сюжеты о хозяйственной деятельности алтайцев (особенности скотоводства, обработка продуктов животноводства, промыслы и т. д.). Созданный при активном участии профессиональных этнографов, данный фильм служит и современным исследователям добротным материалом для проведения сравнительно-исторического анализа эволюции культуры алтайцев в XX в.

Завершает третью главу параграф, посвященный анализу жанра видового фильма, разрабатывавшегося в творчестве режиссера В. А. Шнейдерова. Особенностью работы его киногрупп в Центральной Азии («Подножие смерти», 1928) и Арктике («Два океана», 1933) являлась так называемая монтажная съемка — фиксация отдельных кадров и целых сцен для фильма по заранее разработанному сценарному плану. Поэтому его метод, в основе своей документальный, допускал и применение приемов постановочного кино — для накопления запланированного объема материалов, в части реконструкции отдельных сцен, снять которые хроникальным способом не представлялось возможным (исторические сюжеты, упущенные события).

Вышеперечисленные параграфы намеренно выстроены по единому сценарию: от рассмотрения предыстории и контекста рассматриваемого кинопроекта через представление конкретного фильма в виде «кинотекста» к анализу особенностей творческой методологии их создателя(ей). Так, последовательно фокусируясь на ключевых работах

известных кинематографистов, третья глава монографии освещает впечатляющий спектр авторских стилей и методов производства фильмов в рамках направления этнографического кино в СССР.

Таким образом, структура монографии отражает цепь задач, поставленных в исследовании для достижения его основной цели — представления многокомпонентного направления советского этнографического кино в 1920–1930-х годах, выраженного значительной серией кинофильмов и визуально-антропологических исследований. Для изучаемого периода были характерны поиск форм «новой» жизни в целом (сопровождавшийся выдвижением экспериментальных лозунгов, опередивших свое время) и обмен методами наук и искусств в частности. Эти годы стали знаковыми в плане методологических поисков как в отечественной этнологии/этнографии, так и в советском кино. Благодаря рассмотрению разработок ученых и кинематографистов в комплексе и в соотношении с контекстными процессами в науке, культуре и политике страны в монографии преодолевается фрагментарный характер существующих тематических исследований: этнографические фильмы и смежные теоретические разработки сводятся в единый «корпус», открывающий перспективу для понимания специфического «языка» советского этнографического кино.

## «КИНОАТЛАС СССР»: ПРОЕКТ И ПРОЦЕСС

*Формы применения Кино-Атласа в деле культурного строительства СССР многообразны.*

*Кино-Атлас послужит средством массового обучения деревни и школы в области элементарной географии, он явится наглядным пособием в ВУЗах и кино-энциклопедическим сборником материалов этнографически-экономического характера при различных научных и хозяйственных работах<sup>21</sup>.*

Налетный М. В. Из доклада «К вопросу о создании Кино-Атласа СССР»



Кадр из фильма «По дебрям Уссурийского края», режиссер А. А. Литвинов  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2726).

### «Киноатлас СССР»

«Киноатлас СССР» — уникальный по форме и содержанию опыт в истории визуальной антропологии в мировом масштабе. Создание отдельных короткометражных кинозарисовок этногеографического характера, показывавших на

<sup>21</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Л. 101. Здесь и далее в цитатах сохранены орфография и пунктуация оригинала.



экране труднодоступные уголки *Terra incognita*, жизнь и быт народов, ее населявших, практиковалось в кинематографе разных стран, в том числе в дореволюционном российском кино. В частности, корреспонденты одной из крупнейших кинофабрик Российской империи «Ханжонков и Ко» регулярно совершали экспедиции с киноаппаратом, снимая экзотические сюжеты, прежде всего в развлекательно-коммерческих целях. И идея создания киноальманаха о народностях страны получила распространение в киносреде дореволюционных кинопредпринимателей — не вызывая сомнений с культурной точки зрения, ее реализации препятствовали скептические соображения относительно коммерческих перспектив проекта, требовавшего долговременных финансовых вложений<sup>22</sup>. Но проект «Киноатласа СССР» в том виде, в каком он возник на рубеже 1920–1930-х годов, — продукт исключительно советских реалий, выражавший переплетение идеологии, науки и искусства обозначенного периода. Национализация кинопромышленности, объединение разрозненных киноресурсов вокруг нескольких базовых организаций, переход на плановую экономику и ведомственное объединение усилий специалистов различных сфер деятельности стали суммой факторов, определившей рождение «Киноатласа» как идеологического орудия для применения на культурном «фронте» советского строительства. Вопросы истории проекта «Киноатлас СССР», за редкими исключениями<sup>23</sup>, практически не представлены в современной антропо-

---

<sup>22</sup> Касьянов В. Кино-атлас СССР (в порядке предложения) // Кино. 1926. № 48. С. 1.

<sup>23</sup> Головнев И. А., Головнева Е. В. Визуализация региона средствами кинематографа (на примере «Киноатласа СССР») // Известия Уральского федерального ун-та. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 3. С. 146–151; Головнев И. А. Киноатлас СССР: «Биробиджан» Михаила Слуцкого // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 13–32; Он же. Киноатлас СССР: история проекта // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–24; Магидов В. М. Киноатлас СССР: История создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. М.: Ин-т Наследия, 2008. С. 136–141.

логической литературе. А потому основными источниками по истории кинопроекта для данного исследования явились: тематические планы и отчеты крупнейших советских киностудий («Совкино»/«Союзкино», «Межрабпомфильм», «Востокфильм», «Госвоенкино»), материалы докладов и протоколы обсуждений проекта в Государственной академии искусствознания, Обществе изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока РФ, Центральном бюро краеведения, сохранившиеся в основном в фондах Российского государственного архива литературы и искусства (Москва), изданные монографии участников разработки проекта, тематические статьи из периодической печати, а также документальные фильмы изучаемого периода, имеющие отношение к «Киноатласу» и хранящиеся в Государственном архиве кинофото-документов (Красногорск).

В середине — второй половине 1920-х годов существенный творческий задел для проектирования «Киноатласа» был подготовлен развитием производства экспедиционных документальных фильмов в СССР, среди которых выделялись работы режиссеров Дзиги Вертова («Шагай, Совет!», «Шестая часть мира»), В. А. Ерофеева («За Полярным кругом», «Крыша мира (Памир)»), А. А. Литвинова («Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края») и В. А. Шнейдерова («Великий перелет», «Подножие смерти»), имевшие широкой резонанс в зрительской среде, получившие признание в научных и кинематографических кругах в Советском Союзе и за рубежом. Однако определяющим импульсом для появления и развития столь масштабного кинопроекта могла стать только государственная воля: предполагалось создание в ходе многолетней деятельности порядка 150 полнометражных фильмов о народностях и территориях страны для показа в городских кинотеатрах, рабочих и крестьянских киноclubs, через сеть кинопередвижек в удаленных регионах СССР, а также производство короткометражных версий этих фильмов — для школьных экранов. Для эффективного воплощения идеи «Киноатласа» требовалось объединение сил ведущих кинематографических, научных и общественных

организаций Советского Союза, что подразумевало необходимость включения межведомственных рычагов управления проектными работами.

В декабре 1927 г. на XV партсъезде, обозначившем переход СССР к плановой экономике, в числе прочих была сформулирована и установка «использовать кинематограф как фактор “культурной революции”, как орудие активного содействия процессу индустриализации и коллективизации»<sup>24</sup>. Партийные задания, касающиеся кинематографии, были оформлены в резолюции I Всесоюзного партийного совещания по вопросам кино при ЦК ВКП(б), состоявшегося в марте 1928 г., закреплены в соответствующих директивах и направлены в профильные организации для исполнения, естественным образом переключая и в рабочие программы «Киноатласа СССР»: рассчитанный на поэтапную реализацию проект подстраивался под общий тон, с расчетом на соотнесение своих мероприятий с перспективными планами кинофабрик, научных и общественных институций.

Резолюция I Всесоюзного партсовещания по кинематографии предписывала:

*Необходимо в большей мере поставить обслуживание запросов к кино со стороны национальностей СССР, более широкое использование для кино материала из истории борьбы, социалистического строительства в союзных и национальных республиках и областях...*<sup>25</sup>

Из тезисов председателя киносекции Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока В. А. Сытина<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Паушкин М. М. Кино через пять лет. М.: Теакинопечать, 1930. С. 7.

<sup>25</sup> Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теакинопечать, 1929. С. 437.

<sup>26</sup> Сытин Виктор Александрович (1907–1991) — исследователь и писатель, в 1920–1930-х гг. сотрудник Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока СССР.

«Культур-фильма и проблема Кино-Атласа», ставших программой проекта:

*Положение Ленина — «Из всех искусств для нас самое важное — кино», эпоха культурной революции и развернутого социалистического наступления по всему фронту и связанная с этим проблема подготовки пролетарских кадров требуют, чтобы кино-промышленность Союза не отставала от других отраслей промышленности страны и темпы ее соответствовали бы лозунгу «Пятилетка в четыре года». Положение о необходимости строительства культур-фильмы по четкому тематическому плану, рассчитанному не на один год, выдвигает проблему серийности в производстве, иначе — проблему кино-атласов»<sup>27</sup>.*

Ответственность за разработку проекта была возложена на Общество изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока, куда входили видные общественные и научные деятели: В. Г. Богораз, В. Д. Виленский-Сибиряков, В. А. Сытин, Л. Я. Штернберг и др. В рабочее бюро проекта были также включены представители ведущих киноорганизаций СССР (В. А. Ерофеев, М. В. Израильсон-Налетный, Б. С. Перес), Наркомата просвещения (А. С. Рождественский), Государственной академии искусствознания (Г. М. Болтянский, Н. М. Иезуитов, Н. Д. Телешов), Госплана СССР (М. М. Паушкин) и др. В таком представительном составе происходило постепенное приведение различных мнений к «общему знаменателю», а также регулярная сверка позиций проекта с установками непостоянного партийного курса.

Из резолюции I партсовещания по вопросам кинематографии:

<sup>27</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 175.

*Считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильмы для широкого зрителя по ее содержанию*<sup>28</sup>.

В проекте «Киноатласа СССР», вопрос о котором озвучил кинематографист М. В. Налетный<sup>29</sup> на заседании киносекции Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока в марте 1928 г., эта установка была сформулирована следующим образом:

*До сих пор культурфильма появлялась без плана, часто без достаточной научной консультации, носила случайный характер. Поэтому главнейшей задачей в предстоящей работе по строительству культурфильма является снабжение кинофицированной школы, экранов, фабрик и заводов, будущих деревенских экранов серией фильмовых материалов, построенных с научной консультацией и по плану. Основным материалом этой серии должен стать Киноатлас СССР*<sup>30</sup>.

На подготовительном этапе проектных работ были изучены фильмы краеведческого содержания, имевшиеся в фильмотеках и архивах кинофабрик, на предмет их возможного использования в проекте. Так, по оценкам участников рабочей группы, «в Кино-Атлас могут войти ряд фильмов, уже выпущенных: “Крыша мира”, “Лесные люди” и др.»<sup>31</sup>. Но основной массив киносери́й плани-

<sup>28</sup> Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. С. 437.

<sup>29</sup> Израильсон-Налетный Марк Васильевич (1894–?) — оператор-документалист, автор экспедиционных киноочерков «Афганистан» (1921), «К берегам Тихого океана» (1927) и др.

<sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Л. 101.

<sup>31</sup> Сытин В. А. Кино-Атлас // Кино и культура. 1929. № 4. С. 71–72.

ровалось снимать и монтировать наново с опорой на методологические установки разработчиков «Киноатласа СССР». С точки зрения количественных показателей одним из принципиальных новшеств «Киноатласа» заявлялась серийность — 30 фильмов в год, — возможная лишь в условиях жесткого соблюдения многолетнего календарно-постановочного плана со стороны всех организаций, реализующих проект. Как основное качественное преимущество проекта декларировался комплексный формат — каждая серия «Киноатласа» проектировалась как самостоятельный киночерк, сочетающий в себе актуальные политические, научные и культурные положения.

Вышеупомянутая резолюция партсовещания по вопросам кино предписывала:

*Необходимо в большей мере использовать кино для текущей агитации и проводимых хозяйственных и политических кампаний (агитационные фильмы и т. д.), давая более полное и разностороннее освещение событий политической, хозяйственной и культурной жизни СССР<sup>32</sup>.*

Этот акцент был также учтен и развит в проекте «Киноатласа»:

*Формы применения Киноатласа в деле культурного строительства СССР многообразны. Особенно много даст Атлас деревне путем ознакомления крестьян-переселенцев с географическими, бытовыми и другими условиями неизвестной им области, что облегчит и упростит переселенческий вопрос, так как даст возможность переселенцам наглядно ознакомиться с тем, что их ожидает на новых местах<sup>33</sup>.*

<sup>32</sup> Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. С. 437.

<sup>33</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Л. 102.

Согласованная редакция «Тезисов о Киноатласе» за подписью руководителя Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока В. А. Попова была разослана в ведущие научные и кинематографические организации СССР 27 августа 1928 г. Данная рассылка инициировала дальнейшее обсуждение и межведомственное планирование мероприятий проекта, первые же съемочные работы «Киноатласа» начались лишь в 1931 г., когда экспедиционные киногруппы студий «Совкино», «Востоккино», «Межрабпомфильм» и другие стали получать задания снимать материалы для «Киноатласа»<sup>34</sup>. На старте проекта предполагалось создание двух опытных фильмов с последующим выходом на запланированную серийность. По мнению А. С. Рождественского<sup>35</sup>, которое он озвучил в ходе обсуждения будущего «Киноатласа» на заседании киносектора Государственной академии искусствознания (ГАИС),

*серийность даст возможность комбинировать отдельные фильмы серии по тому или иному признаку, разбирать их по разным темам; серийность есть один из новых, социалистических методов обслуживания зрителя*<sup>36</sup>.

В ходе первой пятилетки советская власть намеревалась тотально охватить киносетью территории СССР и при вытеснении из кинопроката заграничной продукции обеспечить киноустановки своими, идеологически выдержанными фильмами. По данным участника проектной группы «Киноатласа СССР» М. М. Паушкина<sup>37</sup>, планировалось увеличение числа

<sup>34</sup> Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2581. Д. 93. Л. 50.

<sup>35</sup> Рождественский Алексей Семенович — в 1920–1930-х годах сотрудник Главного управления по контролю за репертуаром Наркомата просвещения РСФСР.

<sup>36</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 131 об.

<sup>37</sup> Паушкин Михаил Михайлович (1881–?) — историк кино, литературы, театра; в середине 1920-х — начале 1930-х годов — управляющий делами Госплана СССР.

киноустановок с 6074 в 1928 г. до 24 063 в 1933-м, что должно было привести и к увеличению запроса на соответствующий контент для показа<sup>38</sup>.

Из тезисов В. А. Сытина:

*Кино-Атлас СССР методологически должен быть построен как большая серия полнометражных фильмов, охватывающая все экономические и национальные районы СССР как политически равнозначные единицы. При этом каждое звено этой серии (оно может состоять и не из одной фильма) должно отображаться кино-очерком; каждый данный район по принципу комплексности<sup>39</sup>.*

Содержательно все средства массовой информации (включая кино) в этот период были настроены на вещание о подвигах рабочих бригад, героических соревнованиях, прорывах на производственных фронтах, должны были иллюстрировать успехи повсеместного строительства социализма. В кинематографе прямыми откликами на подобный социальный заказ стали такие явления, как разъездные редакции кинохроники (киногазеты, киножурналы), всевозможные виды мобильных пропагандистских показов (кинопоезда, кинолодки, киноарты), и развитие форматов агитационного кино (рекламных, мультипликационных, документальных). Объективы советских камер направлялись большевистским руководством в наиболее «горячие» точки — для записи хроникальных материалов и последующего конструирования на монтажном столе идеологически выверенных кинообразов, иллюстрирующих решение острых вопросов трансформирующейся страны: на советских экранах победоносно проходило освоение Севера, советизация Кавказа и Средней Азии, колонизация Дальнего Востока и т. п.

<sup>38</sup> Паушкин М. М. Указ. соч. С. 52.

<sup>39</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 175–176.



Один из разработчиков «Киноатласа»  
Г. М. Болтянский<sup>40</sup> настаивал:

*Новый быт, его ростки, его формирование — все это ценный и благодарный материал для экрана... Только массовое проникновение во все уголки кино-съёмочного аппарата даст нам богатый, подлинный и интересный материал и полную картину социалистического строительства в нашей стране<sup>41</sup>.*

Так, в задачи проекта входило своеобразное кинокартографирование территорий страны, для чего к его реализации подключились специалисты Института по изучению народов СССР (ИПИИ), где в тот же период создавался новый печатный этноатлас СССР. Уже при первичном рассмотрении тематических кинодокументов обращают на себя внимание характерные детали: каждый фильм начинался с карты Советского Союза и обозначения на ней района и народности, его населяющей; киноработы выстраивались по единой сценарной матрице, повествуя о «первобытном коммунизме» и переходе («перескоке») к социализму (минуя капитализм) среди этнических групп (как в известной большевистской формуле).

Из тезисов В. А. Сытина:

*Каждое звено Кино-Атласа СССР должно давать совершенно добросовестные сведения: 1) о производительных силах данного района, которые являются базой социалистического строительства; 2) о социалистическом строительстве его и 3) о человеке/населении данного района, являющегося одной из производительных сил, его жизни, классовых*

<sup>40</sup> Болтянский Григорий Моисеевич (1885–1953) — кинорежиссер, историк кино, профессор Государственного института кинематографии, основатель Музея кино в СССР.

<sup>41</sup> Болтянский Г. М. Кинохроника и как ее снимать. М.: Кинопечать, 1926. С. 10.

*взаимоотношениях (борьба с кулачеством и т. п.), культурном строительстве и т. д.*<sup>42</sup>.

К каждому фильму прикладывались методические рекомендации для презентации киноработ внутри страны и за границей. Очевидно, не последней ролью «Киноатласа» был «экспорт» революции за рубеж, что, по замыслам проектантов, должно было иметь комплексный политико-экономический эффект. Известно, что кинофильмы из СССР в тот период действительно имели значительную популярность и пользовались большим спросом на рынке, являясь выгодным «товаром», распространявшимся советскими торгпредствами по всему миру. Ведущие мировые киноархивы хранят и сами такие фильмы, и сопутствовавшие их демонстрации материалы (рекламные афиши, сопроводительные информационные брошюры, публикации о восприятии фильмов). В такой проекции «Киноатлас СССР» следует рассматривать как научно-творческую самопрезентацию «страны освобожденных народов» в мировом сообществе.

Из доклада М. В. Израильсона-Налетного «К вопросу о создании Киноатласа СССР»:

*Весь мир смотрит на победное строительство новых форм жизни в СССР и в его бесчисленных городах, селах и деревнях, и тысячи экземпляров драгоценных кино-страниц Атласа могут быть обменены на сырье, аппаратуру и деньги во всех странах земли*<sup>43</sup>.

В свое время Г. М. Болтянский заметил: «Ни одна книга не скажет будущим поколениям так много, как эти ленты — живые свидетели, восстанавливающие эпоху»<sup>44</sup>. А по определению искусствоведа И. И. Иоффе, вышедший в авангард советского искусства кинематограф превратился

<sup>42</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 176.

<sup>43</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Л. 101.

<sup>44</sup> Болтянский Г. М. Указ. соч. С. 23.

в общественном сознании в «новую письменность»<sup>45</sup>, передающую жизнь в ее разнообразии и многолинейной динамике и обладающую абсолютным доверием массовой аудитории. Тем самым серия создававшихся в рамках «Киноатласа» фильмов является «советской кинолетописью», приобретая свойства исторического источника — в формах фиксации краеведческих материалов, запечатлении силуэтов политического контекста советизации окраин страны, переплетении хроникальных и художественных методов организации фактов в рамках цельной идеологической конструкции.

В реалиях 1930-х годов проекту «Киноатлас СССР» не суждено было развернуться в запланированном масштабе. К началу второй пятилетки межведомственная партийно-научно-кинематографическая схема его осуществления так и не была налажена *на практике*, что критически сказалось на жизнеспособности актуального *в теории* проекта. Помимо производственных сложностей, одной из основных причин сворачивания «Киноатласа» было и то, что столь тяжеловесный проект, рассчитанный на многие годы реализации, не успевал подстраиваться под изменения партийного курса, в частности в области этнополитики<sup>46</sup>. В то же время развитие проекта прямо или косвенно сказалось на производстве фильмов этногеографического направления в целом: с одной стороны, на «дорожную карту» создания «Киноатласа» вынужденно ориентировались в ходе организации экспедиций все кинофабрики страны, с другой — опыты творческого сотрудничества режиссеров и ученых, согласование планов киностудий и научных институций выразились в создании серии тематических фильмов. Воспоминания участников проектных работ и производственные документы студий обнаруживают свидетельства проведения значительного объема съемочных работ в различных регионах страны.

<sup>45</sup> Иоффе И. И. Кризис современного искусства. Л.: Прибой, 1925. С. 59.

<sup>46</sup> Аманжолова Д. А. Советская этнополитика (1929–1941 гг.) // Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства. М.: Новый хронограф, 2012. С. 207–262.

По замечанию Г. С. Прожико, экспедиционные фильмы «Киноатласа» («Крыша мира (Памир)» В. А. Ерофеева, «Лесные люди» А. А. Литвинова и др.) стали «вехами в истории советского научного кино»<sup>47</sup>. В развитие этой позиции можно добавить, что и параллельные разработки ученых в направлении этнографического кино явились вехами на пути становления визуальной антропологии. Таким образом, «Киноатлас СССР» можно с уверенностью охарактеризовать как уникальную в мировой истории межведомственную программу, сгенерировавшую лучшие тематические научные теории и кинематографические практики.

---

<sup>47</sup> Прожико Г. С. Этнокино: образ «Другого» // Вестник ВГИК. 2017. № 3. С. 8–18.

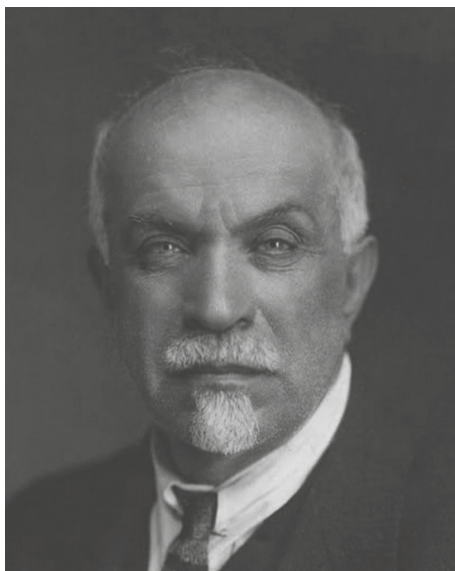
II

## ОПЫТЫ УЧЕНЫХ

### 1. «МАРКСИСТСКАЯ ЭТНО-ФИЛЬМА» ВЛАДИМИРА БОГОРАЗА

*Этнография находится нынче на переломе. Научная часть завоевана марксизмом и быстро продвигается к своему оформлению. Однако остались участки, еще не завоеванные: этно-популярные издания, беллетристика и кино. Эти отрасли должны разрабатываться с углубленным применением марксистского метода. Марксистского романа еще не существует, как не существует и марксистской этно-фильмы<sup>48</sup>.*

В. Г. Богораз



Владимир Германович Богораз (1865–1936)

<sup>48</sup> Тан-Богораз В. Г. Этнографическая беллетристика // Советская этнография. 1931. № 3–4. С. 136.

Данный параграф нацелен на введение в научный оборот уникальных материалов архива В. Г. Богораза, посвященных вопросам развития этнографического кино в СССР в начале 1930-х годов. Ввиду отсутствия публикаций, связанных непосредственно с опытами В. Г. Богораза в области этнографического кино, основным источником для данного исследования стали «Материалы по вопросу об этнографическом фильме», хранящиеся в персональном фонде исследователя в Архиве Академии наук<sup>49</sup>. Содержание данного архивного дела составляют машинописные и рукописные документы самого В. Г. Богораза («Объяснительная записка по поводу лучшей организации этно кино-фильмы», «Проект специализации по этнографической фильме на операторском факультете ГИКа», «История организации этно-кино семинария», «О создании специализированного кабинета этно-фильма на кинофабрике «Союзкино», «Сценарный план»), а также брошюра А. И. Пиотровского «Художественные течения в советском кино»<sup>50</sup> и первый номер журнала «Пролетарское кино» за 1931 г. Очевидно, что В. Г. Богораз использовал последние в качестве рабочих материалов для формулирования собственных положений по поводу развития этнографического кино в СССР, поэтому эффективным исследовательским методом, примененным в работе, является сопоставление составляющих архив В. Г. Богораза документов между собой — с целью формирования последующих аналитических выводов.

## Контекст кинопроекта

С момента своего появления кинематограф как техническое средство для фиксации и популяризации материалов открывал принципиально новые перспективы перед этнографией.

<sup>49</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93.

<sup>50</sup> Пиотровский А. И. Художественные течения в советском кино. Л.; М.: Теакинопечат, 1930.

В свое время еще В. Н. Харузина обратила внимание на свойства кино, значимые для проведения исследований:

*...еще важнее для изучения обрядов, плясок, игр являются кинематографические снимки, дающие полное представление о деталях этих явлений народной жизни. Ни одно описание не даст столько, не позволит получить должное впечатление, как подобный, живой снимок<sup>51</sup>.*

Но, несмотря на очевидную научную значимость новой формы народоописания, этнографы первое время воспринимали кинематограф как чуждую технологию. В значительной степени это обуславливалось относительной дороговизной и труднодоступностью киноаппаратуры, а также сложностью технологических процессов киносъемки, обработки пленки, монтажа материалов, требовавших специальных знаний и навыков.

В свою очередь, производившиеся кинофабриками на этнографическом материале зарисовки снимались, как правило, без участия ученых-консультантов и носили сугубо развлекательный характер. Положение существенно изменилось в конце 1920-х, став отражением процессов методологической перестройки в этнографии и кинематографии, их социалистической «реконструкции».

В конце 1920-х годов последовательно были подготовлены и проведены судьбоносные совещания, посвященные этнографии и кинематографии Советского Союза. Партийное совещание по делам кино, апеллируя к проблемам квалификации кадров, качества выпускаемой кинопродукции и межотраслевого планирования, настраивало работников отрасли на сотворчество с учеными. А сообщество этнографов, в свою очередь, значительное внимание уделило необходимости использования возможностей кинематографа

---

<sup>51</sup> Харузина В. Н. Этнография. Вып. 2. М.: Императорский археолог. ин-т, 1914. С. 14.

как эффективного исследовательского и популяризаторского ресурса.

Резолюция киносовещания 1928 г. в числе прочих ставила перед кинопромышленностью следующие общественно-политические задачи:

— считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство;

— необходимо в большей мере поставить обслуживание запросов к кино со стороны национальностей СССР, более широкое использование для кино-материала из истории борьбы, социалистического строительства в союзных и национальных республиках и областях<sup>52</sup>.

Следом, практически в унисон с кинематографическим, и форум этнографов 1929 г. внес в повестку дня похожие установки:

— этнограф всячески должен стремиться к всестороннему применению различных технических приемов в своей работе. Киносъемка, фотографирование и фонографирование должны занять надлежащее место при полевом исследовании (из резолюции по докладам В. Г. Богораза и Б. А. Куфтина о методах полевой работы)<sup>53</sup>;

— советский строй требует, чтобы массе населения была в возможно полной мере понятна всякая работа, которая у нас проводится. В этом отношении должны быть широко использованы радио и кино (из резолюции по тезисам

<sup>52</sup> Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теакинопечат, 1929. С. 437.

<sup>53</sup> Совещание этнографов Ленинграда и Москвы // Этнография. 1929. № 2. С. 131.



С. Ф. Ольденбурга «Увязка этнографических экспедиций отдельных учреждений»<sup>54</sup>;

— необходима популяризация научных основ и практических результатов советской национальной политики посредством выпуска кино-фильм (из резолюции по докладу Н. М. Маторина «Этнография и советское строительство»)<sup>55</sup>.

С одной стороны, тональность резолюций вышеупомянутых совещаний, созванных по инициативе властей, закрепленная впоследствии в соответствующих партийных директивах, призывала к «обнулению» существовавших художественных и научных основ, их «социалистической реконструкции»<sup>56</sup>. С другой — к объединению усилий специалистов науки и кино как корреспондентов советизации в центре и на окраинах огромной страны для конструирования образа дружного многонационального Союза на киноэкране.

Характерно, что госзаказ на производство фильмов этногеографического содержания был увеличен с 70 единиц в 1925 г. до 200 в 1929-м<sup>57</sup>. Наметились и специфические методики киноработ в рамках данного направления. Появились фильмы, во-первых, выстроенные в форме экспедиционных очерков: «Крыша мира (Памир)» (1928) В. А. Ерофеева, «Лесные люди» (1928) А. А. Литвинова, «Подножие смерти» (1928) В. А. Шнейдерова и др.; во-вторых, документально-художественные киноистории: «Евреи на земле» (1927) А. М. Роома, «Страна гольдов» (1930) А. И. Бек-Назарова, «Соль Сванетии» (1930) М. К. Калатозова. В особую категорию выделились монтажные киноконструкции, такие как «Шестая часть мира» (1926) Дзиги Вертова,

<sup>54</sup> Совещание этнографов Ленинграда и Москвы. С. 140–141.

<sup>55</sup> Там же. С. 118.

<sup>56</sup> Сутырин В. О социалистической реконструкции кинематографии // Пролетарское кино. 1931. № 1. С. 6–17.

<sup>57</sup> Паушкин М. М. Кино через пять лет. М.: Теакинопечат, 1930. С. 7.

«Тунгусь» (1927) Е. И. Свиловой, «Охота и оленеводство в области Коми» (1927) С. С. Лямина.

В этот же период появились и первые теоретические работы ученых об этнографическом кино. Одним из заслуживающих внимания примеров в этом отношении было творчество этнографа и кинорежиссера Л. Л. Капицы. В развернутой тематической статье «Культурфильма и научные экспедиции» Л. Л. Капица делал принципиальный акцент на необходимости установления планового регулярного сотрудничества советских киностудий с научными институтами. Свои теоретические предположения Л. Л. Капица имел возможность проверять на практике, поскольку совмещал должности сотрудника Этнографического отдела Русского музея и режиссера фабрики «Севзапкино», а также участвовал в научно-кинематографических экспедициях в Коми (1926), Карелию (1927–1928) и на север Сибири (1929). В кинематографических работах Л. Л. Капицы — при минимуме идеологической нагрузки, что отличает их от основной массы кинопро-



Кадр из фильма «Крыша мира (Памир)», режиссер В. А. Ерофеев  
(РГАСФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2710)

дукции изучаемого периода, — прослеживаются стремление к описательности и опора на внутренний потенциал самих этнографических сцен. Например, в его этнофильме «По берегам и островам Баренцева моря» (1929) кадры и титры выстроены в визуальный исследовательский очерк о кочевом быте ненцев-оленоводов, вполне сопоставимый по стилю с повествованием в научной монографии.

Другим представляющим интерес примером теоретических поисков формулы советского этнографического кино явилось вышедшее в 1930 г. пособие кинодокументалиста А. Н. Терского «Этнографическая фильма» с вводной статьей лингвиста Н. Ф. Яковлева. Сотрудничество авторов началось в 1927 г. в ходе создания киноработы «Кабардино-Балкарская область к десятилетию Октября» — заказной картины, в которой из документальных кадров конструировалась образная история о переходе кавказских народностей — при определяющей роли советской власти — от темного прошлого традиций к светлому социалистическому настоящему. В теоретической разработке Терского–Яковлева, помимо



Кадр из фильма «По берегам и островам Баренцева моря», режиссер А. Л. Капица (РГАСКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 1834)

методических рекомендаций по организации подготовительного, съемочного и монтажного этапов создания такого рода фильма, значительное внимание уделялось идеологическим вопросам. Как и в большинстве публикаций об этнографическом кино того времени, основной посыл работы сводился к критике предшествовавших практических опытов и формулировке актуальных задач развития «партийного» этнографического фильма. Принцип партийности вводился в теоретико-практический оборот с подачи Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК). В частности, один из идеологов АРРК Н. А. Лебедев декларировал следующее:

*Что означает принцип партийности?*

*Он означает, во-первых, что советская социалистическая кинохроника должна решать те задачи, которые ставят перед собой на данном этапе рабочий класс и его партия. При разработке своих тематических и производственных планов, при определении объектов съемки и приемов композиции и монтажа кинохроника — кинопублицистика должна руководствоваться генеральной линией партии в ее приложении к конкретным участкам социалистической практики.*

*Он значит, во-вторых, что кинохроника в центре и на местах должна держать постоянную связь с партийными организациями, получая от них директивы и указания в связи с очередными политическими задачами. Тем самым максимально обеспечивается актуальность тематики, наибольшая практическая эффективность работы.*

*Принцип партийности означает, в-третьих, что каждый хроникально-публицистический фильм, каждый номер киножурнала должны быть пронизаны коммунистической идейностью, мобилизовать массы на строительство нового общества.*

*Принцип партийности означает, в-четвертых, что творческие работники кинохроники должны постоянно помнить о широчайших зрительских массах, которым адресуются фильмы. Проверка эффективности воздействия на*

*аудиторию должна стать органической частью деятельности коллектива кинохроникеров*<sup>58</sup>.

Принцип партийности распространялся на различные жанры и направления отрасли, в том числе на этнографический кинематограф. Так, в упомянутой работе «Этнографическая фильма» заявлялось, что

*...основной недостаток существующих попыток производства этнографических фильм — это аполитичность продукции. Задача этнографической фильмы значительно сложнее простого констатирования фактов — показать зависимость социального быта народности от степени развития ее производительных сил*<sup>59</sup>.

Соответственно, в качестве главной цели этнографического фильма обозначалось выявление средствами кино производственных сил и производственных отношений в изучаемом этническом сообществе:

*...в явлениях реальной жизни отдельных обществ больше марксизма, чем в претенциозных кадрах и придуманных надписях. Искусство создать марксистски выдержанную этнографическую фильму по существу равняется искусству отобразить развитие конкретного общества, реальную его жизнь*<sup>60</sup>.

Очевидно, что в этом программном пособии авторы решали задачу конструирования связей между этнографией, кинематографом и положениями марксизма.

<sup>58</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и о киноведении. Статьи, исследования, выступления. М.: Искусство, 1974. С. 199.

<sup>59</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечат, 1930. С. 17.

<sup>60</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография // Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечат, 1930. С. 12.

В таком же ключе в среде ученых и преподавателей в конце 1920-х годов формулировались и задачи отдельных образовательных проектов по организации этнографических курсов для кинематографистов и кинематографических занятий для этнографов. К примеру, регулярные тематические диспуты этнографов и кинематографистов пытался организовать Б. М. Соколов в Центральном музее народоведения в Москве. Однако в силу кадровых и технических сложностей ни одна из подобных инициатив не была полноценно реализована.

Как видно, на рубеже 1920–1930-х годов сложились предпосылки для развития этнографического кино как специализированного направления. Процессы взаимопроникновения этнографии и кинематографии поддерживались внутренними (первая нуждалась в освоении нового исследовательского ресурса, а вторая — в научном консультировании) и внешними (упомянутыми ведомственными рычагами и партийными директивами) стимулами. Основной проблемой оставалась методологическая разобщенность научного и кинематографического сообществ, для преодоления которой в работу по созданию единой марксистской платформы советского этнографического фильма как проводника ленинской национальной политики были вовлечены ведущие режиссеры и ученые, в том числе В. Г. Богораз, активно совмещавший научное творчество с общественной деятельностью<sup>61</sup>.

### **Организация «этно-кино-семинария» при Музее антропологии и этнографии**

Первым этапом проекта В. Г. Богораз стала организация в октябре 1930 г. при Музее антропологии и этнографии (МАЭ) специализированного «этно-кино-семинария», главной целью которого было обучение кинооператоров

<sup>61</sup> Богораз-Тан В. Г. Этнографы на службе СССР // Революция и культура. 1928. № 7. С. 8–11.

основам этнографии. Поэтому в качестве основной аудитории занятий привлекались студенты операторского факультета ленинградского «Кино-фото-комбината», уже владевшие первичными кинематографическими знаниями и навыками. «Этно-кино-семинарий» включал два ключевых курса: лекции по этнографии (в МАЭ) и просмотры этнографических фильмов с последующим их обсуждением (на фабрике «Союзкино»). В ходе семинария его участниками под руководством В. Г. Богораза были сформулированы первичные методологические принципы съемки этнофильмов:

- 1) *Во-первых, чтобы оператор знал этнографию снимаемого материала и этнографию вообще (оператор-этнограф).*
- 2) *Сценарий должен проходить консультацию специалистов этнографов<sup>62</sup>.*

Занятия по каждому из курсов проходили еженедельно в течение полугода и были закончены в марте 1931 г.

Этот образовательный опыт В. Г. Богораза можно считать первым в своем роде в советской истории. Хотя отдельные проекты организации этнографических курсов для кинематографистов и кинематографических занятий для этнографов были реализованы в изучаемый период. К примеру, относительно внедрения кинокурсов в программу обучения студентов-этнологов в Ленинградском университете Я. П. Кошкин на вышеупомянутом представительном совещании этнографов Ленинграда и Москвы 1929 г. сказал:

*Что касается киносъемок, то здесь недоразумение. В новый учебный план мы киносъемочный отдел включаем. Но пока мы еще не можем сказать, в какой степени это будет сделано<sup>63</sup>.*

<sup>62</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 13.

<sup>63</sup> От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5–11 апреля 1929 г.). СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 428.

Но семинарий, реализованный В. Г. Богоразом, представляет интерес не столько сам по себе, сколько в качестве звена в целой проектной цепи мероприятий, институций и персоналий.

Так, о наполнении теоретической части семинарского курса можно судить по содержанию другого, тематически смежного с предыдущим, документа из богоразовского архивного дела, составленного как программа специалитета для операторов этнографического кино.

### **Проект специализации по этнографическому кино в Государственном институте кинематографии**

В том же 1931 г. по предварительному согласованию с руководством киноведческой кафедры головного образовательного института в СССР — Государственного института кинематографии (ГИК) — В. Г. Богораз составил «Проект специализации по этнографической фильме на операторском факультете ГИКа».

Данный документ, сохранившийся в рукописи, структурирован на подробные разделы, пункты и подпункты. Первый блок касался сроков и почасового объема преподавания специальных дисциплин в рамках общих образовательных планов. Согласно плану В. Г. Богораз, ведение специализированных курсов, связанных с этнографией, планировалось с третьего семестра и до конца обучения, охватывая таким образом три семестра (полтора года). В целом специализация должна была занимать 1/5 часть учебного времени, то есть порядка 200 лекционно-семинарских часов плюс соответствующее количество лабораторных практических часов.

Следующий — тематический — раздел проекта содержал детализацию образовательной программы. В частности, в ее состав предлагалось ввести курс этнографических лекций, посвященных анализу культур народностей СССР по следующему плану:



- а) естественные условия проживания;
- б) хозяйственные формы и техника;
- в) социальная структура и классовое расслоение;
- г) надстроечные формы: религия, искусство, словесность, язык<sup>64</sup>.

Параллельно с лекционными занятиями планировались просмотры фильмов, посвященных этнографии соответствующих народностей, а также семинары по теории и практике построения этнографического фильма, включающие следующие разделы:

- а) выбор народности;
- б) выбор сезона работы;
- в) соединение этнографического и кинематографического подхода;
- г) выбор и проработка сюжета<sup>65</sup>.

В качестве заключительного звена образовательной программы планировался обязательный практикум на этнографических экспозициях и в фондах музеев для сопоставления научных и художественных описаний народностей, данных в книгах и фильмах, с реальными предметами из музейных коллекций и выставок. При этом особое внимание предлагалось обратить на визуальные материалы и образы (фотографии, картины, орнаментированные изделия и т. д.) с целью их последующего использования в фильмах.

После прохождения образовательных курсов предполагалось распределение студентов на этнокинопрактику: кратковременную зимнюю (в районах и республиках, близких к столичному региону: Карельская, Чувашская, Марийская, Татарская АССР) и более долговременную летнюю (в этнографических экспедициях Академии наук).

<sup>64</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 16.

<sup>65</sup> Там же. Л. 16 об.

Предложенная В. Г. Богоразом программа имела под собой реальные основания, пройдя апробацию, связанную с проведением «этно-кино-семинария» в МАЭ. И летний полевой сезон Академии наук 1931 г. действительно был использован В. Г. Богоразом для отправки на практику киноотрядов, состоявших из выпускников семинария: три кинооператора были прикреплены к Амгунской, Амурской и Среднеазиатской экспедиционным группам соответственно. При этом В. Г. Богораз по мере возможностей следил за прохождением практики и оказывал консультационную поддержку своим выпускникам. В частности, в рассматриваемом архиве исследователя находится письмо, адресованное руководству Амгунской экспедиции, в котором содержатся рекомендации, составленные В. Г. Богоразом для организации полевых киносъемок выпускника семинария А. С. Ксенофонтова.

### Сценарный план В. Г. Богораза

С целью максимально эффективного использования ограниченного количества киноплёнки, имеющейся в распоряжении оператора-практиканта А. С. Ксенофонтова, В. Г. Богораз составил для него сценарный план фильма по этнографии народностей Севера:

- а) Туземцы Севера совсем не являются жалкими дикарями, которые не умеют ничего делать самостоятельно и должны исключительно учиться у высшей культуры. Они являются людьми сильными и смелыми, создавшими собственную весьма своеобразную культуру в борьбе с суровой обстановкой Севера. В связи с этим нужно отразить достижения созданной ими техники в капканах, ловушках (крупным планом). Выявить их смелость в борьбе с окружающими опасностями.
- б) Выявить особенно, по возможности, выпукло, реликты первобытного коммунизма, которые

сохранились среди народностей Севера в весьма своеобразных сочетаниях.

- в) Переход к новой советской культуре представить не как принесенный извне, а как вытекающий из собственных стремлений туземцев к лучшей жизни, более справедливой и благоустроенной.
- г) Самую фильму построить в виде нарастающего этнографического изображения, с яркой охотничьей сценой в виде центрального события и с советской концовкой.
- д) Выпукло выявить картину туземного колхоза и вплести ее в общую фильму<sup>66</sup>.

Вышеприведенный сценарный план В. Г. Богораза наглядно характеризует подход к народоведению в рамках советской этнографии изучаемого периода, реализуемый на образовательных курсах и закреплявшийся в ходе полевой экспедиционной практики, который естественным образом распространился и на этнографическое кино. Как видно из архивных документов, В. Г. Богораз имел значительный «сценарный портфель» для создания короткометражных и полнометражных фильмов, реализация которых собственными силами являлась проблематичной, требуя опоры на ресурсы профессиональной киностудии. Не случайно инициативной группой выпускников богоразовского семинария на кинофабрику «Союзкино» был подан проект создания этнокинокабинета с целью повышения научного качества выпускаемых на фабрике фильмов, включавший условия регулярного функционирования специализированного кабинета под руководством В. Г. Богораза и конкретный план работ на 1931 г.

---

<sup>66</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 18 об.

## Проект создания этнокинокабинета при фабрике «Союзкино»

Предполагалось, что этнокинокабинет будет объединять, с одной стороны, работников фабрики (тех, кто уже имел опыт создания этнографических фильмов, и выпускников богоразовского семинария из числа студентов ленинградского «Фото-кино-техникума»), с другой — научных работников из институций Академии наук, заинтересованных в создании этнографического кино.

В проекте создания кабинета были сформулированы следующие задачи:

- а) Определение методологических основ как научно-агитационно-пропагандистского, так и художественно-игрового этнографического фильма, пользуясь просмотрами уже выполненных этнографических фильмов и методическими совещаниями.
- б) Создание полнометражного политико-этнографического фильма о хозяйственном и культурном росте малых народностей Севера под условным названием «На штурм Севера» и полнометражной картины о социалистической реконструкции на окраинах — обновление и хозяйственный рост пустынь и степей под условным названием «На штурм пустынь».
- в) На основе участия в экспедициях создание двух-трех короткометражек, содержание которых устанавливается в прямой зависимости от маршрутов экспедиционных работ Академии Наук.
- г) Развернутая консультация сценариев и фильмов, строящихся на этнографическом материале<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 13.

Планировалось, что работа над созданием первых опытных фильмов создаст условия для регулярного сотрудничества между учеными и кинематографистами и приведет к постепенному включению специалистов этнокинокабинета в основной штат кинофабрики. Такое соединение теоретических разработок, образовательных программ и практических опытов было логическим продолжением кинопроекта В. Г. Богораза по кристаллизации «матрицы» марксистского этнофильма.

### «Марксистская этно-фильма»

В «Объяснительной записке по поводу лучшей организации этно-кино-фильмы», поданной в художественный отдел фабрики «Союзкино», В. Г. Богораз подробно изложил свои теоретические взгляды на предмет исследования. Открывался данный документ вводными формулировками, вполне созвучными тону времени:

*Неслыханный рост и расцвет советизации нацмен СССР, вплоть до туркменов, обитающих в южных пустынях, и малых народностей Севера, лопарей, самоедов и чукоч, обитающих на северных тундрах, вызывает создать новую этно-кино-фильму, достойную этого мощного и пышного развития<sup>68</sup>.*

Далее в повествовании следовала общая критика предшествующих опытов создания этнографических фильмов и отмечались их конкретные недостатки:

- 1) Не будучи основаны ни на каком этнографическом знании, они включают ряд несообразных промахов и противоречий.

<sup>68</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 13.

- 2) Будучи построены наспех, без всякого обдуманного плана, они представляют ряд бессвязных набросков, ползущих друг за другом, без всякой сюжетности.
- 3) Они не имеют ничего общего с марксистским построением, которое должно от производственной базы и социальной организации восходить к идеологическим надстройкам, т. е. к религии, искусству и фольклору, и в этом отношении они представляют совершенно очевидный ряд идейных искривлений, чтобы не сказать более<sup>69</sup>.

Подчеркивалось, что следствием обозначенных ошибок стали низкая посещаемость и нерентабельность этнографического кино внутри страны, а также негодность подобной фильмопродукции для экспорта за границу в качестве образцов советской киноиндустрии. На основании выделенных замечаний В. Г. Богораз делал однозначный вывод о несостоятельности существующего этнокинопроизводства в СССР. Для преодоления проблемной ситуации в этнографическом кино предлагалось организовать производство фильмов на основе следующих десяти принципов:

- 1) *Этнографическая фильма должна быть основана на подлинном этнографическом знании как при составлении либретто и сценария, так и при кино осуществлении на месте, в области полевой работы. Для этого необходимо создание и воспитание соединенной группы этно кино художников, одинаково владеющих знанием техническим, знанием художественным и знанием кино-техническим.*
- 2) *Этнографическое знание не должно быть пассивным и только предупреждать от промахов. Оно должно быть активным органическим, способным проникнуть в самый процесс хозяйственного и культурного творчества наименших и других масс и извлечь оттуда соответственный*

<sup>69</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 9.

*этно сюжет, неожиданный в своей бытовой правде и блестящий в своем художественном развитии.*

- 3) *Нацменские народы СССР не должны быть изображаемы беспомощными, вялыми, слабыми, изнывающими под гнетом суровой природы, которым советская культура несет спасение от их бедствий неожиданное и потому незаслуженное. Их нужно изображать, напротив, сильными и одаренными, создавшими своеобразную культуру даже в песчаной степи и снежной тундре, ведущими борьбу с суровой природой и побеждающими ее. Их производство, степное скотоводство и тундровое оленеводство, полутропическое земледелие и таежную охоту, даже в эпоху старого режима, нужно давать в апогее хозяйственного развития.*
- 4) *Этно-фильма из жизни нацмен должна быть непременно сюжетной. Нет фильма без сюжета. Научная картина тоже не должна составлять исключения. Каждая этно-картина нормальных размеров, даже, может быть, каждая часть фильма, должна иметь «центральный гвоздь» свой, по возможности типичный для производства. Для северных охотников это одна из труднейших охот — зимняя охота на медведя, весенняя гоньба лосей, на лыжах по насту, снятая непременно на месте и т. д. в естественной обстановке и до самого конца.*
- 5) *Картина должна выявлять четко и крупным планом острое детали туземной техники даже у так называемых первобытных народов — ловушки для зверя, запоры для рыбы... Туземную народность надо изобразить в четком типаже, выявляя его основную красоту, показывать юношей и девушек, сильных охотников и статных женщин, выявлять не только безобразное, но также и красивое*
- 6) *Туземное хозяйство и все элементы туземного производства (пища, жилище, одежда, средства передвижения, ремесла)*

*надо давать в постоянной увязке с цикличным развитием производственного года, от процессов весенних к процессам летним, далее к процессам осенним и зимним... Для съемки хорошей этно-фильмы необходимы две поездки, хотя бы не весьма долговременные, но (добавлено: непременно) в разные сезоны.*

- 7) *Кроме производства нужно стараться выявить также и идеологию. Кино-операторы снимают обыкновенно шаманов, как нелепых стариков, мечущихся взад и вперед с какой то сковородой или тазом в руках. Шаманский бубен выглядит именно как огромная сковорода. Нужно стараться выявить, напротив, не только внешнюю сторону обрядов, но и внутреннее их содержание. Для этого можно использовать, например, зарисовки шаманских видений, сделанные самими туземцами, а часто и самими шаманами... Для двоеверцев-шаманистов, крещенных в православие, надо соединить видения первобытного анимизма с представлениями христианства.*
  
- 8) *Можно выявлять таким же точно методом сюжеты фольклора, начиная от финской Калевалы и кончая чукотскими легендами о битвах с коряками и русскими, о приключениях шаманов, о подвигах богатыря Эленди и его сыновей на протяжении четырех поколений. Кино дает возможность указать производственные корни данной легенды и эпоса, отделить вымысел от того реального, что связано с самой жизнью народности, с ее мечтою, стремлением к лучшей и счастливой жизни.*
  
- 9) *Рядом с фольклором надо широко использовать графическое искусство нацмен, которое вообще отличается своеобразной художественностью, а на Севере, кроме того, имеет характер кинетический, представляющий постоянное движение. Надобно использовать туземные процессии, связанные с хозяйственными обрядами; пляски групповые и массовые, обрядовые, производственные и брачные; обряды*



*драматические; переодевание и ношением масок и, наконец, для звуковой фильмы использовать своеобразные возможности туземной песни с ее удивительным и неожиданным разнообразием.*

- 10) При изображении достижений и надежд социализации и коллективизации, противопоставляя новому старое, — надо связывать новое с здоровым производственным корнем старого. Так, оленный колхоз надобно изображать в частичной преемственной связи с натуральным оленным коллективным хозяйством, издавна существующим среди бедняков у оленных коряков и чукоч. Коллективы для охоты на морского зверя среди азиатских эскимосов надобно связывать с байдарно-ловецкой артелью, которая является нормальной формой зверобойного промысла на крайнем северо-востоке. Отсекая безжалостно всякие проявления социального гнета, надо выявлять истинную идущее единение охотников середняков и бедняков, выросшее на базе так называемого естественного коммунизма<sup>70</sup>.

Как видно, «Объяснительная записка...» В. Г. Богораза имеет четко выстроенную структуру: от окрашенного советским пафосом введения через постановку критического диагноза советскому этнографическому кинопроизводству к рецепту оздоровления отрасли.

## **Итоги кинопроекта В. Г. Богораза**

Теоретические положения об этнографическом кино готовились В. Г. Богоразом для одного из главных печатных изданий отрасли — газеты «Кино», о чем свидетельствует переписка исследователя с представителем редакции<sup>71</sup>, но опубликованы не были, являясь, таким образом, архивным раритетом. Сопоставляя различные материалы на тему

<sup>70</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 9 об. — 11.

<sup>71</sup> Там же. Л. 19.

этнографического кино, хранящиеся в архивном деле В. Г. Богораза, можно заметить условные «диалоги» между ними. Например, начало богоразовской «Объяснительной записки...» созвучно фразам и оборотам манифеста АРПК из первого номера журнала «Пролетарское кино»:

*Советская кинематография на переломе. Нынешнее ее состояние не может удовлетворять даже самые скромные требования... Необходима решительная перестройка всех областей кинематографической работы... Социалистическая реконструкция<sup>72</sup>.*

Еще пример:

*Гигантские успехи во всех областях социалистического строительства выдвинули перед советской кинематографией как одним из важнейших участков фронта культурной революции огромные и сложные задачи. Между тем современное состояние советской кинематографии таково, что исключена возможность говорить о сколько-нибудь удовлетворительном решении этих задач<sup>73</sup>.*

Используя формулировки, созвучные интонациям времени, В. Г. Богораз, очевидно, рассчитывал на одобрение документов в ведомственных инстанциях.

Бытовали в тот период и другие мнения относительно состояния этнографического кино, в том числе зафиксированные в материалах, изученных В. Г. Богоразом при подготовке своего проекта. В частности, А. И. Пиотровский справедливо отмечал, что фильмы этнографического характера на рубеже 1920–1930-х годов сложились в самостоятельное направление, и «нельзя забывать об успехах, давших такие соперничающие с лучшими иностранными образцами этнографические фильмы, как «Сердце Азии» («Афганистан»)

<sup>72</sup> Что значит «Пролетарское кино»? // Пролетарское кино. 1931. № 1. С. 3.

<sup>73</sup> Сутырин В. Указ. соч. С. 6.

и «Лесные люди»<sup>74</sup>. В то время как В. Г. Богораз писал о тотальной несвязности и бессистемности в текущей этнофильмографии, А. И. Пиотровский прозорливо обращал внимание на особый экранный почерк советских этнокинематографистов, сформировавшийся вследствие отработки партийных задач:

*Не выпячивание причудливого и различающего, а подчеркивание общего и связующего — моментов труда, экономики, классово-борьбы, не комнатная экзотика, а серьезный реалистический анализ, не костюмировка ходячей мелодраматической фабулы в фантастические одежды «Востока» и «Севера», а сюжет, органически вытекающий из хозяйственных и социальных условий народа, из его героического прошлого, — вот задания, которые, естественно, ставятся перед советским этнографическим киножанром<sup>75</sup>.*

Критика В. Г. Богоразом качеств этнографического кино выглядит как позиция исследователя, ревностно требующего от кинематографа научности, что вполне обоснованно, учитывая специфику рассматриваемого кинонаправления.

Категоричная оценка состояния этнографического кино рубежа 1920-х — начала 1930-х годов завершала условную полемику В. Г. Богораза с А. И. Пиотровским, которая разрешалась согласием по поводу особенностей «языка» кино. Ключевым посылом в размышлениях А. И. Пиотровского являлось определение кинематографа как самостоятельного искусства, главным выразительным средством которого служил «монтаж, то есть последовательное сцепление зрительных образов в картине»<sup>76</sup>. В. Г. Богораз, изучивший тексты А. И. Пиотровского при подготовке собственного этнокинопроекта, о чем говорит наличие данных материалов

<sup>74</sup> Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 227.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же. С. 240.



Кадр из фильма «Лесные люди», режиссер А. А. Литвинов  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2688)

в тематическом архиве исследователя, со своей стороны также размышлял о феномене монтажа применительно к этнографическому кино. К примеру, подчеркивая необходимость показа в этнографическом фильме элементов духовной культуры, он предлагал конкретные варианты киномонтажа для выражения образов двоеверия среди шаманистов Севера:

*Злых духов слить с демонами, благодетельных духов — с ангелами, Николу-чудотворца с главным оленьим покровителем и весь культ и легенду Умиравшего и Воскресающего Медведя слить с культом Умиравшего и Воскресающего Христа. Такая фильма кроме своей эфффективности будет прекрасным оружием для антирелигиозной пропаганды, как среди нацмен, так и среди коренного населения страны<sup>77</sup>.*

<sup>77</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 10 об.

Этот фрагмент из богоразовских разработок вполне согласовывался с мыслью А. И. Пиотровского о том, что «монтаж зрительных образов вскрывает ту или иную тему с точностью и яркостью не меньшей, чем это можно было бы сделать в словесном рассуждении»<sup>78</sup>, и развивал понимание исследователем монтажа не только как технического процесса, но и как особого визуального языка.

Наиболее проблемным блоком в советской кинотеории изучаемого периода являлись вопросы драматургии, в том числе и в научном кинематографе. Под знаменем «культурной революции» рождались многочисленные манифесты, направления, эксперименты, в частности, значительную популярность в неигровом кино приобрела методология так называемой «киноправды» Дзиги Вертова. Однако при признании отдельных новаторских достижений в развитии киноязыка, по убеждению А. И. Пиотровского, как в художественном, так и в документальном кинематографе «фабула, то есть цепь напряженных событий была и остается одним из самых могущественных и общедоступных, демократических способов организации материала»<sup>79</sup>. В. Г. Богораз также настаивал на классическом пути конструировании драматургии в этнографическом кино:

*Нет фильма без сюжета... Фильма не должна скатываться по линии наименьшего сопротивления. Она должна преодолевать затруднения и действительно быть победой в погоне за этно-сюжетом. Первая часть фильма должна восходить к центральным событиям, вторая часть фильма должна от них спускаться*<sup>80</sup>.

Такие формулировки В. Г. Богоразы соответствовали драматургической схеме развития художественного

<sup>78</sup> Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. С. 244.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 10.



Кадр из серии проекта «Киноатлас СССР» о Чукотке  
(фильм «У берегов Чукотского моря», режиссер Г. И. Смирнитский)  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2687)

нарратива, общепринятой для различных направлений искусства: от завязки действия через кульминацию к финалу. В этой связи небезосновательным оказывается мнение, что корень интереса В. Г. Богораза к этнографическому кино — в опытах синтеза этнографии и искусства, выразившихся в писательской деятельности исследователя<sup>81</sup>. В своей статье «Этнографическая беллетристика» того же 1931 г. В. Г. Богораз расширял размышления о преодолении межжанровых и межвидовых границ в творчестве: рассуждая о драматургии народоописания и проводя параллели между литературой и кино, он призывал относить высказываемые им методологические указания одинаково и к художественному отображению того или иного сообщества, и к его научному описанию<sup>82</sup>. Так, и «марксистский этнофильм»,

<sup>81</sup> Романова Е. Н., Замятин Д. Н. Холодный мир: два полюса измерения // Этнографическое обозрение. 2016. № 4. С. 6.

<sup>82</sup> Тан-Богораз В. Г. Этнографическая беллетристика. С. 155.

согласно позиции В. Г. Богораза, должен был отображать идеологию и политику, науку и искусство, объединяя документальность и художественность.

Относительно образовательной составляющей проекта В. Г. Богораза можно заметить, что, по убеждению исследователя, только подготовка собственных кадров могла стать залогом развития производства этнографических фильмов, отвечающих вышеупомянутым теоретическим основаниям.

По итогам проведенного семинария в МАЭ была выпущена группа специалистов, владевших требуемыми для производства этнофильмов навыками этнографии и кинематографии. А один из учеников В. Г. Богораза — А. С. Ксенофонтов, снимавший киноматериалы в качестве практиканта в Амгунской экспедиции Академии наук 1931 г.<sup>83</sup>, — уже в 1934 г. выступил в качестве оператора художественного фильма «Чапаев», ставшего впоследствии классическим образцом советского кинематографа.

Можно заключить, что в кинопроекте В. Г. Богораза прослеживается своеобразная «режиссура» — его отдельные звенья были столь тонко связаны между собой, что общая система не смогла бы работать без выпадения одного из них. Очевидно, автор планировал использовать в интересах проекта ситуацию, сложившуюся в науке и кино в связи с их социалистической реконструкцией, а также ведомственным посылом объединения специалистов разных отраслей для осуществления «культурной революции» единым широким фронтом. Но в этой же многосложности крылась и обреченность проекта в советской реальности 1930-х годов, когда в научное и художественное творчество все активнее вмешивалась политика. Уже к середине 1930-х показ «первобытных» народностей стал мешать советской власти конструировать в общественном сознании прогрессивный образ СССР, что привело к сокращению ведомственного заказа на производство этнографических фильмов. В новых условиях

---

<sup>83</sup> Козин С. Г. Дальневосточная комплексная экспедиция // Советская этнография. 1931. № 3–4. С. 201–207.

многоступенчатая инициатива, связанная с необходимостью реализации слаженных действий различных организаций и ведомств, рассчитанная на длительное время реализации, не встраивалась в плановую советскую повестку. Но для науки этнокинопроект В. Г. Богораза, соединивший теоретический, образовательный и практический компоненты, имеет вневременную ценность — данный опыт может быть претворен в жизнь в современной визуальной антропологии.



## 2. КИНОЭТНОГРАФИЯ ЛЕОНИДА КАПИЦЫ

*Я этнограф и специализировался  
на режиссуре научных и художественных фильмов.  
Я знаю технику режиссуры в кино и также практику,  
знаю современные методы построения научных фильмов,  
и кроме того, имею солидную подготовку научную...*<sup>84</sup>

Л. Л. Капица



Леонид Леонидович Капица (1892–1938)

Леонид Леонидович Капица (1892–1938) родился в Санкт-Петербурге. Отец, Леонид Петрович, был военным инженером, мама, Ольга Иеронимовна, — филологом<sup>85</sup>. После окончания гимназии Л. Л. Капица поступил в Императорский университет, учился антропологии и этнографии на курсе известного ученого Ф. К. Волкова,

<sup>84</sup> Письмо от 1 августа 1927 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН.

<sup>85</sup> Ивановская Н. И., Чувьоров А. А. Леонид Капица. Между наукой и кино // Регион. 2017. № 6. С. 33.

особенностью образовательной методологии которого было сочетание теории и практики. Исследовательским дебютом студента Л. А. Капицы стала экспедиция по изучению поморов и лопарей Архангельской губернии, в которой вместе с Леонидом участвовал его младший брат Петр, избравший впоследствии профессию физика. Экспедиции Л. А. Капицы на Русский Север с перерывами, отчасти связанными с Первой мировой войной, продолжались и в середине 1910-х годов. Новую страницу в его биографии открыла работа в Этнографическом отделе Русского музея, куда Л. А. Капица поступил на должность регистратора в 1916 г. — из практиканта-этнографа он вырос в самостоятельного исследователя и собирателя этнографических коллекций для музея. В этой связи перед Л. А. Капицей вставали и новые задачи: культуры этнических сообществ, которые он открывал для себя в экспедициях, было невозможно доставить в музей в виде собрания коллекций, но можно было привезти их образы — так Капица-этнограф стал этнофотографом.

Уже в ранних этнографических экспедициях он большое внимание уделял фотографии, например, как следует из семейной переписки Л. А. Капицы, в 1921 г. во время экспедиции в Карелию, снял порядка сотни фотографий<sup>86</sup>. Из каждой следующей поездки он привозил все возрастающие количественно и качественно коллекции этнографических фотоснимков. Благодаря регулярной практике ученый набирался опыта в фотографировании и осваивал профессиональную фотоаппаратуру. Запечатление культур все более увлекало Л. А. Капицу, и в этой связи он начал интересоваться новой техникой работы в этом направлении — кино. С одной стороны, необходимость освоения ресурсов кинематографа для фиксации и популяризации научной информации имела актуальность для ученых. С другой — и киноорганизации были заинтересованы в научных консультантах

<sup>86</sup> Архив Мемориального кабинета-музея академика П. А. Капицы при Институте физических проблем РАН.

для создания экспедиционных фильмов. Кроме того, послы о необходимости объединения возможностей науки и кино для освещения культурных преобразований в СССР все чаще фигурировали в государственных проектах<sup>87</sup>. В этой ситуации Л. Л. Капица оказался уникальным специалистом, объединившим в своей профессиональной деятельности этнографические и визуальные подходы — в начале 1920-х годов он совмещал работу в Русском музее и в научном отделе студии «Севзапкино».

В литературе имеются публикации, посвященные фотографическим коллекциям Л. Л. Капицы, появившимся в ходе его исследовательской деятельности в Этнографическом отделе Русского музея, работы же о его кинематографическом наследии практически не представлены в гуманитарной историографии. Потому основными источниками для исследования послужили тематические материалы периодической печати и архивные документы, многие из которых никогда не публиковались.

К их числу относятся, в частности, письма Л. Л. Капицы к известному киноведу и режиссеру Н. А. Лебедеву из фондов Государственного центрального музея кино (ГЦМК), в которых содержатся подробности о Карельских киноэкспедициях исследователя. И особый интерес в данном собрании представляет приложенный к одному из писем текст доклада Л. Л. Капицы «Научное кино на Западе и у нас»<sup>88</sup>, сделанного им в декабре 1927 г. на диспуте о научном кино в Ленинграде. Другим блоком эпистолярных источников стали письма Л. Л. Капицы к брату, хранящиеся в архиве Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте

---

<sup>87</sup> Головнев И. А. Национальная политика на экране: становление советского этнографического кино в 1920-х — начале 1930-х гг. // Вестник Российской нации. 2018. № 1. С. 95–106.

<sup>88</sup> ГЦМК. Ф. 26. Оп. 2. Д. 277/13. Л. 3–4.

физических проблем РАН<sup>89</sup>. Сведения, характеризующие работу Капицы в качестве консультанта художественных фильмов в 1927–1928 гг., были собраны в ходе изучения личного дела исследователя в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ)<sup>90</sup>.



Братья Леонид (слева) и Петр Капицы  
(Из фондов архива Мемориального кабинета-музея академика  
П. А. Капицы при Институте физических проблем РАН)

Среди материалов периодической печати непосредственный интерес для настоящей работы представляет творческий манифест Л. А. Капицы «Культурфильма и научные экспедиции», опубликованный во влиятельной в тот период газете «Кино-фронт», в котором излагались

<sup>89</sup> Данные документы, содержащие информацию о деталях и контексте киноработ Л. А. Капицы в период с 1926 по 1936 г., рассортированы по годам, но не выделены в отдельное дело, а сами листы не пронумерованы.

<sup>90</sup> ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 1. Д. 332.

взгляды исследователя на проблемы и перспективы научного кинематографа в СССР. Детали маршрутов поездок и проведения полевых киноработ Л. Л. Капицы в Карелии в 1927–1928 гг. были почерпнуты из научных и публицистических очерков руководителя комплексной Карельской экспедиции АН СССР Д. А. Золотарева, самого Л. Л. Капицы и других участников экспедиционного отряда, опубликованных в карельской печати соответствующего периода — в газетах «Красная Карелия» и «Карело-Мурманский край», а также в специализированных сборниках научных трудов. Вышеупомянутые статьи также стали источником информации об этнографических наблюдениях, которые Л. Л. Капица делал параллельно с киносъёмками, а впоследствии — сценарными акцентами для фильма. Обращение к перечисленным материалам позволило создать объемное представление о киноработах Л. Л. Капицы, соединив данные частного характера, содержащиеся в письмах, с официальными выдержками прессы.

В начале 1920-х годов, будучи опытным фотографом, Л. Л. Капица начал использовать в своих этнографических поездках и киноаппаратуру. В 1924 г. он был направлен на стажировку в страны Северной Европы (Великобритания, Швеция, Дания) с комплексными научно-кинематографическими задачами: изучение этнографии лопарей, освоение новейших технологий в музейной сфере, а также ознакомление «с научной кинематографией и применением ее в области этнографии»<sup>91</sup>. А по возвращении из успешной четырехмесячной поездки он был назначен руководителем отдела производства научных фильмов на ленинградской фабрике «Севзапкино». Продолжая экспедиционную и музейно-выставочную работу в Этнографическом отделе Русского музея, он все активнее вовлекался в кинопроизводственные процессы: в 1925 г. консультировал съёмочную группу Госкино в экспедиции на Печору, в это же время на регулярной основе работал в составе

---

<sup>91</sup> РЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 313. Л. 24.

сценарно-художественного бюро кинофабрики<sup>92</sup>. Научные и кинематографические линии в его работе периодически пересекались, к примеру, в 1926 г. в экспедиции по области Коми он с музейным оператором В. А. Воротиловым снимал краткие этнографические кинозарисовки для Русского музея. В том же году, опираясь на материалы двухлетних полевых киноработ на р. Печоре, он выступил с тематическим докладом «Опыт применения кино в этнографии» в рамках большой отчетной выставки Этнографического отдела Русского музея в Санкт-Петербурге<sup>93</sup>. В письме к лидеру Ассоциации революционной кинематографии (АРК) Н. А. Лебедеву от 18 марта 1927 г. Л. А. Капица сообщал о сложностях своих пятилетних самодеятельных опытов в создании экспедиционных фильмов и, сетуя на разрозненность сил, занимавшихся научным кино в СССР, ставил вопрос о необходимости созыва тематического совещания с участием заинтересованных представителей от науки и кинематографа со следующей повесткой:

- 1) *О методах постановки научных фильмов. Намечить основные вехи методики постановки.*
- 2) *Как создать постоянный кадр работников научной фильмы и как его расширять.*
- 3) *Как создать «фынок» для научной фильмы<sup>94</sup>.*

А в 1927 г., учтя новый опыт киносъемок в экспедициях по Коми, исследователь разработал и опубликовал в специализированной газете «Кино-фронт», издаваемой АРК, свой программный манифест «Культурфильма и научные экспедиции».

<sup>92</sup> РГАЛИ. Ф. 243. Оп. 2. Д. 17.

<sup>93</sup> Зеленин Д. К. Этнографический отдел Государственного Русского музея в 1926 г. // Этнография. 1927. № 1. С. 218.

<sup>94</sup> ГЦМК. Ф. 26. Оп. 1. Д. 103. С. 1.

## «Культурфильма и научные экспедиции»

Очевидно, что это воззвание Л. Л. Капицы о назревшей необходимости объединения усилий кинематографического и научного сообществ в деле создания экспедиционных фильмов, было адресовано как коллегам, так и соответствующим государственным ведомствам. В начале статьи констатировалось, что правительством ежегодно выделяются средства на снаряжение десятков научных экспедиций для многопланового освоения территорий СССР и в качестве основных организаций, реализующих эти работы в различных уголках страны, обозначались Академия наук и Географическое общество. Указывалось на актуальность использования кинематографических ресурсов для создания экспедиционных фильмов как имеющих перспективы для использования в научных программах, образовательных мероприятиях и в сетке кинопроката. В этом вопросе исследователь ссылался на практики, изученные им в ходе четырехмесячной стажировки в странах Северной Европы (Великобритания, Дания, Швеция), куда он был направлен от Этнографического отдела Русского музея в 1924 г. для изучения опыта применения кинотехнологий в музейном деле:

*...за границей большинство экспедиций производит кино-съемки... кино-съёмочный аппарат становится обязательной частью экспедиционного снаряжения<sup>95</sup>.*

Затем переходил к обзору советских реалий в области экспедиционного кинематографа. В частности, Л. Л. Капица выделил два наиболее распространенных в исследовательской практике варианта организации научных киносъемок:

- 1) *обратиться к существующим кино-организациям с просьбой прикомандировать оператора с соответствующим*

<sup>95</sup> Капица Л. Л. Культурфильма и научные экспедиции. С. 2.

*снаряжением и 2) обзавестись кино-аппаратурой, пленкой и своими силами произвести съемку*<sup>96</sup>.

Но, по его замечаниям, эти варианты в большинстве случаев оказывались неэффективными: переговоры между научно-исследовательскими и кинематографическими организациями относительно совместных киноэкспедиций на безвозмездной основе завершались безрезультатно, а в случае обсуждения выполнения такой работы на заказ останавливались высокими расценками. Обзаводиться же собственной киноаппаратурой при ограниченных средствах для большинства научных институций также не представлялось возможным. В этой связи Л. А. Капица обращал внимание на невозможность упущений в области экспедиционных киносъемок, приводя в качестве примера масштабную Монгольскую экспедицию П. К. Козлова. Известно, что в этой экспедиции первоначально планировалось проведение съемочных работ, но кинооператор М. В. Израильсон-Налётный был удален П. К. Козловым из отряда в самом начале похода (в середине августа 1923 г.)<sup>97</sup>. Подробнее Л. А. Капица останавливался на имевших место редких опытах использования киноаппаратуры в научных экспедициях 1926 г. В частности, упоминалась Казахстанская экспедиция Академии наук, где было «медико-антропологическим отрядом под руководством С. И. Руденко заснято около 500 метров»<sup>98</sup>. Заметим, что акцент на этом примере информативно важен для изучения истории применения визуальных методов в полевых исследованиях в целом. В данной экспедиции врачом отряда С. Ф. Бароновым производилась киносъемка материалов по физической антропологии и этнографии, а сам С. И. Руденко активно использовал фотоаппарат — его

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> См.: Козлов П. К. Дневники Монголо-Тибетской экспедиции 1923–1926. СПб.: Наука, 2003. С. 33–34.

<sup>98</sup> Капица Л. А. Культурафильма и научные экспедиции. С. 2.



снимками иллюстрировано отчетное издание о походе<sup>99</sup>. По свидетельству Л. Л. Капицы, в результате «получилась весьма удовлетворительная фильма, довольно полно охватывающая жизнь и быт казак-киргизов», которая нашла широкое применение как в научно-исследовательских мероприятиях, так и в лекционно-экскурсионных программах, организуемых этнографическим отделом Русского музея в сети рабочих клубов<sup>100</sup>.

В качестве параллельной серии произведений, относящихся к разряду экспедиционного кино, Л. Л. Капица рассматривал продукцию крупнейших советских кинофабрик: «Азгоскино», «Госвоенкино», «Госкинопром» «Культикино», «Межрабпом-Русь» «Пролеткино», «Севзапкино» и др. В 1924–1926 гг. упомянутые студии регулярно рассылали своих операторов-корреспондентов в различные уголки СССР, что выразилось в создании значительного количества экспедиционных киноочерков: «Дагестан», «Военно-грузинская дорога», «Казахстан», «Карелия и Мурманск», «По Азербайджану», «По Средней Азии», «Полярные страны», «Русский Север», «Старая Бухара», «Туркестан», «Череповец и Вологда», «Экспедиция на Шпицберген» и др.<sup>101</sup> Эти работы, созданные кинематографистами без привлечения научных консультантов, оценивались Л. Л. Капицей критически с точки зрения качества: исследователь отмечал, что в подобные экспедиции как правило, «командировался оператор, часто вовсе не разбирающийся в особенностях той или иной местности, он накручивал подряд все то, что ему попало на глаза», в результате чего такие фильмы, выполненные в формате туристических зарисовок, содержали «отдельные отрывки тем, в большинстве случаев случайного характера»<sup>102</sup>. Соответственно, им делался обоснован-

<sup>99</sup> Казаки: антропологические очерки / под ред. С. И. Руденко. Л.: Изд-во АН СССР, 1927. 257 с.

<sup>100</sup> Капица Л. Л. Культурфильма и научные экспедиции. С. 2.

<sup>101</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 19–20.

<sup>102</sup> Капица Л. Л. Культурфильма и научные экспедиции. С. 2.

ный вывод о необходимости отказа от распространенной в кинокругах практики создания научных фильмов без участия ученых-консультантов.

Вместо вышеупомянутых несостоятельных методов Л. А. Капица выдвигал альтернативную методологию производства экспедиционного кино. Базовым условием предлагаемой методологической перестройки называлась организация планового сотрудничества кинематографических и научных организаций СССР:

*Для Совкино было бы гораздо рациональнее отказаться от организации самостоятельных экспедиций и провести эту работу целиком совместно с экспедициями научных учреждений. Нужно помнить, что, с какой бы точки зрения мы ни подходили к культурфильме, она должна быть прежде всего научно правильной<sup>103</sup>.*

Отмечалось, что подготовка и проведение этнографической экспедиции должны опираться на многолетний практический опыт, каковым в полной мере обладают исследователи-полевики, и что опция присоединения кинооператоров к уже сформированным отрядам научных экспедиций даст возможность значительно сократить финансовые затраты, какие возникают при снаряжении отдельных кинопоходов. Подытоживая сказанное, Л. А. Капица предлагал следующий алгоритм действий:

- 1) *Совкино должно обратиться во Всесоюзную Академию Наук с просьбой организовать совещание для выработки основных положений для осуществления совместной работы и для выяснения вопроса о том, каким именно экспедициям в текущем сезоне должны быть приданы кино-операторы.*
- 2) *Должны быть составлены ориентировочные сценарии для каждой частной экспедиции.*

<sup>103</sup> Капица Л. А. Культурфильма и научные экспедиции. С. 2.

- 3) *Должны быть приданы к каждой экспедиции кино-оператор и режиссер по культурфильмам; общее руководство съемкой должно быть предоставлено научному персоналу, а непосредственное выполнение съемки — режиссеру*<sup>104</sup>.

Свои теоретические позиции Л. Л. Капица регулярно апробировал на практике, в частности в ходе киноэкспедиций по Карелии в 1927–1928 гг.

### **Карельские киноэкспедиции**

Летом 1927 г. Л. Л. Капица принял участие в работе комплексной Карельской этнологической экспедиции Академии наук под общим руководством Д. А. Золотарева. Развивая исследовательскую программу 1926 г., экспедиция расширилась до трех отрядов общей численностью 11 человек, куда вошли представители Академии наук, Этнографического отдела Русского музея и Этнологического отделения Академии истории материальной культуры. А к основным задачам по сбору материалов, касающихся карельского народного творчества и языка, добавилось также создание этнографического кинофильма. По планам Д. А. Золотарева, «экспедиция хотела бы осуществить кино-съемку народной жизни с тем, чтобы показать, как живут теперь творцы и хранители чудных по красоте рун, какова природа, быт и хозяйство, каковы своеобразные пути, какими связывается с культурными центрами край»<sup>105</sup>. Эта миссия и была возложена на экспедиционный отряд под начальством Л. Л. Капицы, в состав которого вошли студентка Ленинградского университета Ю. П. Аверкиева, исследователь Г. Х. Богданов и кинооператор В. А. Воротилов. В письме к брату Л. Л. Капица сообщал:

<sup>104</sup> Там же. С. 3.

<sup>105</sup> Золотарев Д. А. О работах экспедиции // Красная Карелия. 1927. № 135. С. 3.

*В этом году мне удалось организовать киносъемку. По моей инициативе Академия наук организовала меня в Совет Народных Комиссаров Карелии, где я сделал доклад и представил план съемки. Это встретило сочувствие, и мне было ассигновано 1900 руб. Это, собственно, первая моя полная самостоятельная работа по научной кинематографии. Тема «На родине Калевалы» — картина у меня задумана очень интересно и основана на сочетании старого и нового быта<sup>106</sup>.*

Особого внимания в данном случае заслуживает упоминание Л. Л. Капицей так называемого плана съемки — сценарного эскиза, которого режиссер придерживался в процессе создания фильма в поле. В ходе экспедиции отрядом Л. Л. Капицы были проведены комплексные этнографические исследования в Ухтинском, Вокнаволоцком и Кондокском районах, результаты которых были отражены впоследствии в серии научных публикаций, позволяющих подробнее рассмотреть упомянутые образы «старого» и «нового» быта советизирующейся Карелии.

## Образы «старого» быта

Выехав из Ленинграда в мае 1927 г., отряд Л. Л. Капицы направился в разъездную экспедицию по маршруту: г. Кемь — с. Ухта — с. Вокнаволоцок — д. Суднозеро — д. Ладвозеро — д. Каменозеро — д. Кондока — д. Бабья губа — д. Камасозеро — с возвращением назад в конце августа. На протяжении всего путешествия по территории Северной Карелии группа сталкивалась с полным отсутствием колесных дорог и была вынуждена перемещаться по порожистым рекам, озерам и лесным тропам, пользуясь услугами местных проводников для прокладки маршрутов и транспортировки

<sup>106</sup> Письмо от 1 августа 1927 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН.

снаряжения, включавшего тяжеловесную киносьемочную аппаратуру. Л. Л. Капица вспоминал:

*Ухтинский район очень труднодоступен в летнее время. От станции Кемь Мурманской железной дороги приходится до сих пор подниматься по очень бурной и порожистой реке Кемь. Бесконечные пороги, местами переходящие в водопады, обуславливают особенно медленное передвижение<sup>107</sup>.*

Передвигаясь таким образом между селениями, отряд Л. Л. Капицы делал первые кинонаброски — и бездорожье стало одним из отправных образов «старого» быта в будущем фильме. 8 июня 1927 г. в письме к матери Л. Л. Капица сообщал:

*Дорога тяжелая — но очень интересная и красивая. Уже более 300 мтр пленки и много интересных моментов. Только одно жаль, что у меня мало пленки, столько интересного попадает, и приходится урезать и не очень увлекаться<sup>108</sup>.*

В свою очередь, образ бездорожья, предполагавший что каждое из поселений-хуторов было слабо связано с внешним миром и вело уединенную, зачастую совершенно изолированную жизнь, сосредоточенную вокруг своего хозяйства, развивал такие характеристики «старой» жизни карелов, как замкнутость и разобщенность. По замечанию Л. Л. Капицы, эта исторически существовавшая замкнутость нашла характерное отражение в песнях «Калевалы»:

<sup>107</sup> Капица Л. Л. Материалы для этнографической характеристики Кондоковского и Вокнаволоцкого районов северо-западной Карелии // Карельский сборник. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1929. С. 25.

<sup>108</sup> Письмо от 8 июня 1927 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН.

*Редко мы бываем вместе,  
Редко ходим мы друг к другу  
На пространстве этом бедном,  
В крае Севера убогом*<sup>109</sup>.

Реализуя план создания фильма с рабочим названием «На родине Калеваль» и опираясь на исследовательскую установку, что «лучшие образцы рун Лённроту привелось записать именно на территории Карелии — в Ухтинском уезде Вокнаволоцкой волости»<sup>110</sup>, участники экспедиции намеревались внести свою лепту в изучение народного творчества, в том числе в части фиксации современного им состояния песенного фольклора, и успеть запечатлеть образы уходящих в историю традиций на киноленту. В течение лета 1927 г. ими с этой целью были обследованы селения Ухта, Вокнаволоцк, Суднозеро, Ладвозеро и Каменное озеро, записаны 60 песен, состоящих из 2366 стихов<sup>111</sup>. В сравнении с результатами предшествовавших исследований фиксировалось не только уменьшение количества рун, но и сокращение длительности сохранившихся песен. Исследователями было замечено, что стимул к устной передаче рун существенно снизился по мере распространения среди населения печатного варианта «Калеваль». А определяющую роль в отмирании старинного карельского сказительства сыграло изменение хозяйственно-бытового уклада, прежде всего замена подсечной системы прогрессивными приемами полеводства и сокращение роли природных промыслов. Ведь именно собравшись общиной на рыбной ловле или охоте, старики, сложив вместе руки и покачиваясь, пели старые песни, а молодежь и женщины слушали. «Мы говорили, что

<sup>109</sup> Цит. по: Капица Л. Л. Материалы для этнографической характеристики... С. 25.

<sup>110</sup> Капица Л. Л., Богданов Г. Х. Забытая могилка // Карело-Мурманский край. 1927. № 9. С. 4.

<sup>111</sup> Богданов Г. Х. К вопросу о состоянии народного творчества в Карелии // Западнофинский сборник. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1930. С. 70.

вымирают руны, но правильнее было бы сказать: вымирают сказители и вместе с ними руны»<sup>112</sup>, — вспоминал Г. Х. Богданов. В силу указанных обстоятельств кинофиксация песнопений, производившаяся в селениях Вокнаволоок и Каменное озеро, имела специфические нюансы: исполнение рун инициировалось специально для съемки, запись происходила исключительно в светлое время суток (по причине слабой светочувствительности пленки), фиксировались лишь короткие характерные фрагменты действия. В связи с ограниченными ресурсами немого кинематографа группа Л. А. Капицы не имела технической возможности синхронной фиксации звучания песен, но удалось запечатлеть визуальные образы самих стариков-певцов и пластику их движений при исполнении рун — материалы, которые в совокупности с текстовыми полевыми записями, представляют собой объемный этнографический источник.



Л. А. Капица. За пением рун. Карелия. 1927 г.  
(РЭМ. Ед. хр. 4903-100)

<sup>112</sup> Богданов Г. Х. К вопросу о состоянии народного творчества в Карелии. С. 79.

Вышеупомянутая изолированность старой Карелии, зафиксированная участниками экспедиции, стала залогом сохранности среди местного населения многих этнографических традиций, представляющих прямой интерес для киноописания. К таковым относилась, в частности, и традиционная свадебная обрядность, которая, по многочисленным исследовательским свидетельствам, демонстрировала живучесть и адаптивность среди различных групп карельского населения в начале XX в. на фоне взаимодействия со смежными культурными и идеологическими системами. В 1921 г. известный финский этнограф У. Т. Сирелиус создал этнографический фильм «Карельская свадьба» на материалах реконструированного обряда, съемки которого производились в 1920 г. в районе селения Суоярви, находившегося в то время под юрисдикцией Финляндии<sup>113</sup>. Известно, что и на советизирующихся территориях Карелии в 1920–1930-х годах, когда

*традиционные обряды оказались, по существу, удаленными из быта карельского народа, его тяга к ним нашла довольно своеобразный выход — свадьбы превратились в театральные представления, их стали разыгрывать в Красных уголках, клубах и Домах культуры под неизменным названием «Карельская свадьба»<sup>114</sup>.*

Потому ни У. Т. Сирелиусу, ни Л. Л. Капице не пришлось самостоятельно «ставить» свадебный обряд перед кинокамерой, он воспроизводился самими же носителями культуры. По данным Г. Х. Богданова, участника экспедиционного отряда Л. Л. Капицы, «запись свадьбы» была сделана ими в деревне Каменное озеро Ухтинского района Карелии со слов свахи-профессионалки, 70-летней Марии

<sup>113</sup> Sirelius U. T. Suojarven filmiretki // Kalevalaseuran Vuosikirja. 1921. № 1. С. 243–267.

<sup>114</sup> Сурхаско Ю. Ю. Карельская свадебная обрядность (конец XIX — начало XX в.). Л.: Наука, 1977. С. 217.





А.Л. Капица. Свадебный обряд. Карелия. 1927.  
(РЭМ. Ед. хр. 4903-98)

Пертуевой<sup>115</sup>. При ее участии реконструкции основных сцен свадебного сюжета — добрачные отношения (беседы, прогулки, танцы), обряды сватовства (переговоры родственников с обеих сторон, обмен подарками, совместная трапеза) и сама свадьба (смотрины, обряды оберегания молодых, одаривание родни жениха, расплетание косы и одевание невесты, отправление в дом жениха) — были с этнографической скрупулезностью засняты на фото- и киноплёнку. По воспоминаниям создателей фильма, содержательная сторона снятого эпизода их вполне удовлетворила, учитывая особые условия экспедиционной работы, беспокойство вызывали только качественные характеристики киноматериалов, поэтому оператором В. А. Воротиловым на месте регулярно делались короткие контрольные фрагменты проб киноплёнки. В письме к матери А. Л. Капица по этому поводу написал:

<sup>115</sup> Богданов Г. Х. Свадьба Ухтинской Карелии // Карельский сборник. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1929. С. 36.

*Снята старинная карельская свадьба и, по-моему, удачно. Я не боюсь за сюжеты и режиссерство. Лишь бы только технически все было благополучно*<sup>116</sup>.

На основании собранных отрядом сведений делался вывод о типичности каменозерского свадебного «сценария» среди населения всего Ухтинского района и сохранности подобных ритуалов вплоть до начала 1920-х годов, а также о послереволюционной ломке старых обрядов, «вплоть до полного уничтожения их»<sup>117</sup>. В такой проекции съемка Л. Л. Капицы явилась документированием на киноплёнку уникальных проявлений свадебной обрядности северокарельского населения в форме самопрезентационной реконструкции, в то же самое время уходящих в прошлое под давлением советских культурных нововведений.

## Образы «нового» быта

Разумеется, и этнографические исследования Карельской экспедиции, инициированные Правительством АКССР, и съемки фильма Л. Л. Капицы, спонсируемые Наркомпросом республики, имели в качестве особого задания фокусировку внимания на советском, так называемом новом быте карелов. Одной из наиболее распространенных схем выстраивания повествования в советском кинематографе изучаемого периода было сопоставление (противопоставление) в монтажном ряду фильма образов «старого» и «нового», при этом картины «старого», традиционного быта, как правило, показывались и характеризовались в титрах как отмирающие рудименты «темного» прошлого, а советские нововведения — как прообразы «светлого» будущего. Группа Л. Л. Капицы также стремилась изучить этнографически и представить кинематографически явления карельского быта

<sup>116</sup> Письмо от 31 июля 1927 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН.

<sup>117</sup> Богданов Г. Х. Свадьба Ухтинской Карелии. С. 54.

в их эволюции. Но именно эта задача и оказалась наиболее сложной для исследователей: по свидетельству Л. Л. Капицы, «новый» быт с большим трудом внедрялся в жизнь карельской деревни<sup>118</sup>. Относительно состояния народного фольклора Г. Х. Богданов заметил, что влияние современности в записанных песнях не прослеживается, поскольку «новое содержание не укладывается в старые формальные рамки»<sup>119</sup>. На смену некогда пышному традиционному свадебному обряду, согласно наблюдениям Ю. А. Аверкиевой, не приходило новых — свадьба стала проводиться без особых ритуалов: после формального согласия обеих сторон на брак он регистрировался в местном отделении ЗАГСа<sup>120</sup>. Не удалось встретить в экспедиционных реалиях столь важных для киноповествования визуальных мотивов «нового» и в художественном творчестве народа — в резьбе, росписи, вышивке<sup>121</sup>.

Какие же примеры прогрессивных новообразований были выбраны Л. Л. Капицей для сопоставления с эффектными образами культурных традиций? Прежде всего это строительство дорог, на что, по замечанию Л. Л. Капицы, было обращено первостепенное внимание в молодой республике: «Быстро прокладываются основные дорожные магистрали, и не за горами то время, когда мы в Ухте будем ездить на автомобиле»<sup>122</sup>. Следует оговорить, что подобные сцены прокладки дорог не только несли информационную нагрузку о строительстве конкретных магистралей, соединяющих отдаленные уголки страны с центром, но и являлись репликами общего художественно-идеологического образа «пути к социализму», весьма популярного в советском кино

<sup>118</sup> Капица Л. Л. В Новой Ухте (из экспедиционных впечатлений) // Карело-Мурманский край. 1927. № 12. С. 25–27.

<sup>119</sup> Богданов Г. Х. К вопросу о состоянии народного творчества в Карелии. С. 74.

<sup>120</sup> См.: Богданов Г. Х. Свадьба Ухтинской Карелии. С. 36–64.

<sup>121</sup> Капица Л. Л. Материалы для этнографической характеристики Кондоковского и Вокнаволоцкого районов северо-западной Карелии // Карельский сборник. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1929. С. 27.

<sup>122</sup> Капица Л. Л. В Новой Ухте. С. 25.

рубежа 1920–1930-х годов, наглядным примером чего может служить резонансный для своего времени этнографический фильм «Соль Сванетии» М. К. Калатозова (1930)<sup>123</sup>.

Существенным разделом в этом тематическом блоке фильма являлась съемка возведения сети советских административно-хозяйственных и социокультурных объектов в крае. Расцвет Новой Ухты Л. Л. Капица иллюстрировал картинками капитального строительства в селекции: исполкома, кооператива, клуба, школ, медицинских пунктов и особо — гидроэлектростанции, замечая, что «из 94 крестьянских хозяйств в Ухте уже 92 освещается электричеством»<sup>124</sup>. Данную линию также можно считать условным «общим местом» — советские новостройки в подобном порядке появлялись в кадрах большинства советских культурфильмов того времени.

Ярким самобытным эпизодом, связанным с послереволюционными переменами в Карелии, стало празднование Петрова дня, съемки которого проходили 10–12 июля 1927 г. в Новой Ухте. По воспоминаниям Л. Л. Капицы, все три дня с утра до вечера были посвящены соревнованиям в различных видах спорта, в ходе которых состязались молодые участники физкультурных кружков из многочисленных окрестных селений и «чувствовалась настоящая жизнь — бодрая, новая»<sup>125</sup>. Не только сами соревнования — футбол, прыжки в высоту, гребля, плавание, перетягивание каната, но и эмоциональные переживания болельщиков попадали в кадры фильма. После раздачи спортивных наград на открытой сцене проходили театральные состязания: каждая деревня демонстрировала свой спектакль — в основном на темы из современного быта. А затем, до поздней ночи, продолжались танцы под аккомпанемент недавно созданного ухтинского

<sup>123</sup> Головнев И. А. Визуализация этничности в советском кино: «Соль Сванетии» Михаила Калатозова // Уральский исторический вестник. 2020. № 3 (68). С. 40–48.

<sup>124</sup> Капица Л. Л. В Новой Ухте. С. 25.

<sup>125</sup> Там же.

духового оркестра, укомплектованного инструментами из республиканской столицы. Массовость сцен, зрелищность содержания и непостановочная эмоциональность делали этот эпизод наиболее эффектным в «современной» части фильма. В письме к матери с места событий Л. А. Капица сообщал:

*Вчера был большой праздник во всей Карелии — это Петров день — праздновался он три дня. Много времени было уделено спортивным состязаниям. Мы много интересного засняли в кино. Видели мы спектакль — шла революционная бытовая пьеса. Мне отдельные моменты переводили, так что я основу понял. В кино уже снято 500 мтр, и если технически они удачны, то за сюжеты я не боюсь, они очень выигранны сами по себе<sup>126</sup>.*

В данном случае в очередной раз обращает на себя внимание позиция Л. А. Капицы относительно самостоятельности документальных сцен в качестве материалов для будущего фильма, при которой кинематографист намеренно ограничивался ролью снимающего наблюдателя.

По окончании трехмесячной экспедиции и возвращении в Ленинград Л. А. Капица продолжил переписку с Н. А. Лебедевым по вопросам научного кино и, в частности, сообщал:

*Я вернулся из поездки по Северной Карелии, где руководил отрядом Карельской экспедиции Академии наук. У меня велась также кино-съемка, работал профессиональный оператор... Сам разрабатывал сценарий и сам режиссировал. Картина у меня снималась под названием «На родине Калевалы». Планом я задался очень большим, но что получится — еще трудно сказать, и об этом буду вам писать, когда определятся результаты<sup>127</sup>.*

<sup>126</sup> Письмо от 13 июля 1927 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. А. Капицы при Институте физических проблем РАН.

<sup>127</sup> ГЦМК. Ф. 26. Оп. 1. Д. 103/2.

Из текста письма следует, что опыт прошедшей экспедиции заставил Л. Л. Капицу усомниться в возможности реализации первоначального съемочного плана — и монтаж фильма был отложен.

В 1928 г. Л. Л. Капица продолжил киносьемочные работы в Северной Карелии в рамках комплексной академической экспедиции под общим руководством Д. А. Золотарева. Работы проводились в тот же сезон в тех же селениях и среди тех же героев, что и в 1927 г., но с привлечением опытного кинооператора А. А. Рылло. Очевидно, задачей группы Л. Л. Капицы был сбор дополнительных материалов к прошлым съемкам для гарантированного укомплектования киноповествования, запланированного в изначальном сценарии фильма. Новый полевой киносезон проходил в непростых погодных условиях, по поводу чего в письме к матери из с. Вокнаволок Л. Л. Капица сетовал:

*Вот уже 15 день, как мы работаем, но режет погода. За это время было всего 2,5 солнечных дня. С большим трудом засняли 320 мтр, и то больше чисто случайных сюжетов. Сделали 8 проб, и все, что сняты, негативы выше среднего. Нужно отдать справедливость, Рылло прекрасно снимает, очень быстро ориентируется и удачно выбирает точки. Добьюсь же когда-нибудь успехов в своей кино-работе...*<sup>128</sup>

Но и по завершении экспедиции 1928 г., несмотря на опыт и знания, накопленные в предшествующий полевой сезон, и технический профессионализм нового оператора, группе так и не удалось собрать необходимый объем материалов для достижения показателей, заданных изначальным планом. Опираясь на сведения из личной переписки Л. Л. Капицы, можно предположить, что основные сложности у группы возникли с подбором образов «нового» быта советской республики, конкурентоспособных для их

<sup>128</sup> Письмо от 7 августа 1928 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН.

сопоставления в фильме с эффектными картинками «старой» Карелии.

Однако Л. А. Капица сумел достойно выйти из сложившейся ситуации и довести свою киноработу до успешного финала — к концу 1928 г. из материалов двухлетних экспедиций им был смонтирован полуторачасовой фильм под названием «Среди озер, лесов и порожистых рек Карелии». Оценивая результаты деятельности группы Л. А. Капицы, руководитель Карельской экспедиции Д. А. Золотарев написал:

*В 1927–28 гг. основное внимание было направлено на кино-съемку деревни Северо-западной Карелии. «Карельский Сборник» КИПС Академии наук со статьями Золотарева, Капицы и Богданова и кинофильма «Среди озер, лесов и порожистых рек Карелии» дают представление о выполненной экспедиционной работе. Опыт применения кинематографа в экспедиции дал определенные положительные результаты, и лишь приходится пожалеть, что не была закончена по первоначальному плану картина «На родине Калевалы»<sup>129</sup>.*

Между тем киноработа Л. А. Капицы была отмечена как одно из основных достижений комплексной экспедиции Д. А. Золотарева 1927–1928 гг.<sup>130</sup> Фильм вызвал широкую заинтересованность как в научных, так и в кинематографических кругах: его премьерный показ в Академии наук был отмечен массой положительных отзывов, а «Совкино» закупило его для проката по СССР. Киноработа Л. А. Капицы получила признание и на родине «Калевалы»: фильм занял одну из первых позиций в списке рекомендуемых Наркомпросом Карельской республики к показу картин в 1929 г. и демонстрировался на

<sup>129</sup> Золотарев Д. А. Изучение Карельской республики с 1920 по 1930 год // Красная Карелия. 1930. 23 августа. С. 6.

<sup>130</sup> Шангина И. И. Д. А. Золотарев (к 100-летию со дня рождения) // Советская этнография. 1985. № 6. С. 76–84.

кинопередвижных установках в различных населенных и лесосплавных пунктах по всей Карелии<sup>131</sup>.

А. А. Капица в очередном письме к брату признавался:

*Но самый мой главный триумф был 9 января, когда я был приглашен продемонстрировать его перед VII съездом Советов Карелии, в присутствии Правительства. Смотрело его около 500 человек. Во время демонстрации трижды аплодировали, и бурные аплодисменты были по окончании. И в обсуждении фильма тоже, кроме похвал, я ничего не слышал. Успех был больше, чем я рассчитывал. За все волнения и мучения я получил награду — это очень приятно<sup>132</sup>.*

Но, несмотря на впечатляющие результаты и многообещающие перспективы академических экспедиций 1920-х годов по изучению этнографии финно-угорских народностей российского Севера, эти исследования были остановлены в начале 1930-х в связи со сменой политического курса и репрессиями финского населения. По данным А. А. Бровиной, «одновременно были арестованы или уволены ученые, специализировавшиеся по этой тематике (Д. А. Золотарев, А. А. Капица, З. П. Малиновская, М. Ю. Пальвадере)», а сама финно-угорская тематика «на долгое время оказалась под запретом»<sup>133</sup>. Очевидно, смежным «репрессиям» подверглись и материалы проведенных экспедиций, включая кинематографические. Полный фильм

<sup>131</sup> Бюллетень Наркомпроса Карельской АССР. 1929. № 3. Петрозаводск: Изд-во Наркомпроса, 1929. С. 50.

<sup>132</sup> Письмо от 11 января 1929 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. А. Капицы при Институте физических проблем РАН.

<sup>133</sup> Бровина А. Научные исследования европейского Севера России: организация, развитие, результаты (конец XIX — первая половина XX в.): дис. ... д-ра ист. наук. М.: Ин-т истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова РАН, 2018. С. 64.



«Среди озер, лесов и порожистых рек Карелии» до сих пор числится в разряде утраченных, в ходе исследований автору монографии также пока не удалось обнаружить его ни в научных, ни в кинематографических архивах. Но найденные свидетельства, связанные с созданием фильма, — текстовые и визуальные материалы из Карельских экспедиций отряда Л. А. Капицы — позволяют составить представление о его содержании. Кроме того, известно, что фотоколлекция, сформированная в Российском этнографическом музее по результатам Карельской этнографической экспедиции, стала наиболее крупной из существовавших (307 единиц) и включала «фотосерию» (по традиционным свадебным ритуалам и др.) — эти последовательно снятые фотокадры, по словам Н. И. Ивановской, «практически представляют собой такой кинематографический прием, как раскадровка, позволяющий эскизно увидеть фильм еще до его создания»<sup>134</sup>. В этой связи вспоминаются неоднократные упоминания Л. А. Капицы об изготовлении ими проб киноплёнки, что являлось распространенным в кинопроцессе того времени способом контроля качества съёмки в полевых условиях. Впоследствии такие пробы киноплёнки часто разрезались на отдельные кадры и применялись в качестве фотонегативов. С одной стороны, такие кадры могли использоваться для печати самостоятельных фотоизображений, с другой — образуя собой покадровую раскладку снятого события в серии статичных изображений, что являлось технически невозможным при применении сложно перезаряжаемой фотоаппаратуры, они могли быть востребованы для рассмотрения деталей того или иного действия в процессе кабинетных исследований. К слову, в наше время практикуются и обратно направленные опыты восстановления утраченных фильмов (фрагментов фильмов): некогда разрезанные кадры киноплёнок вновь склеиваются в последовательном порядке, «оживая» в кинетическом визуальном повествовании. В свою очередь, отдельные

<sup>134</sup> Финно-угорский мир в фотографиях и документах: наследие Л. А. Капицы / Авт.-сост. Н. И. Ивановская, А. А. Чувьоров. СПб.: ЛИК, 2017. С. 43.



А. Л. Капица (крайний справа) и оператор В. А. Воротилов  
на съемках фильма «Среди озер, лесов и порожистых рек Карелии». 1927 г.  
(РЭМ. Ед. хр. 4903-159)

изображения, восстановленные эпизоды и сведения о содержании фильма могут существенно помочь в разыскании полной версии кинокартины, возможно, фрагментированной на монтажные вклейки для фильмов или киножурналов более позднего периода либо хранящейся в архивах под другим названием.

В 1929 г. А. Л. Капица сумел убедить руководство студии «Межрабпомфильм», специализировавшейся на создании экспедиционных фильмов, включить его кинопроект в производственный план — сценарный эскиз с рабочим названием «Северный край» предполагал обширные экспедиционные съемки среди ненцев-оленоводоов на архипелаге Новая земля (1929) и р. Обь (1930). Летом 1929 г. участники киногруппы отправились в кинопоход. В письме брату из экспедиции А. Л. Капица сообщал:

*Шлю тебе свой привет из Архангельска. Опять сижу в той же горнице, где мы с тобой в дни молодости останавливались. В ближайшие дни еду к самоедам на остров Вайгач, там*

*будем производить киносъемки. Мой спутник очень симпатичный молодой оператор. Поездка наша трудна, но может дать очень интересный материал. Если все будет благополучно, думаю быть в Ленинграде в 20-х числах сентября. Чувствую себя бодро, и хочется верить, что все пройдет удачно. Целых 1,5 месяца буду отрезан от всяких почтовых сообщений. Пожелай мне удачной работы. Ведь в смысле кинематографии у меня игра идет ва-банк. Сейчас много возможностей, и надо их использовать<sup>135</sup>.*

Оператором фильма выступил молодой кинематографист Василий Маркелович Пронин (1905–1966). В самом начале 1920-х годов В. М. Пронин приехал в Москву из Тульской губернии, поступил сначала в техническое училище, а в 1924 г. стал студентом только что открывшегося операторского факультета Государственного техникума кинематографии. Отучившись три года на операторском отделении, он перешел на производство — работал лаборантом, помощником оператора, оператором на киностудии «Межрабпомфильм». Опыт работы в различных цехах кинопроизводства позволил В. М. Пронину глубоко познать тонкости кинотехнологии и заложить основы операторского и режиссерского профессионализма. Значительно позже, в 1950-х годах, он стал известным советским кинорежиссером, народным артистом РСФСР (1965). Он снимал научно-популярные и художественные фильмы, в том числе «Хождение за три моря» (1958) и «Казачьи» (1961), за которые номинировался на почетную кинематографическую награду — «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля<sup>136</sup>. А в 1929 г. судьба свела его с этнографом Л. А. Капицей, с которым они отправились в киноэкспедицию «По берегам и островам Баренцева моря». Очевидно, для работы в специфических экспедиционных условиях

<sup>135</sup> Письмо от 26 июля 1929 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. А. Капицы при Институте физических проблем РАН.

<sup>136</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 2. Д. 315.

имели значение не только профессиональные, но и человеческие качества оператора. Как подчеркивают знавшие лично В. М. Пронина, «он был предан искусству, никогда не было “ячества” в его творчестве..., он готов был даже включить в картину не свой лучший операторский дубль, если были какие-то свои неповторимые достоинства»<sup>137</sup>. Человеческое взаимопонимание стало залогом успешного совместного творчества режиссера и оператора, обеспечив эффективность экспедиционных съемочных работ в сжатый период времени и качественность монтажного построения фильма.



Кадр из фильма «По берегам  
и островам Баренцева моря», режиссер Л. А. Кашица.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 1834)

По совпадению в период создания фильма «По берегам и островам Баренцева моря» и непосредственно в местах работы киноэкспедиции проходили исследовательские изыскания научной группы под руководством

<sup>137</sup> Папава М. Г. Молодость ушедшего друга // Искусство кино. 1967. № 3. С. 84–86.

А. И. Бабушкина, связанные с проведением первой приполярной переписи. Материалы этой поездки к кочевникам-оленеводам А. И. Бабушкин обобщил в монографии, которая представляет интерес в плане сопоставления кинематографических и научных материалов в рамках данной работы. К слову, на полях своего полевого дневника А. И. Бабушкин сделал характерное замечание: «Фильма, изображающая быт кочевника в художественной форме будет смотреться с увлечением»<sup>138</sup>.

Для сопоставления ниже в тексте приводится содержание титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме), кадров фильма (строчными буквами) и соответствующих тематических выдержек из вышеупомянутого научного текста (*курсивом*).

### **Фильм «По берегам и островам Баренцева моря»<sup>139</sup> как кинотекст**

Титр<sup>140</sup>. ПО БЕРЕГАМ И ОСТРОВАМ  
БАРЕНЦЕВА МОРЯ.

Титр. КИНО-ЭКСПЕДИЦИЯ 1929 ГОДА.

Кадры. Панорама по морю.

Титр. В ТЕЧЕНИЕ КОРОТКОГО  
ПОЛЯРНОГО ЛЕТА МОРЕ  
СВОБОДНО ОТ ЛЬДА.

Кадры. Виды северного моря.

Титр. БЕРЕГА ИЗ ГЛИНЯНОГО СЛАНЦА.

Кадры. Виды берегов, островов в море.  
Географическая карта местности (анимация).

<sup>138</sup> Бабушкин А. И. Большеземельская тундра. Сыктывкар: Изд-во Коми обстатдела, 1930. С. 10.

<sup>139</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 1834.

<sup>140</sup> Здесь и далее в титрах сохранены орфография и пунктуация оригинала.

*«Естественными границами Большеземельской тундры являются с севера — Баренцево и Карское море, с востока — р. Кара и хребет Полярного Урала, с юга и юго-запада — р. Печора. К материку тундры примыкают несколько островов, хозяйственно неразрывно связанных. Это — о. Вайгач, отделенный от материка узким проливом Югорским шаром; низкий и каменистый о. Долгий, Варандей, острова Б. и М. Зеленец и высокий о. Матвеев»<sup>141</sup>, — отмечал исследователь А. И. Бабушкин.*

Титр. МЕСТАМИ СНЕГ  
ЛЕЖИТ КРУГЛЫЙ ГОД.

Кадры. Виды берегов.

Титр. ЛЕТОМ ИЗ КАРСКОГО  
МОРЯ ПРИ ВЕТРАХ...

Кадры. Льды в море.

Титр. ЧЕРЕЗ ШАРЫ (ПРОЛИВЫ)  
НЕРЕДКО ПРОНИКАЮТ ЛЬДЫ.

Кадры. Льды у берегов.

Титр. В ГЛУБЬ БЕРЕГОВ.

Кадры. Залив. В море идут льды.  
У берега стоит ледекол.

Титр. НА ДЕСЯТКИ СОТЕН КИЛОМЕТРОВ  
РАСКИНУЛАСЬ ТУНДРА.

Кадры. Панорама тундры.

По наблюдениям А. И. Бабушкина, *«тундра распадается на лесистую часть, озерную часть, кустарниково-травяную часть и наконец — горную область. Пивняк и карликовая береза встречаются по всей тундре, начиная с едва заметных стелющихся по земле экземпляров и кончая большими зарослями в долинах крупных рек. Распределение ягеля — основного корма оленей, обуславливающего всю*

<sup>141</sup> Бабушкин А. И. Указ. соч. С. 18.

*важность значения тундры в большей или меньшей степени, надо считать повсеместным»<sup>142</sup>.*

Титр. ПОЛЯРНАЯ ИВА.

Кадры растительности, в том числе полярной ивы.

Титр. ЯГЕЛЬ — ОЛЕНИЙ МОХ.

Кадры поверхности тундры, покрытой ягелем.

Титр. ПОЛЯРНЫЙ МАК.

Кадры произрастания полярного мака.

Титр. ОСНОВНЫЕ ЖИТЕЛИ  
ТУНДРЫ — САМОЕДЫ...

Кадр-портрет мужчины, смотрящего в камеру.

Титр. КОЧУЮТ ПО НЕЙ СО  
СВОИМИ ОЛЕНЯМИ.

*«Оленеводы имеют правильное кочевание, по одним и тем же путям и урочищам, придерживаясь определенных районов, направлений. Вся трудовая жизнь проходит в вечных кочевьях, с массой лишений и невзгод»<sup>143</sup>,* — рассуждал о цикле перекочевок у ненцев А. И. Бабушкин.

Кадры. Стадо оленей в тундре.

Титр. ОЛЕНЬЯ УПРЯЖКА.

Кадры. Олени, запряженные в нарты.

В экспедиционном дневнике И. А. Бабушкин кратко описывал сезонные особенности хозяйствования оленеводов в течение года: *«Весной производится отел оленей, появляется большая забота; чтобы телята не отставали от своих матерей, чтобы их не загрызли волки. Много телят погибает от волков, весенних холодов. Оленей весной постигает бескормица от гололедицы, много из них*

<sup>142</sup> Там же. С. 19.

<sup>143</sup> Бабушкин А. И. Указ. соч. С. 9.

*умирает от истощения, в особенности молодняк. Разлив рек затрудняет передвижения и требует большого напряжения от кочевника»<sup>144</sup>.*

Титр. МОЛЬБИЦА — МЕСТА, ГДЕ  
ДО СИХ ПОР СОВЕРШАЮТСЯ  
ОБРЯДЫ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЙ.

Кадры. Тундровый курган.

Титр. ОДНА ИЗ ЖЕРТВ.

Кадры. Кости и черепа животных на кургане.

*«На лето кочевники стараются ближе попасть к морю, чтобы спасти свои стада от летней жары и гнуса. Но и здесь им нет покою. Тихий солнечный день для оленей — одно мучение — от туч комаров и оводов олени кружатся, разбегаются в разные стороны, лезут в воду. Но подул ветерок, исчезли комары и все успокоилось — тогда оленевод разрешает себе отдохнуть. Летом олени больше всего подвержены разным заболеваниям, от плохого корма сильно худеют»<sup>145</sup>,* — продолжал А. И. Бабушкин.

Титр. В ЛЕТНЕЕ ВРЕМЯ САМОЕДЫ ИЗ  
ТУНДРЫ ПОДКОЧЕВЫВАЮТ К БЕРЕГАМ.

Кадры. Чумы на морском побережье.

Титр. СТАВЯТ ЗДЕСЬ СВОИ  
ЖИЛИЩА — ЧУМЫ.

Кадры внешней обстановки на стойбище.

Титр. ВЫДЕЛКОЙ ОЛЕНЬЕЙ ПОСТЕЛИ  
(ШКУРЫ) ЗАНИМАЮТСЯ ПРЕИМУ-  
ЩЕСТВЕННО ЖЕНЩИНЫ.

Кадры обработки оленьей шкуры: женщина —  
за работой, рядом — ребенок и собака.

По данным А. И. Бабушкина, *«осенние темные ночи, с дождями, слякотью — самое трудное время для кочевника.*

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Бабушкин А. И. Указ. соч. С. 9.



*Необходимо в темные ночи зорко стеречь свое стадо от нападения волков, могущих разогнать его в разные стороны. Только верный друг кочевника — пастушья лайка облегчает его непосильный труд. Осенью олени охотятся за грибами, своим лакомством, и разбегаются, приходится прилагать много усилий к их собиранию. Собака для кочевника приносит громадную пользу — вот почему ее так ценит кочевник»<sup>146</sup>.*

Титр. ХАБАРОВО — ОДИН ИЗ  
ЛЕТНИХ ЦЕНТРОВ САМОЕДОВ.

Кадры. Селение на берегу моря. Группа детей  
в селении. Портретный план мальчика.

Титр. ЛОВЯТ РЫБУ ОМУЛЬ.

Кадры. Мужчины приносят на берег  
рыболовную сеть, укладывают  
ее в лодку, выходят в море.

Титр. ЗАБРАСЫВАЕТСЯ НЕВОД.

Кадры морской рыбалки: рыбаки забрасывают  
невод в море, вытягивают сеть, вынимают  
рыбу. К берегу причаливает лодка  
с рыбаками. Люди и собаки на берегу.

*«Зима приносит жестокие морозы, метели, свирепствующие в тундре и смягчающиеся в лесной полосе. Зимние холода суровы для остающихся в тундре промышленников на песца. Суровую зиму в тундре олень выносит с трудом, много погибает молодняка, плодовый состав стада слабо оплодотворяется, чем объясняется слабый рост оленьих стад у промышленников, проводящих зиму со своим стадом в тундре»<sup>147</sup>, — завершал свой очерк о годовом цикле оленеводов А. И. Бабушкин.*

Кадры. Морской залив. Общий  
план северного моря со льдами.

Титр. КОНЕЦ.

<sup>146</sup> Бабушкин А. И. Указ. соч. С. 9.

<sup>147</sup> Там же.



Кадр из фильма «По берегам и островам Баренцева моря»,  
режиссер Л. Л. Капица.  
(РГАСФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 1834)

Как видно из приведенного кинотекста, фильм выстроен как хроника экспедиции: начало — географическая зарисовка, созданная из кадров, снятых по пути движения к местам основных съемок, и основная часть — этнографический очерк, собранный из материалов разъездной экспедиции киногруппы по стойбищам ненцев-оленьеводов. В частности, в фильме в подробностях была представлена картина жизни кочевников в тундре: уход за оленями, стойбищный быт, регулярные перекочевки. Особый эпизод посвящен сезонному бытованию местных жителей у моря: на стойбище, в поселке, на рыболовном промысле. Сами авторы фильма, как свидетельствуют начальные титры, определяли формат этой работы как «кино-экспедиция». Сделан в фильме и акцент на сосуществовании религиозных укладов на Севере, выраженный в сопоставлении планов христианской часовни и ненецкого святилища на побережье.

Вышеизложенные сведения о кинематографических практиках Л. Л. Капицы в сопоставлении с его

теоретическими положениями открывают исследовательскую перспективу для анализа творческого метода этнографа-режиссера в научном кино.

## Метод Капицы

Настанывая в теории на необходимости объединения научно-исследовательских и кинематографических компетенций для создания качественных этнографических кинофильмов, Л. А. Капица последовательно развивал эти идеи на практике. С одной стороны, обладая базовым этнологическим образованием, накапливая экспедиционный опыт и реализуя музейные проекты, он наращивал навыки исследователя. С другой — регулярно сотрудничая со студийными киногруппами в качестве научного консультанта документальных и художественных фильмов<sup>148</sup>, он осваивал основы кинематографа. Уверенно владея знанием специфики обоих видов деятельности, он регулярно привлекал к сотрудничеству в своих этнографических киноэкспедициях профессиональных операторов.

По убеждению Л. А. Капицы, непосредственно экспедиции должно предшествовать составление сценарного плана. Им обозначались два возможных формата такого эскиза: маршрутный и тематический. Согласно данной спецификации, маршрутный план предполагал построение будущего фильма на основе канвы передвижения и деталей работы самой экспедиции — для этого, по мнению Л. А. Капицы, желательны предварительная ориентировка на местности и выбор наиболее характерных эпизодов для съемки. В тематическом же сценарии требовалась фокусировка на основном содержательном аспекте будущего фильма. В качестве примера тематического фокуса в этнографическом кино Л. А. Капица ссылаясь на подробное киноописание быта эскимосов в фильме «Нанук с Севера» (1922)

<sup>148</sup> ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 1. Д. 332.

режиссера Роберта Флаэрти<sup>149</sup>. Следует отметить, что на фоне популярности в советском кинематографе того периода идей Дзиги Вертова и его сторонников, категорически отвергавших любую сценарность в документалистике, известные режиссеры экспедиционного направления — В. А. Ерофеев, А. А. Литвинов, В. А. Шнейдеров и др. — последовательно практиковали разработку сценарных планов в своей работе<sup>150</sup>. Конечно, речь шла только о создании эскизов будущих фильмов, не предполагавших буквальное следование им, — сама специфика производства диктовала необходимость опоры на предварительные маршрутные и тематические разработки. Исходя из практического опыта, Л. А. Капица заявлял по этому поводу:

*Сценарий поможет сосредоточиться на выборе нужных моментов и не даст отвлекаться от основной темы. Всякая экспедиция имеет всегда ограниченный запас пленки. Большие отклонения от темы часто приводят к тому, что к концу работы запас ее может иссякнуть и ряд интересных, а главное необходимых, моментов останется не снятым, что нарушит целостность картины<sup>151</sup>.*

Материалы экспедиций свидетельствуют, что в ходе полевых киноработ, ориентируясь на линии сценарного эскиза, в режиссерском плане Л. А. Капица стремился минимизировать вмешательство киногруппы в снимаемую действительность, сочетая съемку этнографических реалий и реконструкций ушедших в историю сюжетов, — и это также можно назвать распространенным в научном кинематографе подходом. В частности, один из лидеров направления экспедиционного кино В. А. Шнейдеров обосновывал

<sup>149</sup> Flaherty R. My Eskimo friends. «Nanook of the North». N. Y.: Doubleday, 1924. 246 p.

<sup>150</sup> Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998. С. 23.

<sup>151</sup> Капица Л. А. Культурфильма и научные экспедиции. С. 2.

съемку эпизодических реконструкций прямой производственной необходимостью<sup>152</sup>. Очевидно, что и в представлении Л. А. Капицы именно самопрезентативность реконструкций традиционных обрядов, воспроизводимых носителями культуры в естественной среде, являлась залогом научной и этнографической значимости подобных эпизодов для включения в фильм.

Среди специалистов, изучавших фотографическое наследие Л. А. Капицы, бытует мнение, что кинематографический опыт оказал влияние и на методику фотофиксации исследователем различных элементов народной культуры, выразившееся во внимании к крупным портретным планам конкретных персонажей, в композиции кадров, преодолении статичности при съемке групповых сцен, и что именно «определенная кинематографичность, присущая этнографическим фотосъемкам Л. А. Капицы, является его индивидуальным творческим почерком»<sup>153</sup>. Развивая данную мысль, можно заметить, что кинематографичность распространялась на все сферы научного творчества Л. А. Капицы, определив взгляд исследователя на изучаемую культуру, образно говоря, через призму видоискателя кинокамеры. Не случайно и в его научных публикациях на первый план выходили сюжеты, наиболее интересные с точки зрения их кинетического потенциала и визуализации в кино: массовые праздники, подвижные ритуалы, спортивные состязания и т. п.

В целом творческий метод Л. А. Капицы, объединявший исследовательские и режиссерские подходы, можно назвать киноэтнографией. Основанием для такого заключения является вышерассмотренный фильм Л. А. Капицы «По берегам и островам Баренцева моря», эпизоды которого выстроены во вполне сопоставимый с научным текстом визуально-этнографический очерк, последовательно

---

<sup>152</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. М.: Госкиноиздат, 1952. 160 с.

<sup>153</sup> Финно-угорский мир в фотографиях и документах: наследие Л. А. Капицы. С. 43.



Кадр из фильма «По берегам и островам Баренцева моря»,  
режиссер Л. А. Капица.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 1834)

описывающий культуру ненцев-оленьеводов: уход за стадом, стойбищный быт, регулярные перекочевки и т. п.<sup>154</sup>

Особого внимания заслуживают и размышления Л. А. Капицы по поводу основных принципов организации производства и применения научных фильмов (культурфильмов) в СССР. Известно, что в изучаемый период Л. А. Капица выступал инициатором и организатором проведения творческих совещаний по вопросам научного кино — мероприятий, объединявших специалистов науки, кинематографа и образования. На первом из них, состоявшемся 14 декабря 1927 г. в Ленинграде, в пленарном докладе «Научный фильм на Западе и у нас» он озвучил свое видение в следующих положениях:

---

<sup>154</sup> Головнев И. А. Киноэтнография Леонида Капицы (на примере фильма «По берегам и островам Баренцева моря») // Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та. 2019. № 6 (183). С. 100–106.

- 1) Кино-организация должна ясно представить себе цель и задачи культурфильма.
- 2) Культурфильм, как специфическая отрасль кинематографии, должен быть выделен как в производстве, так и в прокате в самостоятельный отдел.
- 3) Обслуживаться кадром работников, специализирующихся в области культурфильма, работников соответствующего образования и культурных в полном смысле этого слова.
- 4) Производственные планы должны строго отвечать запросам культурно-просветительных программ, а сами фильмы отвечать методическим принципам, проводимым при этой работе.
- 5) Ряд научных работников и педагогов должен ближе подойти к вопросам научной кинематографии; изучить этот вопрос и специализироваться на нем.
- 6) Правильно организовать потребителя и прокат культурфильмов.
- 7) Поставить всестороннее изучение научной кинематографии и метода работы с ней<sup>155</sup>.

Актуальность высказанной им позиции относительно подготовки специализированных кадров для производства научного кино разделялась и другими видными учеными. Так, в разработках В. Г. Богораза, посвященных развитию этнографического кино в СССР, был сделан принципиальный акцент на необходимости воспитания соединенной группы этнокинематографистов, владеющих научно-художественными и кинотехническими знаниями. Поиску решения злободневной проблемы выстраивания системных связей между производством научных фильмов и их применением Л. Л. Капица уделил особое внимание. Одной из основных ниш для внедрения научного кино он правомерно называл систему образования, отмечая в этой связи потребность в налаживании производственных взаимоотношений

<sup>155</sup> ГЦМК. Ф. 26. Оп. 2. Д. 277/13. Л. 3–4.

кинематографистов не только с учеными, но и с педагогами, а также планирование создания кинопособий исходя из методик и потребностей конкретных образовательных курсов. Другим эффективным полем для проката научного кино Л. Л. Капица небезосновательно считал музейную сферу. «Теперь очень много внимания уделяется так называемой культурно-просветительной работе... для широкой публики. У нас эта работа поручена мне. Я широко применяю как пособие кино», — сообщал он в письме к брату<sup>156</sup>.

Творческое наследие Л. Л. Капицы, связанное с кинематографом, многогранно. Будучи одним из первых профессиональных ученых, целенаправленно практиковавших кино съемки в научных экспедициях, он стал создателем уникальных этнографических кинодокументов об эволюции культур северных народностей. Его теоретические изыскания заложили фундамент для последующего осмысления роли визуальных технологий в полевой работе, кабинетных исследованиях и в процессе популяризации научных знаний — деятельности, которая сегодня именуется визуальной антропологией. А общественная активность в части институционализации научного кино как самостоятельного направления внесла существенную лепту в развитие соответствующих межведомственных программ, ставших значительными вехами в истории научного кино в СССР. Из более полутора десятка киноработ Л. Л. Капицы в архивах сохранился лишь один-единственный фильм — «По берегам и островам Баренцева моря» (1929). Вследствие тяжелого заболевания Леонид Леонидович ушел из жизни рано (1938), не сумев сполна реализовать свой потенциал и замыслы. И не столько количеством фотографий и кинофильмов измеряется это наследие. Творчество Л. Л. Капицы — это пример своеобразной квинтэссенции этнографии и кинематографии. Как показывает современный опыт, на созданных им визуальных материалах основываются музейные

<sup>156</sup> Письмо от 1 февраля 1929 г. // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН.



экспозиции, иллюстрированные альбомы и научные тексты. Самобытные культурные срезы, запечатленные им среди финно-угорских этнокультурных сообществ Севера (саамов, карелов, коми, ненцев), не существуют более в реальности, они навсегда ушли в прошлое, но их образы можно увидеть и сегодня — через объектив его камеры. И в этом заключена не только исследовательская, но и общегуманитарная ценность творчества Л. А. Капицы — его персональная миссия, исполненная с мастерством и достоинством.

### 3. «БОРЬБА ЗА КУЛЬТУРФИЛЬМУ» БОРИСА СОКОЛОВА

*Какая была бы великая польза от совместной работы кино и этнографической науки!  
Кино могло бы смело ручаться за правдивость, содержательность и серьезность  
своих съемок в такой важнейшей для нашего Советского Союза области,  
как быт, труд и творчество народов, составляющих этот Союз<sup>157</sup>.*

Б. М. СОКОЛОВ



Борис Матвеевич Соколов (1889–1930)

Борис Матвеевич Соколов (1889–1930) известен в научном сообществе своей разносторонней деятельностью в качестве музееведа, фольклориста и этнографа<sup>158</sup>.

<sup>157</sup> Соколов Б. М. Этнография и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 13.

<sup>158</sup> Керимова М. М. Неизвестные страницы экспедиции братьев Б. М. и Ю. М. Соколовых на Русский Север «По следам Рыбникова и Гильфердинга» (1926–1928) // Сибирские исторические исследования. 2020. № 3. С. 152–177; Померанцева Э., Чичеров В. Борис Матвеевич Соколов // Советская этнография. 1955. № 4. С. 97–105.

Но совершенно неизученным остается его исследовательско-творческое наследие, посвященное внедрению кинематографического потенциала в процессы фиксации и популяризации научных знаний. В фокусе анализа оказываются, в частности, вопросы о форматах научных фильмов и формах применения кинотехнологий в музейной деятельности — темы, не потерявшие своей актуальности с дореволюционных времен<sup>159</sup> до современности<sup>160</sup>. Посильному заполнению этого историографического пробела, относящегося к истории российской визуальной антропологии, и посвящен этот параграф.

Ввиду отсутствия литературы об этом аспекте творчества Б. М. Соколова основными источниками для исследования послужили рукописи ученого из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (Москва) и этнофильмы из Российского государственного архива кинофотодокументов (г. Красногорск Московской области), а также тематические статьи в периодической печати — газетах «Известия» и «Советское кино». С помощью метода историко-антропологического анализа корпуса указанных материалов в сравнении их со смежными опытами ученых в области этнографического кино в СССР и в сопоставлении с современными тематическими публикациями предлагается рассмотреть концепции Б. М. Соколова, освещающей аспекты использования визуальных технологий в этнографических экспедициях (фиксация материалов) и музейных экспозициях (популяризация знаний).

Основная часть упомянутых источников относится ко второй половине 1920-х годов и совпадает по времени с периодом службы Б. М. Соколова на посту директора Центрального музея народоведения (ЦМН). При Б. М. Соколове ЦМН стал одним из ведущих центров этнографической науки в Москве, его сотрудники впоследствии составили костяк Института этнографии (Б. Н. Белицер,

<sup>159</sup> Харузина В. Н. Указ. соч.

<sup>160</sup> Головнев А. В. Визуализация этничности: музейные проекции. С. 72–81.

Т. А. Жданко, М. Г. Левин, С. А. Токарев, С. П. Толстов, Н. Ф. Яковлев и др.)<sup>161</sup>. Особое оживление в научную работу музея вносила регулярная экспедиционная деятельность: имея многолетний предшествующий опыт собирания фольклора в совместных с братом-близнецом Юрием экспедициях по Русскому Северу<sup>162</sup>, Борис Матвеевич делал ставку на полевую этнографию и в ЦМН. «Центральный музей народоведения в Москве за два года совершил 33 поездки на места по изучению разных народностей СССР (северо-великорусов, южно-великорусов, украинцев, белорусов, мари, вотяков, мордвы, чуваш, татар, осетин, чечни, узбеков, таджиков, аварцев, кабардинцев, абхазов)», — сообщил Б. М. Соколов о результатах полевых сезонов 1925–1926 гг.<sup>163</sup> В этих экспедициях, помимо этнографических исследований и сбора коллекций, последовательно создавалась и база кинофото документов для применения в научно-музейном обороте.

В то же время Б. М. Соколов активно занимался восстановлением самого этого оборота, в частности созданием профильного периодического издания, призванного заполнить нишу, опустевшую после закрытия «Этнографического обозрения» в 1916 г. И в своей статье в «Известиях» 1927 г. он анонсировал выход такого журнала, объединившего основные результаты исследований этнографов страны за период послереволюционного десятилетия:

*Только что появился обширный (376 страниц) первый том журнала «Этнография», издаваемого Главнаукой и Госиздатом под общей редакцией ленинградских и московских этнографов (В. Д. Виленский-Сибиряков, проф. Д. А. Золотарев, ответственный*

<sup>161</sup> Ишполитова А. Б. История музея народов СССР в Москве // Этнографическое обозрение. 2001. № 2. С. 144–160.

<sup>162</sup> Сказки и песни Белозерского края / Б. Соколов, Ю. Соколов. М.: Печать А. И. Снегиревой, 1915. 666 с.; Соколовы Б. и Ю. Поэзия деревни: руководство для собирания произведений устной словесности. М.: Новая Москва, 1926. 166 с.

<sup>163</sup> Соколов Б. М. Этнография в СССР // Известия. 1927. 11 янв. № 8. С. 3.

*редактор академик С. Ф. Ольденбург, проф. Б. М. Соколов и проф. Л. Я. Штернберг). Этот первый выпуск журнала «Этнография», помимо ряда руководящих и исследовательских статей, дает обстоятельные обзоры трудов по различным вопросам этнографии за период 1917–1926 гг.<sup>164</sup>*

В качестве ответственного секретаря журнала Б. М. Соколов обеспечивал регулярный выпуск номеров «Этнографии» на протяжении нескольких лет.

Но главной его профессиональной заботой в этот период было создание нового облика самого ЦМН, сформировавшегося в 1924 г. на базе коллекций существовавшего с 1860-х годов этнографического отдела Румянцевского музея. В качестве руководителя нового музея он столкнулся не только с проблемами комплектации фондов, необходимостью обслуживания территориально разбросанных объектов (здание Ленинской библиотеки, Мамонова дача и Нескучный сад), но и с задачей революционной смены самого подхода к музейной деятельности. По словам Б. М. Соколова, в новых социалистических реалиях необходимо было организовать дело так, чтобы

*музеи, в том числе и этнографические, перестали быть мертвыми «хранилищами», а превратились в живые научно-исследовательские и вместе с тем научно-просветительные учреждения исключительно большого значения; стали работать над изменением системы экспозиции, стремясь сделать ее наиболее жизненной, научной, показательной и доступной для понимания широких масс<sup>165</sup>.*

Отвечая на заданный временем вызов, он выступил с резонансной концепцией так называемого живого музея, который должен был «шагать в ногу со временем, отражать происходящее в жизни изменения, а для собирания

<sup>164</sup> Соколов Б.М. Этнография в СССР. С. 3.

<sup>165</sup> Там же.

и воспроизведения материалов использовать технические достижения своего времени»<sup>166</sup>.



Борис (слева) и Юрий Соколовы. 1909 г.  
(РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 2823. Л. 2)

## «Живой музей»

В Румянцевском музее посетителей встречали «безжизненные», никоим образом не соотнесенные с контекстом бытования экспонаты, аккуратно разложенные в стеклянных витринах. В Центральном музее народоведения Б. М. Соколов первым делом пошел на изменение этих отживших форм экспонирования культур, чтобы преобразовать «склад ненужных вещей» в «музей жизни»<sup>167</sup>. В его концепции предлагалось «выставлять» в музее не только

<sup>166</sup> Кубанкина О. А. Музей глазами Б. М. Соколова // История и историческая память. 2020. № 20. С. 92–98.

<sup>167</sup> Ишполитова А. Б. Указ. соч. С. 146.

прошлую, но и современную жизнь народностей страны (что укладывалось в русло советской культурной политики), и не только в помещениях музея, но и под открытым небом (что отвечало передовым мировым музейным трендам).

Стационарная экспозиция ЦМН — «Этногалерея» — открылась в 1924 г. в здании Мамоновой дачи и состояла первоначально из шести обстановочных залов, посвященных жизнедеятельности отдельных этносообществ (киргизы, узбеки, русские, украинцы, белорусы, народности Сибири). Основными типами экспонирования стали «сцены», наибольшей популярностью из которых пользовались «живые сцены», как будто «на ходу», — от ткущей палас чеченки до камлающего якутского шамана. Этот прием можно считать приближением к показу в музее «кинетических» явлений культуры, возможности чего и привлекали Б. М. Соколова в кино.

Экспозиция под открытым небом — «Этнопарк», — задумывавшаяся в теории как масштабное явление в музейной сфере СССР, на практике была реализована скромно и состояла на момент открытия ЦМН из нескольких построек: бурятской, киргизской, хакасской юрт да берестяного хантыйского чума. Но Б. М. Соколов не оставлял амбициозных планов реализации этого проекта — свою концепцию, развивавшую идеи Б. Ф. Адлера и В. В. Богданова, он изложил в статье «О Московском этнопарке» 1928 г.<sup>168</sup> По планам Б. М. Соколова этнопарк должен был развернуться на берегах Москвы-реки: на правом — от территории Парка культуры и отдыха до Воробьевых гор — и на левом — между Новодевичьим монастырем и рекой — и состоять из семи секторов:

- 1) русских; 2) белорусов; 3) украинцев; 4) финно-угров и турко-татар; 5) Кавказа; 6) народов Сибири; 7) кочевников и Средней Азии<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3381. Л. 1–11.

<sup>169</sup> Там же. Л. 11.

Предполагалось размещение каждого из секторов в приближенных к реальным ландшафтным условиям, разведение на их территории соответствующих пород животных, высадка характерных видов растений и деревьев и расположение этнопоселений с возможностью демонстрации в них приемов хозяйствования и обрядовых действий, а также дегустации национальных блюд. Проект так и остался неосуществленным, однако его содержание свидетельствует о сверхзадаче, поставленной Б. М. Соколовым применительно к «живому музею», что представляет интерес в рамках данного исследования.

Активно развивалась при Б. М. Соколове просветительская деятельность музея: сотрудниками ЦМН был создан курс популярных лекций «Быт народов СССР» для радио, регулярно проводились фольклорные концерты, разрабатывались новые методики проведения экскурсий с чтением стихов и рассказов, завершавшиеся просмотром диапозитивов, а также кинофильмов по соответствующей тематике. А в 1926 г. «Этнопарк» и «Этногалерея» ЦМН вошли в состав образованного под эгидой Наркомата просвещения акционерного общества «Этномир», которое, по данным Н. Ф. Яковлева, помимо научно-исследовательской и популяризаторской деятельности, должно было заниматься и созданием этнофильмов<sup>170</sup>. Отметим, что с этнографом-лингвистом Н. Ф. Яковлевым, возглавлявшим в ЦМН отдел Кавказа и Передней Азии, Б. М. Соколов регулярно сотрудничал по линии этнографического кино — они входили в Ученый совет фабрики «Культкино», задавали тон в тематических дискуссиях на страницах советской прессы, принимали участие в консультировании этнографических киноработ.

Кинематографу отводилась особая роль в концепции «живого музея»: Б. М. Соколов многократно подчеркивал необходимость сотрудничества ЦМН с киноорганизациями в целях, с одной стороны, повышения научного качества

<sup>170</sup> Яковлев Н. Ф. Наука и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 10–11.



этнографических фильмов, с другой — получения киноматериалов для показа в музейных мероприятиях.

Далее в тексте рассматриваются сохранившиеся в архиве Б. М. Соколова машинописные и рукописные работы («Борьба за культурфильму», «Еще по поводу культурфильмы», «О применении кинематографии к этнографии»), в которых исследователь изложил свое видение развития этнографического кино в СССР.



Экспозиция ЦМН. Якутский шаман. 1929 г.  
(РГАКФД. Фонд фотодокументов. Ед. хр. 4-1580)

## «Борьба за культурфильму»<sup>171</sup>

В начале одноименной работы Б. М. Соколов констатировал живой интерес массовой зрительской аудитории СССР к научно-популярным фильмам, а также выразил заинтересованность сообщества ученых в дальнейшем развитии их производства. Однако, по его мнению, эта позиция

<sup>171</sup> РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3176.

не встретила ответного настроения в среде кинематографистов, и прежде всего у руководства киноотрасли:

*Наше кино-дело не должно отвертываться от науки, ограничиваясь редкими реверансами в ее сторону. Наука и кино у нас в Советской стране должны быть крепкими союзниками. Между тем сейчас этого нет. В кинокругах царит такая наукобоязнь, за которую становится стыдно. А между тем вследствие дикой отчужденности кинодейателей от научных учреждений и работников мы наблюдаем большой ущерб и для кино, и для научных учреждений<sup>172</sup>.*

Б. М. Соколов замечал, что многочисленные академические экспедиции, ежесезонно проводившие разносторонние исследования в различных регионах СССР, за редкими исключениями работали без участия кинематографистов, что приводило к упущению материалов многоплановой научно-просветительской ценности. И подчеркивал, что в то же самое время киноучреждения рассылали на места своих операторов, часто не имевших необходимой подготовки и потому привозивших малозначимые разрозненные сюжеты. В этой связи Б. М. Соколов указывал на необходимость выстраивания планового научно-кинематографического сотрудничества как злободневный пункт в повестке советского культурного строительства:

*Организация действительной научной фильмы должна стать одной из ближайших забот и задач всех наших просветительных и научных центров. Глубоко уверен в том, что важная просветительная и научная задача найдет самый горячий отклик среди советских научных работников и учреждений, и они с полной готовностью окажут всемерное содействие для ее осуществления<sup>173</sup>.*

<sup>172</sup> РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3176. Л. 1.

<sup>173</sup> Там же.

В дополнительной тематической рукописи Б. М. Соколов обращал внимание на необходимость постановки вопроса о производстве научного кино на грядущем специализированном Совещании по вопросам кинематографии 1928 г.:

*Мы выражаем громадные надежды на Партсовещание по вопросам киноработы и уверены, что наконец голос этнографов будет услышан. До сих пор советское кино-дело, несмотря на просьбы, обращения, уговоры, оставалось не только «великим немым», но и «великим глухим» к голосу этнографов и этнографических учреждений<sup>174</sup>.*

В развитие своей позиции Б. М. Соколов выдвигал аргументы, что от такого творческого союза выиграют и кино, и наука, и просвещение, и экономика Союза. Он убедительно доказывал, что без поддержки кинематографистов исследователям не удастся качественно зафиксировать для науки процессы народного труда, схемы передвижения, приемы охоты и рыбной ловли, все виды промыслов, народные обряды, обычаи, танцы, игры и многое другое. В то же время он обосновывал и очевидную полезность науки для кинематографа в плане содействия отображению культур национальностей Советского Союза — с должной проработкой сценарной основы, с требуемым вниманием к отбору материалов при их фиксации, с редакторской страховкой от подачи формальной экзотики в киносюжетах<sup>175</sup>.

И в следующем архивном документе фонда Б. М. Соколова обнаруживаются конспектно сформулированные ключевые акценты, которые, по мнению исследователя, необходимо учитывать при применении ресурсов кинематографии в этнографии:

— Завоевания кинематографа в просветительном деле.

<sup>174</sup> РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3176. Л. 1.

<sup>175</sup> Там же. Л. 2.

- Политически-общественное значение этнографии в СССР.
- Этнографические экспедиции, фотография, фонограф.
- Динамика жизни — тут только кинематограф.
- Быт народа. Труд, семейный, общественный строй.
- Верования, культ.
- Кино помогает изучать процесс.
- Пояснения должны быть грамотны, научны, доступны.
- Просветительный характер музея<sup>176</sup>.

Как видно, отмечая особые свойства кино, открывающие возможности для фиксации различных проявлений культуры в динамике, Б. М. Соколов многократно подчеркивал значимость кинематографа для науки как исследовательского ресурса, а для музейного дела — как средства популяризации материалов. Более развернуто Б. М. Соколов изложил свои взгляды на развитие этнографического кино в СССР в программной статье «Этнография и кино» на страницах влиятельной профильной газеты «Советское кино».

## Этнография и кино<sup>177</sup>

Статья открывалась положениями общего характера, обрисовывающими исключительность значения кинематографа в СССР в плане просвещения народных масс, связанную с этим ответственность и масштабность задач, стоящих перед кинематографическим сообществом в деле культурного строительства. И значительная часть такой деятельности, по мнению Б. М. Соколова, должна выражаться во внимании кинематографа к этнографической тематике:

<sup>176</sup> РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3180. Л. 1.

<sup>177</sup> Соколов Б. М. Этнография и кино. С. 12–13.

*Ни в одной стране не может иметь такую насущную необходимость работа кино в области ознакомления с подлинным бытом населяющих эту страну народностей, как в нашем Социалистическом Союзе, где многочисленные национальности имеют единственное в мире положение полного между собой равноправия. Взаимное ознакомление с подлинной трудовой жизнью народов нашего Союза является абсолютной необходимостью, так как без такого знания не может быть воспринята широкими народными массами и по справедливости оценена та великая идея и героическая работа, которая ведется правительством трудящихся по поднятию культуры и благосостояния предельно отставших народностей, вследствие многовекового угнетения их бывлым русским империализмом<sup>178</sup>.*

Вслед за тем тон повествования в статье менялся на критичный — Б. М. Соколов осуждал кинематографическое сообщество за отсутствие должной внимательности к этнотематике и, как следствие, преимущественную поверхностность создаваемых киноочерков:

*Равноправие народностей, завоеванное Октябрьской революцией, само по себе исключает хотя бы малейшее невнимательное и небрежное отношение. Между тем и в такой важной просветительской области, как кино, мы, к сожалению, должны констатировать явные и определенные признаки если не пренебрежительности к этому процессу, то во всяком случае легкомысленности. Спросим: может ли наше кино дать в качестве примера хотя бы пяток кинофильмов, со всей правдивостью, серьезностью и глубиной сумевших отобразить своеобразную жизнь трудящихся масс той или другой из многочисленнейших национальностей нашего Союза? Если такие примеры — один-другой — и были бы*

---

<sup>178</sup> Соколов Б. М. Этнография и кино. С. 12.

*мне указаны, то я счел бы их только теми исключениями, которые подтверждают правило*<sup>179</sup>.

В этом суждении Б. М. Соколов опирался на исследование советской фильмографии начала — середины 1920-х годов, а также на обширный опыт, связанный с личным взаимодействием с кинематографистами, с выступлениями с докладами в киноорганизациях и с научно-организационной работой в музее.

*Мне, как директору Центрального Музея Народоведения в Москве, приходится часто иметь дело с деятелями кино (режиссеры, операторы и пр.), которые обращаются в Музей за помощью. Самый факт попыток производить этнографические съемки на материалах Музея в нашей стране, где так еще своеобразны, сочны и ярки национально-бытовые краски в самой жизни населяющих нашу страну народов, самый этот факт в высшей степени показателен. Киносъемка, и единственно она одна, может запечатлеть подлинную динамику жизни, в то время как Музей поневоле статичен. Поэтому пользование для кино музейным материалом ничего не прибавляет для науки и по существу своему фальсифицирует подлинные бытовые действия (движения, жесты и пр.), всю динамику жизни*<sup>180</sup>.

В данном фрагменте обращает на себя внимание критика Б. М. Соколовым существовавших методологических подходов к производству этнографических фильмов, а также выдвижение исследователем собственных приоритетов в плане тематики и локаций для съемок, противопоставление «статичности» музея и «динамичности» реального культурного быта народностей. Далее в статье отмечалось, что, хотя съемки национального быта в полевых условиях требуют привлечения научных консультантов, инициативы

<sup>179</sup> Соколов Б. М. Этнография и кино. С. 12.

<sup>180</sup> Там же.

ученых по поводу совместной работы в области этнографического кино до сих пор оставались неслышанными, являясь отражением неверных стереотипов:

*Пора преодолеть в кино то губительное заблуждение, что, будто бы, прикосновение к науке губит яркость и жизненность кино-фильма. Это заблуждение (да простят мне кино-деятели) часто основывается на недостаточном образовании самих кино-работников и на примитивном страхе перед наукой. Разрыву между наукой (в данном случае этнографией) и кино должен быть положен конец и с чисто государственной точки зрения, и с точки зрения, в частности, режима экономики<sup>181</sup>.*

Б. М. Соколов справедливо замечал, что существующая в отрасли методика направления на съемки этнографических картин кинооператоров, совершенно неосведомленных об этнографии снимаемой народности, влечет за собой необоснованные затраты значительных государственных средств, но не удовлетворяет элементарным требованиям объективности:

*Мало заснять оленя... для правильного воспроизведения быта важно заснять самый, например, процесс упряжки, что никакими фотографиейми отдельных моментов и, тем более, словесными описаниями ясно представить нельзя. Не говорим мы уже про то, что неподготовленные кино-съемщики часто производят кино-съемки не с реальной сцены, а прибегают к помощи непродуманной инсценировки, в частности, какого-нибудь обряда или обычая, с нарушением (столь ответственным и понятным при этом) подлинной правдивости<sup>182</sup>.*

Заметим, между научностью и правдивостью Б. М. Соколов ставил знак тождества, что, с одной стороны,

<sup>181</sup> Соколов Б. М. Этнография и кино. С. 12.

<sup>182</sup> Там же.

выглядит прозорливой апелляцией к «правде» как к политическому аргументу времени, с другой — свидетельствует о его видении этнографического фильма прежде всего как исследовательски верифицированного кинодокумента. В этой же связи он критиковал весьма распространенный в кинематографе изучаемого периода метод постановочной реконструкции событий для съемки в том случае, когда она произведена без консультационного участия профессиональных этнографов. Отождествляя ненаучность и неправду, умножающиеся на всем протяжении создания этнографического фильма — от разработки сценарного плана до монтажа итогового повествования, Б. М. Соколов предупреждал о социальном вреде таких кинолент:

*От всего этого прежде всего страдает просветительная сторона, ибо нет ничего враждебнее истинному просвещению, как искажение правды. Нет сомнений, что ложные или непродуманные засъемки национального быта создают чувство досады и неудовольствия прежде всего у самих национальностей. Наконец, такая некритичная кино-засъемка ничего не дает для науки. В нашей стране, где деятельность всех государственных органов направляется к одной цели — обслуживанию культуры и благосостояния трудящихся масс, такой разрыв научных учреждений и учреждений кино абсолютно недопустим<sup>183</sup>.*

Выходом из сложившейся патовой ситуации Б. М. Соколов называл усиление роли государства в межведомственном объединении науки и кино, что приобретало характер актуального призыва для готовящихся в этот период проектов по социалистической реорганизации этнографии и кинематографа:

*У нас в стране государственное кино не только может, но обязано и в целях науки, и прежде всего в своих собственных*

<sup>183</sup> Соколов Б. М. Этнография и кино. С. 12.



*целях не отмежевываться, а, наоборот, всячески стремиться к установлению самого тесного, самого глубокого контакта с научными этнографическими учреждениями и учеными-этнографами*<sup>184</sup>.

В заключение Б. М. Соколов выражал уверенность, что созданные при реализации совместными усилиями специалистами науки и кино этнографические картины принесут Стране Советов разноплановый капитал — научный и художественный, политический и экономический:

*Нет сомнения, что за границей, где так широко развиты этнографические кинофильмы, наши советские фильмы этнографического характера получили бы огромнейший сбыт. Нечего говорить, как широко могли бы быть использованы эти фильмы в просветительной школьной и внешкольной работе нашего Союза. Ученые-этнографы получили бы великое удовлетворение, так как многие моменты народной жизни могут быть зафиксированы только посредством кино. Какие бы были сбережены народные средства, сколько было бы сэкономлено на пленке, которая теперь, естественно, часто пропадает вследствие браковки тех или других кадров бытовых сцен*<sup>185</sup>.

Приведенные выдержки из статьи Б. М. Соколова, с одной стороны, наглядно отражают общее напряжение, связанное с поисками новых форм развития науки и кинематографа в послереволюционном Союзе, с другой — обнаруживают индивидуальные особенности научно-творческой «борьбы» их автора за расширение участия ученых в производстве этнографических фильмов.

<sup>184</sup> Соколов Б. М. Этнография и кино. С. 13.

<sup>185</sup> Там же.

## «Эффект Соколова»

На знаковом для истории этнонауки совещании этнографов Ленинграда и Москвы 1929 г. неоднократно звучали лозунги о необходимости содействия науки и кино в полевых исследованиях, популяризации науки, музейной и общественной деятельности. В частности, в резолюции по докладам В. Г. Богораза и Б. А. Куфтина отмечалось, что «полевой этнограф всячески должен стремиться к всестороннему применению различных технических приемов в своей работе. Киносъемка, фотографирование, зарисовка, топографическая съемка и фонографирование должны занять надлежащее место при полевом исследовании»<sup>186</sup>. Н. М. Маторин в своем докладе «Этнография и советское строительство» делал акцент на том, что одним из пунктов участия этнографов в общественных процессах должна быть

*популяризация научных основ и практических результатов советской национальной политики посредством организации просветительской работы, музеев, устройства лекций, выставок, рабочих университетов, издания специальной литературы, выпуска кино-фильм и пр.*<sup>187</sup>.

В тезисах доклада С. Ф. Ольденбурга «Увязка этнографических экспедиций отдельных учреждений», зачитанных на совещании Б. М. Соколовым, подчеркивалось, что советский строй требует разъяснения малопонятного для масс содержания работы этнографа, и «в этом отношении должны быть широко использованы радио и кино»<sup>188</sup>. Б. М. Соколов в своем докладе «Построение и деятельность советских этнографических музеев», опираясь на опыт взаимодействия с кинематографом в рамках концепции «живого

<sup>186</sup> Совещание этнографов Ленинграда и Москвы // Этнография. 1929. № 2. С. 131.

<sup>187</sup> Там же. С. 121.

<sup>188</sup> Там же. С. 141.

музея», в очередной раз сфокусировал внимание профильной аудитории на том, что «для развития роли этнографических музеев в просветительной деятельности нужны кино-этно-сеансы»<sup>189</sup>.

Одним из успешных примеров практического взаимодействия Центрального музея народоведения и фабрики «Совкино» стали съемки кинофильма «В брянском Полесье». По сообщению И. С. Ильинской в журнале «Этнография», работы над фильмом проходили в 1929 г.:

*Поездка Н. П. Лебедевой (Восточно-славянское отделение ЦМН) в село Бояновичи Брянской губернии в качестве консультанта Совкино для руководства бытовой частью культурфильма... явилась первым опытом совместной работы этнографического музея с кино-организацией, в результате чего Музей приобрел ценный кино- и фотоматериал, зафиксировавший трудовые процессы и обрядовые действия в их динамике*<sup>190</sup>.

Фильм был выпущен на кинофабрике «Союзкино» в 1931 г. и сохранился до наших дней в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов<sup>191</sup>. Создателями фильма выступили опытные советские кинематографисты — режиссер И. П. Копалин и оператор П. П. Зотов, известные по работе на кинопроектах Дзиги Вертова. Фильм открывался кадрами, снятыми в Центральном музее народоведения, — своеобразной киноэкскурсией по его залам. Затем на экране возникали натурные картины Брянской области: болота, леса, поля. Отдельные эпизоды демонстрировали содержание характерных местных промыслов, в частности ловлю и обработку рыбы. Основную же часть фильма составили сцены, снятые в полесских деревнях

<sup>189</sup> Совещание этнографов Ленинграда и Москвы. С. 134.

<sup>190</sup> Ильинская И. Центральный музей народоведения // Этнография. 1930. № 9–10. С. 148.

<sup>191</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2742.

и посвященные быту местного населения: уход за посевами, сбор урожая, домашние работы, обстановка крестьянских изб и дворов. Отдельный блок был составлен из сюжетов религиозной тематики: будни церкви и монастыря, религиозные обряды, в том числе крестный ход, водосвятие, свадебный обряд, женский праздник Моргоссы, поминовение усопших. Развивалась киноистория показом советских нововведений в крае: крестьянские собрания, работа кооперативных артелей, механизированные процессы вспахивания почвы и уборки урожая в колхозах. А в финальных кадрах фильма фигурировал город Брянск: улицы, здания, движение транспорта, пешеходов, заготовка и обработка древесины на местном заводе, устройство школ, больниц, домов культуры и административных зданий. В целом повествование в данном полнометражном фильме было выстроено по распространенной в советском этнографическом кино рубежа 1920–1930-х годов сценарной матрице, показывающей традиционный быт населения Полесья и его приобщение к прогрессивным веяниям советизации. Тем самым киноработа имеет разноплановую научно-исследовательскую ценность, являясь содержательным кинодокументом как по этнографии местного населения, так и по истории советского строительства в крае.

По воспоминаниям Н. И. Лебедевой,

*картина отлично демонстрировалась в кинотеатрах Москвы — давала картину быта отсталой деревни с ее обрядами и поверьями и заканчивалась засъемкой в колхозе «Пчелка» — новыми проблесками в быту<sup>192</sup>.*

В то же время фильм вполне отвечал положениям концепции «живого музея» в части демонстрации на музейном экране особенностей локального ландшафта,

<sup>192</sup> Лебедева Н. И. Автобиография. Мемуары // Лебедева Н. И. Этнологические материалы. Рязань: [Б. и.], 1997. С. 129.

животного и растительного мира, а главное — культуры местного населения в динамике: от традиций к инновациям. Отдельные кадры, снятые в Брянской киноэкспедиции, вошли также в другой известный фильм И. П. Копалина — «Обновленный труд»<sup>193</sup>, посвященный теме коллективизации сельского хозяйства и имевший широкий резонанс в кинопрокате СССР<sup>194</sup>.



Кадр из фильма «В Брянском полесье». 1931 г.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2742)

Из рассмотрения приведенных примеров следует, что Б. М. Соколов последовательно развенчивал абсурдный стереотип о снижении творческих качеств кинематографических произведений, созданных при взаимодействии с наукой, и доказывал обратное на практике, что наглядно выражено в картине «В брянском Полесье». В частности, заслуживает особого внимания использованный

<sup>193</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2727.

<sup>194</sup> Копалин И. П. Рассказ о творческом пути. М.: Бюро пропаганды советского искусства, 1966. С. 19.

в фильме эффектный монтажный прием — сопоставление экспонатов и реалий, например, когда крупный план музейного манекена монтировался с портретом соответствующего персонажа из реальной культурной среды. Таким же способом соединялись в фильме кадры предметов быта, орудий труда и промыслов — в восприятии зрителя неодушевленные предметы оживали в кинетических кинообразах. Очевидно, именно творческий взаимообмен кинематографистов и научных консультантов фильма, связанный с сюжетами концепции «живого музея», и привел к появлению «эффекта Соколова» как яркого метода репрезентации культур, до тех пор не практиковавшегося в советском этнографическом кино.

Разработки Б. М. Соколова имели общие и особенные черты в сопоставлении с опытами других ученых в области теоретического осмысления форм и методов взаимодействия этнографии и кино, параллельно развивавшимися на рубеже 1920–1930-х годов. Во всех этих концепциях в той или иной вариации подчеркивалась необходимость налаживания системной связи между научными и кинематографическими институтами СССР и построения советского этнографического кино на основе марксистской методологии<sup>195</sup>. Различия подходов выражались лишь в частности: к примеру, если Б. М. Соколов подчеркивал важность обоюдного стремления к сотрудничеству со стороны науки и кинематографа и сам регулярно готовил обращения в киноорганизации от Центрального музея народоведения, то кинорежиссер и сотрудник Этнографического отдела Русского музея Л. Л. Капица рекомендовал «Совкино» проявить инициативу в организации диалога с Академией наук для регулярного согласования графиков кинематографических и научных экспедиций<sup>196</sup>. По поводу дебатированного в изучаемый период вопроса о возможности сочетания приемов

<sup>195</sup> Головнев И. А. «Марксистская этно-фильма» Владимира Богораза // Этнографическое обозрение. 2020. № 6. С. 127–144.

<sup>196</sup> Капица Л. Л. Культурфильма и научные экспедиции. С. 2–3.

документального и художественного кино согласие между исследователями-музееведами можно видеть и в защите хроникальности содержания этнографических киноисторий при сведении к минимуму элементов реконструкции и постановочности<sup>197</sup>. Отмечая возможность демонстрации этнографических фильмов в широком кинопрокате, Б. М. Соколов, как и Л. Л. Капица, в качестве одного из ключевых сегментов применения научного кино правомерно видел музейные проекции.

В связи с ранним уходом из жизни Б. М. Соколову не удалось в полной мере реализовать на практике свои теоретические проекты. Однако в стремительно менявшихся советских реалиях подобным планам не суждено было сбыться и по объективным причинам. В начале 1930-х годов в СССР развернулась масштабная государственная кампания по социалистической реорганизации музейного дела. Уже на Первом Всероссийском музейном съезде была поставлена единая для музеев страны задача идеологического обслуживания программ социалистического строительства<sup>198</sup>. Этнографические музеи ведомственно реформировались в музеи достижений советской национальной политики, и ЦМН был призван стать показательным полигоном вводимого формата<sup>199</sup>. В 1931 г. Музей народоведения был преобразован в Музей народов при ЦИК СССР, и если прежде развитие музея определяли в основном проекты ученых, то с тех пор — указания чиновников. По данным А. Б. Ипполитовой, общей реорганизации сопутствовали и кадровые перемены — основателей и главных сотрудников музея постигли увольнения (Ю. А. Самарин,

<sup>197</sup> Головнев И. А. Киноэтнография Леонида Капицы (на примере фильма «По берегам и островам Баренцева моря») // Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та. 2019. № 6 (183). С. 100–106.

<sup>198</sup> Труды I Всероссийского музейного съезда. Т. 1. М.–Л.: Государственное учебно-педагогическое издательство, 1931. 240 с. С. 5.

<sup>199</sup> Шангина И. И. Этнографические музеи Москвы и Ленинграда на рубеже 20-х–30-х годов XX в. // Советская этнография. 1991. № 2. С. 75.

С. А. Токарев, С. П. Толстов) и репрессии (В. В. Богданов, Б. С. Жуков, Б. А. Куфтин, Н. И. Лебедева)<sup>200</sup>. А в трансформирующихся экспозициях приходившие в Музей народов зрители все чаще встречали «национальные по форме и социалистические по содержанию» культурные схемы — парадные картины соцстроительства советских областей и республик — Урала и Кузбасса, Средней Азии и Поволжья, Белоруссии и Украины.

Обращение к архивному наследию Б. М. Соколова, связанному с применением кинотехнологий в этнографии и музейном деле, сегодня, спустя почти столетие с момента их создания, имеет не только ретроспективную ценность — оно содержит значимые «послания» для современных ученых, в которых обнаруживается актуальный призыв, побуждающий научное сообщество к экспериментальному поиску и развитию исследовательского языка, к расширению форматов получения и презентации знания.

---

<sup>200</sup> Ишполитова А. Б. История музея народов СССР в Москве // Этнографическое обозрение. 2001. № 2. С. 144–160.



#### 4. «ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ФИЛЬМА» АНАТОЛИЯ ТЕРСКОГО

*Целый ряд основных базисов кино: компоновка кадра, освещение, ритм и т. д., в зависимости от которых находится буквально каждый шаг режиссера и оператора, все это должно быть понято этнографом, в свою очередь категоричность некоторых этнографических положений должна быть понята кино-работником и увязана с положениями кино.*

*Надо научиться мыслить кинематографически и видеть как этнограф.*

*Только синтез этих двух дисциплин в одном человеке может дать безупречные результаты работы<sup>201</sup>.*

А. Н. Терской



Анатолий Николаевич Терской (1896–?)

Революция 1917 г. повлекла за собой разрушение существовавших оснований в отечественной науке и в то же время поставила задачу создания новых соответствующих программ. В этом контексте во второй половине 1920-х годов проходили активные кадровые, практико-теоретические преобразования и в советской этнологии/этнографии:

<sup>201</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 73.

разрабатывались новые методологические подходы, корректировались полевые опросники, обновлялись методические брошюры и т. д.<sup>202</sup> Параллельно в связи с развитием в этот же период государственных инициатив по использованию кинематографа как идеологического орудия партии в направлении культурной революции<sup>203</sup> возникла необходимость и в формировании теоретической базы советского научно-популярного кино. Заинтересованность ученых в кинематографических технологиях и кинематографистов в этнографических сюжетах, популярность фильмов краеведческой тематики у зрительской аудитории страны, активизировавшие их производство «снизу», а также реализация проекта «Киноатлас СССР» — многосерийного альманаха, призванного сконструировать экранный образ многонациональной и прогрессивно развивающейся при социализме страны, запущенного ЦИК «сверху», — потребовали разработки методического пособия по основам создания идеологически «правильных» этнографических фильмов. В таком историко-культурном контексте в 1930 г. вышла из печати первая монография, обобщавшая существовавшие на тот момент опыты кинематографистов и ученых, связанные с поисками формулы советского этнокино, — «Этнографическая фильма» А. Н. Терского.

Писатель, режиссер, этнограф Анатолий Николаевич Терской (1896–?) соединял в своей деятельности научный и художественный подходы. Источники, изученные в ходе данного исследования, свидетельствуют о постепенном определении А. Н. Терским будущей специализации. Судя по его публикациям в авторитетных периодических изданиях,

<sup>202</sup> Маторин Н. М. Программа для изучения бытового православия. Л., 1930. 18 с.; Павлов-Сильванский Н. Н. Программа по изучению правового быта и правовых обычаев. Л., 1927. 18 с.; Макарьев С. А. Полевая этнография: Краткое руководство и программы для сбора этнографических материалов в СССР / под ред. В. Г. Богораз-Тана. Л.: Этногр. экскурсионная комиссия этноотделения геофака ЛГУ, 1928. 103 с.

<sup>203</sup> Партия о кино: сборник материалов / под ред. Н. А. Лебедева. М.: Госкиноиздат, 1939. 144 с.

поднимавших острые вопросы «революции» в кино, свою профессиональную карьеру он начал с изучения антропологических и социологических аспектов воздействия кинематографа на зрительскую аудиторию, став пионером в этой области. В начале 1920-х годов по распределению Главного политико-просветительного комитета Наркомата просвещения РСФСР А. Н. Терской оказался в штате Ессентукской киносекции, задачей которой была организация сети передвижных кинопунктов в различных уголках Кавказа<sup>204</sup>. В ходе регулярных рабочих поездок А. Н. Терской использовал сеансы кинопроката как площадку для «полевых» исследований: проводил соответствующие опросы, целенаправленно фотографировал и снимал на киноленту выражения лиц зрителей во время сеансов<sup>205</sup>, а по мере обработки материалов выпускал в прессе статьи, инициировав развитие соответствующих научных исследований в советском кинематографе. Он неоднократно подчеркивал значение данных работ для нужд культурного строительства в СССР:

*Нельзя объективно говорить о преимуществах тех или других идеологически-технических построений картины, пока каждое из них не изучено, не проверено в смысле воспринимаемости его (крестьянской) аудиторией<sup>206</sup>.*

Изучая зрительские рефлексy, А. Н. Терской стремился разобраться как в универсальных закономерностях, так и в частных особенностях реакции различных аудиторий на ту или иную киноконструкцию — с целью последующей выработки алгоритмов максимально эффективного использования кино как средства воздействия на народные массы.

<sup>204</sup> Терской А. Н. С передвижкой по Кавказу // Советский экран. 1925. № 19. С. 2.

<sup>205</sup> Терской А. Н. Из дневника кино-работника // Советский экран. 1925. № 20. С. 3.

<sup>206</sup> Терской А. Н. Съёмка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения) // Киножурнал АРК. 1925. № 8. С. 10.

В этой связи он подчеркивал необходимость дифференцированного подхода к кинофикации различных регионов и национальных областей:

*Нельзя забывать, что по территории Союза окажутся центры с совершенно различной подготовкой. Очевидно, что далекие окраины Севера потребуют одних картин, центральные промышленные районы — совершенно иных. То, что хорошо для эскимоса и зырянина, может не годиться для кустика Тверской губернии<sup>207</sup>.*

По убеждению А. Н. Терского, системные и комплексные киноисследования в этом направлении могут дать революционный по масштабу эффект для реализации программ просвещения народных масс:

*В результате большой работы мы будем иметь альбом киновосприимчивости по территории Союза. Если эмоции не те, то и картина дурна, по крайней мере для данного края<sup>208</sup>.*

Эти исследования «экипировали» его специальными этносоциологическими знаниями, которые актуализировались при создании им собственных этнографических фильмов в различных регионах СССР, первым из которых стала совместная с оператором С. П. Завадским киноработа среди киргизов Сырдарьинской области в 1920 г., проводившаяся при участии научного консультанта — профессора Ф. Ф. Осипова<sup>209</sup>. В ходе обучения в середине 1920-х годов на этнологическом факультете 1-го Московского государственного университета режиссерская практика А. Н. Терского получила дальнейшее развитие благодаря участию в экспедициях по Средней Азии, Кавказу, Поволжью.

<sup>207</sup> Терской А. Н. Съемка рефлексов лица... С. 10.

<sup>208</sup> Там же. С. 12.

<sup>209</sup> Терской А. Н. С киноаппаратом по СССР. М.: Молодая гвардия, 1931. С. 14.

В 1927 г., опираясь на предшествующий образовательный и научно-исследовательский опыт, он подготовил статью «Кинопроизводство и научная фильма», вышедшую в печатном органе ЦИК — газете «Известия». В ней А. Н. Терской кратко обозревал состояние научного кино вообще и этнографического в частности. Он отмечал, что, хотя в период 1923–1925 гг. в области так называемой культурфильмы активно работали такие крупные кинофабрики, как «Пролеткино», «Культкино», «Севзапкино», затратившие значительные государственные средства, в широком прокате научное кино представлено слабо. Основными причинами неконкурентоспособности научно-популярных фильмов А. Н. Терской называл некомпетентность кинопроизводителей в снимаемых темах, а также нежелание действовавшего на тот момент кинематографического руководства выстраивать специализированное производство во взаимодействии с научными консультантами. И даже приводил в пример конкретные случаи, когда кинофабриками выпускались абсурдные постановления о «нежелательности и недопустимости приглашения специалистов-профессоров из центра для научной консультации этнографических фильм...»<sup>210</sup> Организация же научных отделов при некоторых киностудиях, по его мнению, имела формальный характер и была призвана лишь внешне завуалировать вышеупомянутую позицию кинофабрик по независимому от науки производству научных картин. Характеризуя сложившееся положение как тупиковое, А. Н. Терской подверг тотальной критике поток кинопродукции, выпускавшейся под грифом «научной» в начале и середине 1920-х годов, отдельно отметив, что «сюда относятся все картины по этнографии, снятые одним оператором без научного руководства, представляющие собой бессистемный винегрет нехарактерных моментов

---

<sup>210</sup> Терской А. Н. Кинопроизводство и научная фильма // Известия. 1927. 27 июля. № 169. С. 6.

быта»<sup>211</sup>. Выход из сложившейся ситуации он видел в организации реального системного взаимодействия в сфере производства научного кино между специалистами-учеными и профессиональными кинематографистами. В этой связи в завершение своей статьи А. Н. Терский сформулировал следующие конкретные рекомендации:

*Совершенно необходимо вопросы создания подлинно научных фильм поставить в поле зрения действительно научно компетентного органа. Методы популяризации, самый материал, его актуальность в кинематографии — все это должно быть в центре такого же внимания со стороны научных специалистов, как в области печати, научной литературы. Только заинтересованность и энергичное вмешательство научных деятелей смогут пресечь продолжающуюся халтуру и поставить важнейший вопрос создания научной фильмы, в частности фильмы этнографической, на достойный путь»<sup>212</sup>.*

## Кино и экспедиции

В том же 1927 г. вышла его программная статья «Кино-экспедиции» в авторитетной газете «Советское кино», в которой с самого начала была взята резко критичная тональность в отношении положения дел в отрасли, наводненной кинозарисовками экзотического характера, созданными в дореволюционный и раннесоветский период:

*Научных фильм у нас нет. Мы не можем иметь почти ничего ценного из дореволюционного производства в силу технической и методической слабости производства последнего и скудости его внутреннего содержания. Весь этот*

<sup>211</sup> Терской А. Н. Кинопроизводство и научная фильма. С. 6.

<sup>212</sup> Там же.

*материал охватывал только внешнюю сторону явления и отличался хаотичностью настроения*<sup>213</sup>.

Далее А. Н. Терской переходил к характеристике зарубежных научных и научно-популярных лент, также отмечая их неудовлетворительность для советского кинопроката, в данном случае в части идеологического содержания. И на основании критического обзора отечественной и импортной кинопродукции он делал заключение о необходимости революционного перестроения методологии создания научного кино в СССР на основе диалектического материализма. Исходя из этого посыла формулировались и цели создания этнографических фильмов, напрямую увязываемые с научными задачами:

- 1) кино как метод изучения края (в этом случае необходимо располагать познавательными процессами, быть эрудитом вопроса);
- 2) кино как метод воздействия — приобщение народностей к строительству социализма, экономический подъем окраин на почве их культурного роста<sup>214</sup>.

По мнению А. Н. Терского, основы кинематографии должны быть введены в образовательные программы по этнографии в качестве вспомогательной дисциплины, чтобы техника киносъемки становилась достоянием научных специалистов. Отмечая, что синтез кинематографических и этнографических знаний наиболее эффективен, будучи объединенным в компетенциях одного специалиста, он выражал уверенность в том, что этнографу стать кинооператором гораздо сподручнее, чем наоборот:

*Кино-этнографы, кино-географы и т. п. работники смогут в дальнейшем дать грамотное с технической стороны*

<sup>213</sup> Терской А. Н. Кино-экспедиции // Советское кино. 1927. № 5–6. С. 13.

<sup>214</sup> Там же.

*и глубоко насыщенное внутренним содержанием изложение, которое сделает картину захватывающе интересной для самой многогранной аудитории*<sup>215</sup>.

Однако, отдавая себе отчет в невозможности скорого воспитания кадров киноэтнографов ввиду отсутствия на тот момент соответствующих образовательных курсов в ведущих специализированных заведениях СССР (1-й МГУ и ЛГУ), А. Н. Терской делал вывод об объективной необходимости организации производства этнографических фильмов комбинированными группами ученых и кинематографистов. Акцентируя необходимость киносопровождения широкой экспедиционной деятельностью, проводимой исследовательскими и музейными институтами страны (Академией истории материальной культуры, Академией наук, Русским географическим обществом, Центральным музеем народоведения, Этнографическим отделом Русского музея), он настаивал на необходимости координации выездных планов между научным и кинематографическим ведомствами:

*Было бы, конечно, вполне целесообразным вместо того, чтобы посылать одного оператора и снабжать его громадными материальными и техническими (для нашего масштаба) возможностями, прикомандировать его, как технического работника, к указанным научным экспедициям*<sup>216</sup>.

В заключение А. Н. Терской в очередной раз настаивал на том, что только системная координация этнокинопроизводственных работ с научными кругами сможет дать действительно достойный результат как для широкого кинопроката внутри Советского Союза, так и для выгодного киноэкспорта за границу. В целом эта работа А. Н. Терского 1927 г. представляла собой своеобразный

<sup>215</sup> Терской А. Н. Кино-экспедиции. С. 13.

<sup>216</sup> Там же.



эскиз теоретической концепции, развернутой им впоследствии в книге «Этнографическая фильма» (1930).

В этот период А. Н. Терской активно апробировал свои теоретические положения на практике. Одним из наиболее заметных опытов явился его тандем с профессором Н. Ф. Яковлевым по созданию этногеографического фильма «Кабардино-Балкарская область к десятилетию Октября» (1927), кадры которого были растиражированы для тематических киножурналов<sup>217</sup>. Н. Ф. Яковлев стал также автором вводной статьи к книге режиссера «Этнографическая фильма». И в этой связи эффективным методом исследовательского анализа методологии А. Н. Терского является сопоставление его мемуаров о практической работе над фильмом и положений, изложенных в книге.

### «Этнографическая фильма»

По свидетельству А. Н. Терского, непосредственно киносъемкам предшествовало создание сценарного плана, которого они с оператором Хазиным придерживались в ходе всего периода работ на территории Кабардино-Балкарии<sup>218</sup>. Известно, что при разработке сценария режиссер следовал распространенной в тот период драматургической схеме развития художественного (сюжетного) повествования<sup>219</sup>, общепринятой для различных направлений искусства, — от представления места, времени и героев событий через развитие действия к кульминации и финалу:

*Опытов построения сценариев этнографической фильмы до сих пор нет. Неоспоримо одно, что эти законы должны иметь место. Интересно и содержательно рассказать*

<sup>217</sup> Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Фонд кинодокументов. Учетный № 1528. Совкиножурнал. 1927. № 30/88; РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2205. Союзкиножурнал. 1931. № 29 (373).

<sup>218</sup> Терской А. Н. С киноаппаратом по СССР. С. 70.

<sup>219</sup> Соколов И. В. Киносценарий. Теория и техника. М.: Кинопечать, 1926. 89 с.

*о теме — задача кино-режиссера этнографической филь-  
мы. В уменье популяризировать научные факты, не вуль-  
гаризируя их, и должно заключаться устремление режиссера.  
Таким образом определяются законы начала, развертывания  
и конца этнографической фильмы<sup>220</sup>.*

При составлении сценарного эскиза группа А. Н. Терского прибегала к использованию имевшейся этнографической литературы, а также к помощи научного консультанта Н. Ф. Яковлева. Режиссер отдавал себе отчет в том, что любой сценарий требует корректировок на месте, но подчеркивал, что накопленные в ходе подготовительного периода знания по этнографии и географии края обеспечат в дальнейшем быстрый темп и качество последующих съемочных работ. Известно, что в условиях огосударствления кинематографа этнографическое кино последовательно политизировалось, превращаясь в средство идеологического воздействия на массы. А. Н. Терской в своей работе не раз критиковал существовавшую этнографическую кинопродукцию за ее аполитичность, а потому уже на уровне сценария настаивал на тщательном подборе материалов для будущего фильма:

*Задача этнографической фильмы значительно сложнее простого безотносительного констатирования фактов. Ее целевая установка — показать зависимость социального быта народности от степени развития ее производительных сил. Таким образом, оценка и увязка материала с точки зрения марксизма будет способствовать скорейшему темпу развития отсталых народностей. При правильном построении этнографическая фильма должна стать фактором материалистического миропонимания развития культуры и тем самым будет содействовать процессу социалистического строительства<sup>221</sup>.*

<sup>220</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 108.

<sup>221</sup> Там же.

Фильм А. Н. Терского о Кабардино-Балкарии 1927 г., снимавшийся к 10-летию юбилею большевистской революции, являлся характерным опытом практического воплощения теоретического подхода автора. Так, в нем обнаруживается несколько опорных «образов Революции», вокруг которых развивается остальное киноповествование. И первым из них оказывается «показательное хозяйство» — сюжет, снятый киногруппой в Куркужинском районе края. Режиссер вспоминал:

*Куркужинское хозяйство основано недавно — всего какой-нибудь год, но уже за это время оно сумело добиться большой популярности среди населения. Сюда едут смотреть, как нужно правильно обрабатывать почву, протравливать зерно перед посевом. Главное в работе станции — это тракторы.*



Кабардинский племхоз. Кадр из киножурнала 1927 г.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2205)

*Когда горец смотрит, как под ножами лемехов плуга, который тащит трактор, легко взрывается вековой камень целины, он вспоминает свою деревянную соху и быстро*

*и крепко усваивает, что значит модернизация сельского хозяйства*<sup>222</sup>.

Данный сюжет представляет собой наглядный пример того, как идеологическая задача обрела творческое решение в форме кинообраза. Отметим, что сцены «взрыва целины» механизированным способом, снятые в различных уголках СССР, были распространены на советском экране изучаемого периода, являясь образными репликами революционного преобразования хозяйства того или иного этнокультурного сообщества, осуществляемого новой властью. Еще одним таким «показательным хозяйством», снятым в фильме, стал племхоз «Победа труда», расположенный в Баксанском ущелье. В нем, в частности, был запечатлен «знаменитый» в тот период на всю область по своим качествам племенной бык альгаузской породы по имени Керим<sup>223</sup>. По убеждению А. Н. Терского,

*хозяйство является базисом. Этот базис нам и придется в первую очередь осветить в нашей фильме. Производительные силы. Производственные отношения. Все виды промыслов: охота, рыболовство, скотоводство, земледелие, огородничество, ремесла. Семья и брак. В качестве надстройки. Род, племя, право и государство — следующая надстройка... поскольку в сферу этнографической фильмы входят в первую очередь раннекультурные народности*<sup>224</sup>.

Следующим эффектным образом, отобранным А. Н. Терским для съемок, стал сюжет строительства моста. Этот сюжет имел особую актуальность для жителей Кабарды, поскольку основным занятием населения региона являлось скотоводство и надежные переправы через горные реки определяли развитие местных «производительных сил». Режиссер

<sup>222</sup> Терской А. Н. С киноаппаратом по СССР. С. 70.

<sup>223</sup> Там же.

<sup>224</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 29.

драматургически представил эту сцену в фильме как оппозицию «старого» и «нового», подчеркивая, что до революции в регионе можно было встретить лишь подвесные мостики, а с приходом советской власти началось монументальное мостостроительство:

*Только что окончена постройка нового гигантского моста на главном скотопрогонном пути Кабарды, около Баксана. Мост имеет около ста семидесяти метров длины. Он перекидывается с одного берега долины Баксана на другой. Даже во время самого большого разлива вода не может покрыть его. Шесть пар массивных каменных быков прочно покоятся на дне и по берегам реки. Мост — двухсторонний для более правильного движения. Общая ширина обоих пролетов, пожалуй, метров в тридцать. Недаром этот мост зовут «Мостом в будущее» Кабарды<sup>225</sup>.*

Строительство мостов и дорог являлось еще одним распространенным образом революции в советском кино, олицетворяя собой экранное прокладывание пути из «темного прошлого» в «светлое будущее» для того или иного этнокультурного сообщества или региона.

К образам «темного прошлого» относились, как правило, сюжеты, связанные с традиционной культурой местных народностей. В этой части съемок в режиссуре А. Н. Терском просыпался этнограф. Например, в ауле Верхний Баксан киногруппой был снят бытовой момент, раскрывающий традиционную методику выделки кож:

*Наше внимание привлекает группа горцев у общественной мялки на площади. Мялка состоит из куска бревна с желобом. С одного конца к бревну прикреплено коромысло. Владелец бараньей кожи сидит на корточках перед мялкой и поворачивает кожу между бревном и коромыслом. Горцы*

<sup>225</sup> Терской А. Н. С киноаппаратом по СССР. С. 94.

*по очереди прижимают коромыслом кожу к бревну и таким образом разминают эту кожу. Надо будет снять мялку...*<sup>226</sup>

Внимание режиссера к традиционным промыслам укладывалось в положение о необходимости освещения в этнофильме состояния производительных сил того или иного сообщества, прописанное в вышеупомянутом своде методических рекомендаций:

*Орудия труда должны быть зафиксированы одновременно с приемами употребления этих орудий. Изготовление жилища, приготовление пищи, выделка одежды — все это сопровождается наличием известных инструментов — орудий и традиционными приемами работы при помощи этих инструментов. Общий комплекс орудий и приемов даст нам представление о степени развития техники данной народности*<sup>227</sup>.

Не была обойдена вниманием режиссера и сфера общественных отношений, включая специфические традиционные обряды горцев. В частности, одним из наиболее эффектных эпизодов фильма являлся специально реконструированный обряд похищения невесты, по-балкарски «карабчения», снятый в Верхнем Баксане. По свидетельству А. Н. Терского, эта сцена, относившаяся к категории образов «прошлого», тем не менее была обозначена в сценарии в числе так называемых обязательных съемок<sup>228</sup>. Однако и этот сюжет имел не столько развлекательную, сколько назидательную нагрузку. По утверждению режиссера, «задача кинематографии путем фиксации пережитков обычаев — выяснение эволюции этих явлений, их корней.

<sup>226</sup> Терской А. Н. С киноаппаратом по СССР. С. 94.

<sup>227</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 32.

<sup>228</sup> Терской А. Н. С киноаппаратом по СССР. С. 109.

Народность сможет отказаться от традиций, когда будет осознана вся нелепость их»<sup>229</sup>.

В своей теории А. Н. Терской настаивал на трансляции в этнографическом фильме тематически смежных сюжетов для максимально объемного описания региона, включая его природные богатства, как явлений, непосредственно влияющих на культуру снимаемой народности. В этой связи в кинокартине о Балкарии он не мог обойти кинематографическим вниманием живописные ледники, которыми был славен горный край:

*Величайшие вершины Кавказского хребта, Каишта-тау, Дых-Тау, Дон-гуз-Оруна, сам великан Эльбрус находится именно здесь, в районе Кабардино-Балкарской области. Наша картина очень потеряет, если мы не дадим горных ледниковых ландшафтов. Зритель, смотря на нее, не получит достаточно полное впечатление о стране»<sup>230</sup>.*

В части демонстрации в фильме образов Кабардино-Балкарии как «неосвоенного края земли» и «природного Эльдорадо», помимо прочего, обыгрывалась и задача представления на экране экономических емкостей края с целью потенциального применения кинокартины в рамках государственных программ по колонизации территорий.

## Метод Терского

Рассмотренные теоретические разработки и киноработы А. Н. Терского наглядно демонстрируют междисциплинарность его методологии, представлявшую собой синтез научно-исследовательских и творческих подходов.

Одним из базовых элементов его «этнографической картины» являлся сценарий — план последующих съемочных и монтажных работ, позволяющий представить будущий

<sup>229</sup> Терской А. Н. Этнографическая картина. С. 65.

<sup>230</sup> Терской А. Н. С киноаппаратом по СССР. С. 123.

фильм на бумаге. Тщательная разработка сценарного эскиза практиковалась в изучаемый период многими известными кинорежиссерами (А. А. Литвиновым, В. А. Ерофеевым, В. А. Шнейдеровым и др.). Во многом это было связано с производственными особенностями киносъемок — предварительно разработанный план позволял заранее учесть закадровые нюансы технического порядка, имеющие принципиальное значение: длительность экспедиционного маршрута, количество съемочных локаций, трудоемкость фиксации запланированных сцен, климатические особенности сезона той или иной местности и т. д. В свою очередь, и авторитетные ученые, прорабатывавшие вопросы производства этнографического кино (В. Г. Богораз, А. А. Капица, Н. Ф. Яковлев), также разделяли обоснованность подготовки сценарного плана. При этом их внимание обращалось на необходимость тщательной предварительной проработки содержательной стороны съемочного плана с точки зрения этнографии. В киноработе А. Н. Терского упомянутые подходы синтезировались и дополнялись идеологической составляющей, и в этом плане она приближается к формату так называемого партийного фильма, развивавшемуся режиссером Н. А. Лебедевым, также активно снимавшим на Кавказе<sup>231</sup>. При возрастающей роли партийной редакции в кинематографе сценарии становились не только творческими путеводителями для последующих съемок. Эти кинотексты, как правило, проходили многоступенчатое согласование в органах по контролю за репертуаром и у студийного руководства, приобретая в итоге статус документа в производственном кинопроцессе, нарушение условий и содержания которого могло привести к запрету общественного проката итогового фильма и к дисциплинарным санкциям по отношению к его авторам.

<sup>231</sup> Головнев И. А. Кинопутешествие Николая Лебедева в «Страну Нахчо» // Известия Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований Владикавказского научного центра РАН. 2019. № 1. С. 56–72.



Методика киноработ А. Н. Терского в съемочный период также имела свои особенности: он настаивал на том, что единственно эффективной в данном междисциплинарном направлении является совместная мобилизация ресурсов этнографии и кинематографии:

*Для того, чтобы режиссер мог взять углы действия, он должен знать это действие. Нужно, чтобы он знал, на что именно обращать внимание, что важно и является солью содержания, а что носит второстепенный характер. То есть кино-режиссер не сможет подойти к работе над объектом, не будучи сведущим этнографом. С другой стороны, этнограф должен указать режиссеру углы заострения, зная содержание, обратить на них внимание режиссера, т. е. этнограф непременно должен кинематографически мыслить<sup>232</sup>.*

Отметим, что эта эффектная формула, апробированная на практике и артикулированная А. Н. Терским в работе «Этнографическая фильма» 1930 г., впоследствии фигурировала в буквально повторяющихся формулировках в неоднократно переиздававшейся (кроме прочего и на русском языке) монографии известного западного визуального антрополога К. Хейдера «Этнографический фильм» 1976 г.<sup>233</sup> и распространилась в научном поле (в том числе в российском) именно как формула последнего.

В части методологии А. Н. Терского, касающейся монтажных работ над фильмом, тоже имелась своя специфика. Как видно из вышеприведенных примеров, уже на уровне сценария предполагался обширный план съемок, а в ходе экспедиционных работ он естественным образом дополнительно обрстал деталями, возникающими «на месте». Поэтому относительно монтажного обобщения подчас разнородных сюжетов в едином киноповествовании А. Н. Терской дал следующую ориентировку — необходимо

<sup>232</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 72.

<sup>233</sup> Heider K. Ethnographic film. Austin: University of Texas Press, 1976. P. 2.

выстраивание «надстроечных» линий повествования вокруг «базисной» — хозяйственной:

*Возникает вопрос расположения в пределах картины суммы всего этнографического материала, увязки различных отделов в одно компактное, логически построенное целое. Случайный набор материала нельзя считать нормальным. Должны быть какие-то стержни для различных отделов фильма и общий стержень для всей<sup>234</sup>.*

И отдельный блок предложений А. Н. Терского касался вопроса применения этнографического кино. Не ограничивая пределы экранной презентации фильмов этого направления, он тем не менее делал особый акцент на необходимости использования этнофильмов в научно-образовательной сфере, где эти картины, являясь либо материалами для исследовательского анализа, либо наглядными пособиями в специализированных курсах и дополнительно сопровождаемые пояснениями лектора, могли бы усиливать общий эффект получения и распространения знаний. В частности, он обозначил следующие целевые ниши для проката этнографических фильмов:

- а) школьная аудитория;
- б) ВУЗы в лице специальных факультетов: этнологический факультет I МГУ в Москве и географический факультет I ЛГУ в Ленинграде;
- в) научно-исследовательские институты;
- г) ученые органы Академии наук, этномузеи<sup>235</sup>.

Развивая свои теоретико-практические работы, в 1930 г. А. Н. Терской выступил с установочным докладом «Этнофильм и кино-Атлас СССР» на заседании Президиума Института по изучению народов (ИПИИ) Академии наук

<sup>234</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 100.

<sup>235</sup> Там же.

СССР<sup>236</sup>. В результате обсуждения его положений учеными и приглашенными представителями «Совкино» было принято о решение о создании при ИПИН специального центра, координирующего этнографические съемки в рамках проекта «Киноатлас СССР» по созданию многосерийного киноальманаха о народностях страны, ставшего значительным стимулом для дальнейшего развития совместных этнокинематографических опытов.

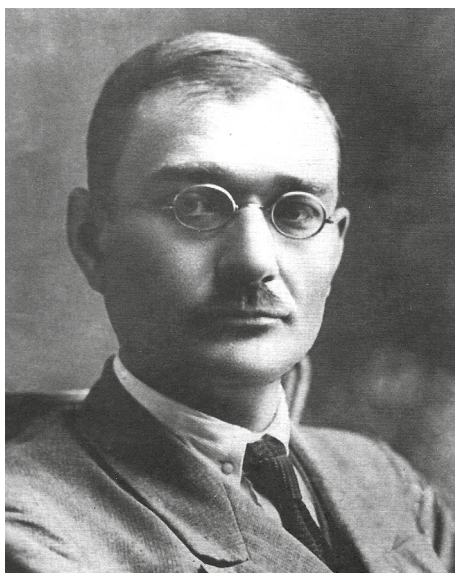
---

<sup>236</sup> Худяков М. Г. Опыт ленинградских этнографов // Этнография. 1930. № 4. С. 85.

## 5. ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО КАК НАУЧНЫЙ МЕТОД: КОНЦЕПЦИЯ НИКОЛАЯ ЯКОВЛЕВА

*С самого своего появления кино, как техника фиксации живой текучей жизни, открывало широкие перспективы перед наукой вообще и этнографией в частности. Замечательное свойство кинематографа схватывать на лету все процессы производственной деятельности общества и развития как материальных, так и нематериальных сторон общественной жизни должно сослужить особую службу для собирания этнографических материалов<sup>237</sup>.*

Н. Ф. Яковлев



Николай Феофанович Яковлев (1892–1974)

Первыми опытами теоретизирования по поводу опций применения киноресурсов в этнографии стали авторефлексии самих первопроходцев направления этнографического

---

<sup>237</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография // Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 3.

кино из среды ученых и кинематографистов<sup>238</sup>. Наряду с внутренними факторами, такими как творческая заинтересованность исследователей в кинотехнологиях и кинематографистов в этноматериалах, существенный внешний импульс этим работам был задан ведомственными посылками по объединению специалистов науки и искусства для их совместной деятельности в ходе «культурной революции»<sup>239</sup> в СССР. Оформление советского научного кино как особого направления потребовало разработки соответствующих теоретических основ и их апробации на практике, а также подготовки профильных методических статей и пособий. Предлагаемый параграф фокусируется на неизученных материалах, освещающих развитие этнографического кино в СССР, из наследия Николая Феофановича Яковлева (1892–1974) — разностороннего исследователя и общественного деятеля: лингвиста и этнографа, основателя отечественной фонологии и борца за «новую» марксистскую науку, энтузиаста языкового строительства и создателя десятков алфавитов для народностей СССР<sup>240</sup>. По мнению В. М. Алпатов, поворот, определивший деятельность Н. Ф. Яковлева как лингвиста-этнографа, случился в 1920 г., о чем сам исследователь вспоминал так:

*Я решил заняться языками и этнографией народов Северного Кавказа, изучением которых русская наука к этому времени почти перестала заниматься. Для этого я начал изучать с зимы 1919 г. кабардинский и чеченский язык, а летом*

<sup>238</sup> Капица Л. Л. Культурфильма и научные экспедиции; Литвинов А. А. У лесных людей // Кино. 1928. № 43. С. 3; Оганесов К. Кино и этнография // Советский экран. 1925. № 19. С. 12–13; Терской А. Н. Кино-экспедиции. С. 13.

<sup>239</sup> Cultural revolution in Russia, 1928–1931 / ed. by Sh. Fitzpatrick. Indiana: Indiana University Press, 1984. 309 p.

<sup>240</sup> Алпатов В. М., Ашнин Ф. Д. Жизнь и труды Николая Феофановича Яковлева // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. № 4. С. 81–86; Концевич А. П. Николай Феофанович Яковлев (к 75-летию со дня рождения) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1967. № 6. С. 557–560.

*1920 г. по предложению акад. Шахматова и акад. Маффа был командирован... на Северный Кавказ*<sup>241</sup>.

С начала 1920-х годов Н. Ф. Яковлев почти ежегодно выезжал на Кавказ для исследования местной этнографии и фольклора, составлял первые буквари и учебники. Уже к середине 1920-х он обобщил результаты этих работ в монографическом издании «Ингуши», оформленном как научно-популярный этнографический очерк с иллюстрациями<sup>242</sup>. А во второй половине 1920-х годов он возглавил масштабный научный проект по разработке алфавитов для народностей СССР. Это языковое строительство фактически являлось частью уникального советского эксперимента, проходившего путем формирования «социалистических наций с наделением их своими национальными территориями, столичными городами, экономической базой, письменными языками, профессиональной культурой и т. п.»<sup>243</sup>. И смежная линия миссии по культурному строительству в Союзе была возложена на кинематограф, озадаченный сверху необходимостью фабрикации экранных образов многонациональной и прогрессивно развивающейся при социализме страны. Такая системная установка требовала соединения усилий ученых и кинематографистов по созданию этнографических фильмов, а также теоретического обеспечения самого этого нового вида кино. Так выглядел общий контекст, в котором состоялась «встреча» Н. Ф. Яковлева с кинематографом, более же детальные аспекты последующего взаимодействия, отражающие как персональные импульсы исследователя, так и общие мотивы заинтересованности науки в визуальных технологиях, будут рассмотрены на разноплановой источниковой базе далее в тексте.

<sup>241</sup> Алпатов В. М. Языковеды, востоковеды, историки. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 140.

<sup>242</sup> Яковлев Н. Ф. Ингуши. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. 135 с.

<sup>243</sup> Тишков В. А. Российский народ. М.: Просвещение, 2010. С. 109.

Ввиду отсутствия литературы, непосредственно посвященной этнокинематографическим разработкам Н. Ф. Яковлева, основными источниками стали архивные документы и материалы советской периодической печати 1920–1930-х годов. Вполне обоснованна позиция, что он стал первым ученым-гуманитарием, обратившим пристальное внимание на кинематограф как научный ресурс<sup>244</sup>. И, судя по обнаруженным в ходе настоящего исследования свидетельствам, он развивал свои подходы к этнографическому кино в течение многолетних теоретических и практических опытов. Так, уже с середины 1920-х исследователь сотрудничал со студией «Культкино», которая специализировалась на производстве научных фильмов, в том числе кинокартин о народностях и регионах Союза, — единственной советской кинофабрикой, управлявшейся Ученым советом, куда входили видные ученые и партийные деятели: академик А. А. Белопольский, нарком внешней торговли А. Б. Красин, академик П. П. Лазарев, нарком просвещения А. В. Луначарский, профессора Н. А. Семашко, А. А. Тарасевич и др.<sup>245</sup> В 1925 г. Н. Ф. Яковлев принял участие в составлении и подаче от «Культкино» развернутой «Докладной записки» в Президиум Центрального исполнительного комитета СССР по поводу организации на кинофабрике серийного производства этнофильмов, заявив о принципиальной необходимости объединения в этом процессе компетенций науки и кино. В тот период в «Культкино» работали ведущие кинодокументалисты страны, включая Дзигу Вертова, именно в его архивном фонде и была обнаружена упомянутая докладная<sup>246</sup>. Примечательно, что уже в 1926 г. Д. Вертовым по поручению «Культкино» был реализован один из самых масштабных советских кинопроектов «Шестая часть мира», снимавшийся разными кинооператорами по всей территории СССР

<sup>244</sup> Алпатов В. М. Николай Феофанович Яковлев // Отечественные лингвисты XX в. Ч. 3: Т–Я. М.: ИНИОН РАН, 2003. С. 148–157.

<sup>245</sup> Культкино // Советский экран. 1925. № 33. С. 19.

<sup>246</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77.

и выразившийся в фиксации многочисленных этнографических киноматериалов, ставших яркими элементами итоговой киноконструкции. Кроме того, из не вошедших в вертовский фильм кадров впоследствии были смонтированы самостоятельные этнографические киноленты: «Бухара», «Дагестан», «Жизнь нацменьшинств», «Калмыки», «Охота и оленеводство в области Коми», «Тунгусы». Во второй половине 1920-х годов Н. Ф. Яковлев принимал активное участие в тематических дискуссиях кинематографистов и ученых, в том числе и на страницах советской прессы, в ходе которых выступал с резонансными заявлениями о необходимости установления государственного курса на производство этнографического кино<sup>247</sup>. А в 1927 г. он явился инициатором создания и консультантом экспедиционного фильма А. Н. Терского — в то время начинающего кинематографиста и студента этнологического факультета 1-го Московского государственного университета — «Кабардино-Балкарская область



Кадр из киножурнала о Кабардино-Балкарии. 1927 г.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2205)

<sup>247</sup> Яковлев Н. Ф. Наука и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 10–11.



к десятилетию Октября», кадры которого впоследствии неоднократно тиражировались в тематических киножурналах. Наконец в 1930 г. выступил с уже тщательно проработанной теорией развития советского этнографического кино в предисловии к книге того же А. Н. Терского «Этнографическая фильма»<sup>248</sup>. Последовательному разбору упомянутых работ Н. Ф. Яковлева и посвящена основная часть предлагаемого исследования.

### **Докладная записка Культкино в Президиум ЦИК СССР о плане съемок цикла научно-этнографических фильмов**

Данное официальное письмо, составляющее восемь страниц машинописного текста, открывалось формулировками общего характера, отвечающими принятым в то время манере изложения и этикету обращения к государственному адресату:

*Основной задачей деятельности Культкино является производство фильмов научного характера, в которых аудитории показываются научные достижения разнообразных дисциплин в наиболее простой и ясной форме. Успех означенных картин наглядно доказал, что взятый Культкино курс, безусловно, правилен и отвечает наиболее повелительному из требований текущего момента: приблизить к массам научные знания, ибо такой метод популяризации науки приближает последнюю к массам путем, наиболее доступным для понимания и восприятия. Это особенно ценно ввиду малограмотности аудиторий и отсутствия лекторов по наиболее желательным для проведения в сознание масс вопросам*<sup>249</sup>.

Далее в записке конкретизировалось, что среди намеченных к производству фильмов Ученый совет Культкино

<sup>248</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография. С. 3–16.

<sup>249</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 1.

рекомендовал выделить цикл научно-этнографических картин в особую самостоятельную группу. А в качестве основания для предлагаемой серийности называлась необходимость комплексного киноописания спектра явлений культуры той или иной народности в следующем порядке:

- а) МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: пища, способы добывания пищи, порождаемые ими формы хозяйства, орудия, утварь, оружие, средства сообщения, жилище, одежда, украшения.
- б) СОЦИАЛЬНЫЙ СТРОЙ: брак, семья, нравы, общественные союзы, формы, организации и элементы власти, первобытное право.
- в) ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА: религия, нравственность, искусства, письмо, язык<sup>250</sup>.

В данном фрагменте документа характерной является как последовательность, так и содержание предлагаемых позиций для киносъемки — и то и другое вполне отражало формулы классификации и исследований в самой этнографической науке изучаемого периода. Так, первым пунктом была обозначена материальная культура, или хозяйство, считавшееся при марксистском подходе базисным элементом общественного бытия и потому заслуживающее первоочередного научного изучения, а соответственно, и кинофиксации. В разделе «Социальный строй» обращает на себя внимание формулировка о «первобытном» праве — еще один интеллектуальный тренд времени: поиск проявлений естественного коммунизма в среде традиционных этнокультурных сообществ, научное обоснование и экранизация которого, безусловно, являлись одним из ключевых запросов власти. Наконец, финальным блоком при описании культуры оказывалась ее духовная сторона — в советских фильмах 1920-х эта тематика проявлялась эпизодически, как правило, являясь визуализацией аргумента об «отсталости»

<sup>250</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 1, 1 об.

народностей окраин страны, нравственно закрепощенных при царизме и нуждающихся в просветительской помощи советской власти. При этом в записке акцентировалась принципиальная необходимость максимально подробной фиксации и трансляции всего многообразия перечисленных этнографических явлений средствами кинематографа:

*Документальное констатирование является безусловно необходимым, и кто же, как не кино, этот величайший и правдивейший протоколист — может в полной мере восполнить эту важнейшую задачу. Не нужно доказывать, что никакие самые добросовестные и кропотливые описания, никакая самая совершенная, но статическая фотография не могут приблизить зрителя к пониманию наблюдаемых им явлений в такой полной мере, как динамичное, неумолимо правдивое кино<sup>251</sup>.*

Следом в документе разворачивалось обоснование широкой общественной значимости заявляемого проекта по созданию серии этнографических фильмов как имеющего общесоюзный характер и обладающего многоплановым эффектом от реализации. На первом месте в этом перечне располагался политический результат:

*Ознакомление трудящихся не только России, но и всего мира с бытом народов, входящих в состав СССР, и на почве этого взаимного познания — укрепление внутренней связи и духовная спайка рабочих и крестьян, ибо этнография в результате всех своих изысканий неминуемо приводит к выводу, что природа человека в основных его двигателях живет одними и теми же законами; т. е. к выводу о величайшей важности как для социальной науки, так и для социального прогресса братства всех народов<sup>252</sup>.*

<sup>251</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 1 об.

<sup>252</sup> Там же. Л. 1.

Вторым по порядку эффектом от реализации заявляемого в записке проекта назывался просветительский:

*Проведение в сознание масс этнографии как самостоятельной дисциплины (через низшую и высшую школы, рабочие и красноармейские клубы и избы-читальни) явится одним из важнейших моментов нашей современности, ибо помимо своего общего просветительно-воспитательного значения оно неминуемо вызовет глубокий интерес к этнографическим наблюдениям, показав всю их значительность, и послужит развитию в массах материалистического мировоззрения на организацию человеческого общества<sup>253</sup>.*

В этом пункте представлено комплексное обоснование значимости проекта. С одной стороны, в нем слышались интонации по поводу придания науке о народах имиджа «народной» науки, что могло бы обеспечить общественный «щит» для этнографии от лихих ведомственных преобразований, творившихся в науке при новой власти. С другой — в нем правомерно заявлялось о приоритете взаимодействия научного кинопроизводства и системы образования — его реализация стала одним из злободневных вопросов периода «культурной революции» в СССР на рубеже 1920–1930-х годов. С третьей, обозначалась целевая аудитория и ниша для проката этнографических фильмов в цепи клубных и передвижных киноустановок для просвещения рабоче-крестьянской публики.

И уже следующим полезным эффектом проекта объявлялся научный:

*Нам надлежит улучшить научные методы и расширять их, и раз в основе этнографии как науки должны лежать несомненные, научно-действительные факты, то в целых огромных областях (материальная культура, искусства, культура, семья, брак, общественное устройство и т. д.) не может*

<sup>253</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 2.

*быть более достоверных свидетельств, чем этнографические, находящиеся перед глазами и часто без всяких объяснений говорящие сами за себя. Такую уверенность и достоверность показываемого может дать только кино*<sup>254</sup>.

В развитие научной линии был сформулирован и предполагаемый научно-популярный эффект проекта, отвечающий решению еще одной злободневной задачи, поставленной советской властью перед этнографией, — передача знаний народу и расшифровка содержания своей деятельности для понимания широких масс:

*Впечатление зрителя, а тем более ученого обогащается в высшей степени красочными и разнообразными картинами быта народов, представляемых не в инсценировке, хотя бы и весьма искусной, но со всей силой правды, что, конечно, сближает зрителей с наукой и жизнью гораздо вернее и основательнее, чем целые тома, написанные по тому же предмету*<sup>255</sup>.

Завершал череду эффектов предлагаемого в документе проекта хозяйственно-экономический. Кинематографические чиновники дореволюционного и раннего советского времени в большинстве своем относились к этнографическим съемкам как к малорентабельным, и потому этнокиноматериалы, собираемые операторами в различных уголках страны, как правило, снимались попутно в работе над другими кинопроектами. И в финальном пункте записки, наряду с апелляцией к социальной ответственности кинематографа, звучал призыв к разрушению этого сложившегося стереотипа, сдерживающего развитие этнографического кино как направления:

<sup>254</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 2 об.

<sup>255</sup> Там же.

*Этнография в кино-картинах попутно дает трудящимся положительное и точное представление о многообразии форм человеческого труда и тем самым наиболее правильное понятие о различных образцах и формах народного хозяйства, а следовательно, и полную картину борьбы за существование и способах этой борьбы. Все это, взятое в разрезе до революционного периода и условий, существующих ныне, — наглядно покажет успех проводимых Советской властью в области того же труда рациональных знаний, перехода на многополье и интенсивное хозяйство, замену ручного труда машинным и т. д., т. е. тот колоссальный сдвиг, который страна делает в отношении восстановления своей экономической мощи<sup>256</sup>.*

Заложенное в этом абзаце сопоставление образов «старого» (традиционный быт) и «нового» (социалистические нововведения) по принципу «было (при царизме) — стало (при советской власти)» явилось впоследствии базовым законом для построения киноповествования в советском этнографическом кино 1920–1930-х годов. Такой подход предусматривал творческое преломление методологии диалектического материализма в кинематографе — показ социально-экономических явлений в борьбе, а производительных сил — в развитии. И в то же время эти картины должны были нести сугубо утилитарный экономический смысл: инспирировать переселенческие интересы по колонизации окраин среди населения страны и привлекать внимание коммерческих кругов Запада к ознакомлению с возможностями импорта и природными богатствами СССР.

Далее в записке следовало описание организационных нюансов проекта, в частности, предполагалось, что эскизы сценариев будут создаваться научными работниками, а перерабатываться в режиссерские планы — кинематографистами студии:

<sup>256</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 3.

*Помимо своего Ученого Совета Культкино привлекает к этой интереснейшей работе научно-этнографические и этнологические организации, наиболее желательные как участники в создании этих фильмов: Центральный музей народоведения, Ассоциация Востоковедения, Академия наук, Музей антропологии и этнографии, Этнографический отдел Русского музея, Русское географическое общество, Северо-Кавказский отдел С.Г.О., Общество изучения Урала и Сибири и Общество содействия малым народностям Севера. Нет ни малейшего сомнения, что как краевые, так и всевозможные местные научные организации также широко пойдут навстречу общему делу*<sup>257</sup>.

Планировалось каждый сезон отправлять параллельно несколько комплексных научно-кинематографических экспедиций в разные местности с расчетом на выпуск 10–12 картин в год. Таким образом, предполагалось не только возместить затраты на производство фильмов, но и получить прибыль от проката этнографической киносерики в СССР и продаж ее за границу.

И завершалась данная записка просьбой выдачи «Культкино» беспроцентного кредита на обозначенные производственные цели с обязательством постепенного возврата средств. При этом делался акцент на необходимость решения вопроса в ближайшее время, в качестве основания такой спешности указывались, с одной стороны, длительность подготовительного периода проекта, а с другой — стремительное нивелирование культурных традиций народностей СССР в процессе советизации:

*Советская власть широкой рукой насаждает цивилизацию и культуру в самых отдаленных углах территории СССР... В силу предприятия Соввластью весьма энергичных шагов к уничтожению суеверия, раскрепощения народностей от религиозного дурмана и т. д., быт исчезает с поразительной*

<sup>257</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 3 об.

*быстротой, а с ним исчезают и те ценнейшие этнографические объекты, которые могут составить огромный вклад в науку, а это составит потерю положительно ничем не возмездимую*<sup>258</sup>.

Рассмотренная «Докладная записка» представляет собой один из первых известных документов, демонстрирующих масштабность замыслов по производству этнографического кино в СССР в середине 1920-х годов. Залогом научной ценности этой программы явилась ее разработка участниками Ученого совета фабрики «Культкино», в котором определяющую позицию по этнографической специализации занимал профессор Н. Ф. Яковлев. В практическом плане частичная реализация этого проекта была осуществлена в кинокартине Дзиги Вертова «Шестая часть мира» (1926), а в теоретической перспективе многие опорные тезисы



Плакат к фильму «Шестая часть мира», режиссер Д. Вертов  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 10258)

<sup>258</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 4 об.



рассмотренной программы были развиты в последующих работах Н. Ф. Яковлева, посвященных поиску общего творческого языка науки и кино.

## Наука и кино

В 1927 г. в авторитетном журнале «Советское кино» Н. Ф. Яковлев выступил с программной статьей под названием «Наука и кино», посвященной теме научного кино в целом и этнографического в частности. С самого начала в ней был задан критичный тон по отношению к сложившемуся положению дел в отрасли:

*Когда впервые появилось кино, многие ученые были охвачены самыми радужными надеждами. Кино, казалось, открывало блестящие перспективы собиранию и фиксации научных материалов, оно впервые давало возможность схватить и перенести в научные лаборатории для детальной разработки куски подлинной жизни в ее движении и процессах преобразования<sup>259</sup>.*

В очередной раз подчеркивая значимость кинетических качеств кинотехнологий для научных опытов, Н. Ф. Яковлев критиковал дореволюционных исследователей за «кабинетность» мышления, а кинематографистов — за «коммерческую» устремлений, что, по его мнению, и создало препятствия для «правильного» развития связей между этими отраслями. И далее выражал надежду, что в новых советских реалиях в связи с установлением курса этнографии на изучение современных преобразований среди этнических сообществ, а также с переориентацией документального кинематографа на решение культурно-образовательных задач будет преодолена искусственная оторванность науки от кино. Одним из первоочередных условий для этого исследователь назвал необходимость согласования

<sup>259</sup> Яковлев Н. Ф. Наука и кино. С. 10.

содержания понятийного аппарата. И первым из дебатировавшихся Н. Ф. Яковлев считал сам термин «научное кино», которое кинематографическое сообщество трактовало иначе, часто помещая в эту категорию не имеющие отношения к науке фильмы — видовые, физкультурные, и даже художественные. По его словам,

*...собственно научная фильма, заснятая для настоящего исследовательского анализа тех или иных процессов, должна фиксировать лишь то, что важно исключительно для узких специалистов с точки зрения их совершенно специфических задач. В виде примеров можно привести изучение с помощью кино-съемки («лупы времени») трудовых движений, техники танца, движений рук музыканта, мимики артиста и проч. Такие фильмы могут быть созданы только самими научными учреждениями на собственные средства для внутренней лабораторной проработки»<sup>260</sup>.*

Н. Ф. Яковлев отмечал, что при существовавшем на тот момент материальном положении в научно-исследовательских учреждениях производство сугубо научных фильмов возможно лишь в малых объемах. Не отвергая необходимости штучного производства таких узкопрофильных картин, он заявлял о приоритете создания научно-популярных фильмов, которые могли бы максимально широко презентовать научные исследования, преподнося материалы в удобопонятной для широкой зрительской аудитории форме:

*Неотложной задачей современного кино и является создание такой строго научной в отношении материала и в то же время понятно и доступно оформленной фильма. Есть области знания, где ведется уже систематическая работа в этом направлении («Поведение человека»<sup>261</sup>, с большими*

<sup>260</sup> Там же.

<sup>261</sup> Яковлев Н.Ф. Наука и кино. С. 10.



Кадр из фильма «Механика головного мозга» (режиссер В. И. Пудовкин)

*или меньшими оговорками — «Аборт»<sup>262</sup> и др.). Фильмы этого типа создаются путем длительной кооперации научных учреждений, с одной стороны (материал фильма), и опытных кино-работников — с другой (техника оформления). Нет никакого сомнения, что это единственный правильный путь к созданию аналогичных научно-популярных кино-лент и в других областях знания<sup>263</sup>.*

К числу проблемных в этом отношении научных областей Н. Ф. Яковлев относил и этнографию. Иллюстрируя необходимость производства научно-популярного этнографического кино, он использовал и примеры из собственного экспедиционного опыта:

---

<sup>262</sup> «Аборт» (другое название — «Суд над акушеркой Зайцевой»). Культкино, 1924. Режиссеры Н. В. Баканин и Г. М. Лемберг.

<sup>263</sup> Яковлев Н. Ф. Наука и кино. С. 10.

*Скольким из нас во время полевой работы, где-нибудь в глубине гор Кавказа, в пустынях Средней Азии, наконец, просто в глухих русских и финских деревнях, изучая единственные в своем роде этнографические объекты (языческие моления, средневековые обряды примирения кровников, религиозные пляски, свадьбы с пантомимами масок и пр.), объекты, которые мы теперь, на переломе старого быта, наблюдаем, быть может, уже в последний раз, — скольким из нас приходилось до отчаяния жалеть, что нет с нами кино-оператора, чтобы увековечить эти уникальные моменты народного быта*<sup>264</sup>.

Далее в статье Н. Ф. Яковлев сетовал на невнимание кинематографического руководства к запросам со стороны академических институтов о прикреплении студийных кинооператоров к исследовательским экспедиционным отрядам и подвергал критике фильмы этнографического содержания, массово выпускавшиеся кинофабриками без привлечения научных консультантов. Обосновывая их научную несостоятельность, он видел выход из создавшегося кризисного положения в заключении договоренностей сторон о паритетном взаимодействии на основании следующих принципов:

- 1) Этнография представляет собою такую же отрасль специального знания, как и всякая другая наука, и человек, хорошо работающий кино-аппаратом, еще не становится от этого ученым этнографом.
- 2) Для создания научно-популярной этнографической фильма, которая, безусловно, представила бы для кино-зрителя интерес, надо создать кооперацию кино-оператора и ученого этнографа, специалиста по тому району, по которому предложена кино-съемка.
- 3) Чтобы устранить недоразумения персонального характера, московским кино-организациям следует знать, что в Москве существует ряд научных

<sup>264</sup> Яковлев Н. Ф. Наука и кино. С. 11.

учреждений, занимающихся изучением народов СССР, как то: Институт по изучению этнических и национальных культур восточных народов СССР, Центральный музей народоведения 1-го Московского Гос. Университета.

- 4) Наконец, выработать методы художественного или просто занимательного оформления научного материала<sup>265</sup>.

Острый тон рассмотренной статьи можно объяснить тем, что она являлась частью тематической дискуссии о научном и образовательном фильме в СССР, организованной в журнале «Советское кино» в преддверии Первого Всесоюзного совещания по вопросам кино. Со стороны кинематографа в ней приняли участие, в частности, известные киноведы Г. М. Болтянский и Л. М. Сухаревский, а со стороны этнографии — директор Центрального музея народоведения Б. М. Соколов и Н. Ф. Яковлев. Последующее развитие изложенные в ней тезисы получили в специализированной теоретической работе об этнографическом кино, которую Н. Ф. Яковлев представил в виде очерка «Кино и этнография», опубликованного в 1930 г. в качестве предисловия к первому в истории методической монографии изданию «Этнографическая фильма» А. Н. Терского.

## Кино и этнография

Не имея цели реферировать текст очерка целиком и во избежание дублирования акцентов, разобранных на примере предыдущих материалов, обратим внимание на формулируемые Н. Ф. Яковлевым основания методологического характера.

Фокусируясь на вопросе использования визуальных технологий как средств фиксации этнографических материалов, Н. Ф. Яковлев подчеркивал ключевое преимущество

<sup>265</sup> Яковлев Н. Ф. Наука и кино. С. 10.

кинематографа перед фотографией, выражающееся в возможности фиксации и трансляции подвижной материи культуры:

*Кино способно схватывать вечно меняющийся, текущий, как поток, процесс жизни общества, оно способно идти вровень с этим потоком до тех пор, пока это нужно наблюдателю. Кино по самой своей технике динамично, способно отражать диалектический процесс постоянных изменений как в самом обществе, так и в надстроечных областях культуры*<sup>266</sup>.

Признавая сложившуюся разницу подходов исследователей и кинематографистов к запечатлению этнографических данных, Н. Ф. Яковлев видел в этом не тупик, а перспективу, способную одновременно оплодотворить и научную мысль, и технику кино. По его мнению, первым шагом в преодолении взаимного отчуждения деятелей кинематографии и этнографии должно стать их знакомство с особенностями работы друг друга, после которого откроется возможность творческого диалога:

*Взаимное понимание — это первое условие для того, чтобы впоследствии могли выработаться кино-операторы-этнографы, с одной стороны, и этнографы-операторы, с другой. Только тогда мы и сможем говорить о настоящем широком использовании кино-техники для целей этнографии, только тогда кино найдет свое настоящее применение в науке, какого оно по самому существу своему заслуживает*<sup>267</sup>.

Одной из первопричин отсутствия такого взаимопонимания Н. Ф. Яковлев считал различие в определении своих задач и методов как внутри каждой из отраслей, так и между ними. В качестве рецепта оздоровления ситуации Н. Ф. Яковлев предлагал перестройку кинематографии

<sup>266</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография. С. 3.

<sup>267</sup> Там же. С. 4.

и этнографии на базе единой марксистской методологии. По наблюдениям исследователя, в этнонауке такой перелом наметился после совещания этнографов Ленинграда и Москвы 1929 г.:

*Из науки, бывшей долгое время оторванной от современной действительности и углубленной исключительно в разыскивание более или менее редких следов отсталости, явлений ранних периодов жизни общества, он превращается в исследователя, который в то же время не упускает и связи этих пережитков, и зависимости от современных ему процессов передового развития. Такая целеустановка этнографии не может не повлиять и на ее связь и сотрудничество с кино<sup>268</sup>.*

Далее на примере фильма «Лесные люди»<sup>269</sup> Н. Ф. Яковлев проанализировал распространенную в советском кино методологию построения этнографических фильмов на противопоставлении человека и природы, без должного, по его мнению, внимания к социальным отношениям снимаемого сообщества. Он соглашался с тем, что этнографический научно-популярный фильм должен знакомить зрителя в первую очередь с социально-экономическими и национальными особенностями народов, населяющих Союз, способствовать их культурному сближению и обмену творческим опытом советского строительства между ними. Но при этом обращал внимание на то, что картина должна быть выдержана идеологически, чтобы, опираясь на марксистскую исследовательскую методологию, она подавала бы зрителю материал не просто занимательный или интересный, но и истолкованный с позиции социальной причинности. По убеждению исследователя,

*это отнюдь не значит, что материал следует располагать в виде голых схем, разнося его по рубрикам в порядке*

<sup>268</sup> Там же. С. 7.

<sup>269</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография. С. 7.

*учебника исторического материализма. В этом отношении надо держаться правила — поменьше разъяснений в надписях и побольше причинной связи в самих фактах. Не следует забывать, что в процессах и явлениях реальной и конкретной жизни отдельных обществ больше марксизма, чем в претенциозных кадрах и нарочито придуманных надписях. Искусство создать марксистски выдержанную этнографическую фильму по существу равняется искусству отобразить развитие конкретного общества, отобразить реальную его жизнь*<sup>270</sup>.

В данном высказывании Н. Ф. Яковлева следует отметить два принципиально важных для настоящего исследования момента. Во-первых, утверждение приоритета визуального ряда в рассказывании киноистории. Во-вторых, указание на необходимость уловить живую драматургию в самом этнографическом материале и суметь выразить это пластически, языком кино. Являясь сторонником сюжетного построения киноповествований, включая документальные, в следующем разделе очерка Н. Ф. Яковлев переходил к классификации вариантов организации этнографических киносюжетов:

*Можно с одинаковым успехом применять и схему приключенческой фильмы, и схему географического путешествия. С таким же успехом можно нанизать этнографический материал биографически, на стержень жизни отдельного представителя данного общества, или отдельной семьи, или отдельной деревни и т. п. — все эти способы будут одинаково хороши и одинаково достигнут цели*<sup>271</sup>.

Относительно дебатировавшегося в тот период вопроса о соединении постановочных и документальных приемов в кинематографе Н. Ф. Яковлев занял компромиссную позицию. Настаивая на приоритете хроникального материала

<sup>270</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография. С. 12.

<sup>271</sup> Там же. С. 14.



в этнографическом фильме, что имело особую значимость для науки, он допускал в отдельных случаях использование методов реконструкции события для достижения максимальной полноты киноистории:

*Нет ничего предосудительного также в том, чтобы отдельные обряды или моменты социальной жизни, которые перестали уже в настоящий момент воспроизводиться в данном обществе, — чтобы эти элементы оказались инсценированы специально для кино-съемки, но исключительно силами самих представителей данного народа и в естественной для воспроизводимых явлений социальной обстановке. Так, например, если кино-оператор имеет цель заснять какой-либо обряд, связанный с магической борьбой против чумы или другой повальной болезни, ему вовсе нет надобности дожидаться этой чумы или самому распространить чуму среди местного населения. Но вполне достаточно и научно допустимо, чтобы он пригласил опытных в этом деле стариков, колдунов и организовал с их помощью воспроизведение самого обряда<sup>272</sup>.*

Однако такие исключительные случаи, по мнению Н. Ф. Яковлева, не должны нарушать генеральный настрой киногруппы на документальность этнографической киноработы, залогом чего являются тщательная подготовка к экспедиции (включавшая выбор народности, местности для работ и ознакомление с существующими этнографическими исследованиями), длительные полевые наблюдения перед непосредственно съемкой и кинофиксация естественных проявлений культуры в соответствующий для них сезон. По этому поводу он высказывал справедливую рекомендацию, что «кино-работник должен иметь достаточно досуга, чтобы понаблюдать жизнь общества в течение всего трудового года, а не стараться устроить зиму летом, или лето зимой»<sup>273</sup>.

<sup>272</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография. С. 13.

<sup>273</sup> Там же. С. 14.

Таким образом, по формуле Н. Ф. Яковлева, в этнографическом кино должны суммироваться, во-первых, колоритные этнокультурные материалы, отражающие эволюцию конкретного сообщества (народности), во-вторых, подача этих материалов в их внутренней причинной связи (в марксистском освещении) и, в-третьих, технически (кинематографически) совершенное и сюжетное (структурное) оформление этих материалов.

\* \* \*

Рассмотренные разработки Н. Ф. Яковлева имели как общие, так и особенные черты в сопоставлении с опытами других ученых в области теоретического осмысления форм и методов взаимодействия этнографии и кино, параллельно развивавшимися на рубеже 1920–1930-х годов. Во всех этих концепциях в той или иной вариации подчеркивалась необходимость налаживания системной связи между научными и кинематографическими институтами СССР. В частности, если Н. Ф. Яковлев говорил об обоюдной заинтересованности науки и кинематографа и в отдельных случаях участвовал в подготовке обращений о сотрудничестве с кинематографистами со стороны академических институций, то Л. А. Капица заявлял об ответственности «Совкино» проявить инициативу в организации диалога с Академией наук в части регулярного согласования графиков кинематографических и научных экспедиций. Отмечая конкурентоспособность этнографических фильмов в широком кинопрокате, Н. Ф. Яковлев, как и Л. А. Капица, в качестве одного из ключевых сегментов применения научного кино правомерно видел систему образования. Необходимость подготовки специализированных кадров для производства научного кино, сформулированная Н. Ф. Яковлевым, разделялась другими видными учеными. Так, в тематических работах В. Г. Богораза был сделан принципиальный акцент на необходимости воспитания соединенной группы этнокинематографистов, владеющих научно-художественными

и кинотехническими знаниями. Согласие между исследователями было достигнуто и в вопросе преимущественно сюжетного построения этнографических киноисторий, и в приоритете научно-популярной киноформы над строго научной. В качестве руководителя отдела Кавказа и Передней Азии Центрального музея народоведения в Москве Н. Ф. Яковлев принимал активное участие в реализации концепции «живого музея» директора ЦМН Б. М. Соколова. Данная программа предполагала преодоление стандартных видов экспонирования культур с активным внедрением кинематографических технологий в музейные проекты, а основными типами экспонирования стали «этносцены», наибольшей популярностью из которых пользовались сюжеты «в движении», как будто «на ходу», как например композиция ткущей палас чеченки.

Появление серии тематических концепций ученых, поддержавших и продолживших разработки Н. Ф. Яковлева, сказалось и в практической плоскости — этнографическое кино конца 1920-х существенно выросло в научно-творческом плане по сравнению с кинозарисовками предшествующего периода. В наиболее заметных киноработах, ставших впоследствии классическими образцами мирового этнографического (и в целом документального) кино, — «Лесные люди» А. А. Литвинова, «Подножие смерти» В. А. Шнейдерова, «Крыша мира (Памир)» В. А. Ерофеева, выполненных с опорой на научные консультации, — были апробированы принципы, озвученные в вышеупомянутых тематических дискуссиях и статьях 1927 г. В свою очередь, кинематографическая практика становилась полем для апробации и совершенствования теоретических разработок, тем самым создавалась среда, необходимая для развития этнографического кино как направления. А после судьбоносных отраслевых совещаний, приведших к усилению партийной линии в кинематографии (1928) и этнографии (1929), к внутренним стимулам развития этнокинематографического направления добавились и внешние — межведомственные программы и проекты. Одним из наиболее значительных среди них стал «Киноатлас СССР», запущенный по инициативе ЦИК СССР



Кадр из фильма «Лесные люди», режиссер А. А. Литвинов  
(РГАСФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2688)

на рубеже 1920–1930-х годов<sup>274</sup>. К слову, серийность и плановость, ставшие ключевыми основаниями «Киноатласа», прослеживаются уже в положениях рассмотренной в данном исследовании «Докладной записки», поданной Ученым советом «Культкино» в Президиум ЦИК в 1925 г., где проекту создания этнографического киносериала был придан общесоюзный размах, характерный и для других разработок Н. Ф. Яковлева.

В 1930 г., на пике успешной деятельности Н. Ф. Яковлева в деле языкового строительства в СССР, он, как наставник и консультант А. Н. Терского, стал вдохновителем создания развернутого методического издания «Этнографическая фильма» — тематического пособия, ставшего своеобразной «грамматикой» этнографического кино, сводом основных правил для начинающих специалистов как со стороны науки, так и из сообщества кинематографистов.

<sup>274</sup> Головнев И. А. Киноатлас СССР: история проекта // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–24.

Будучи лингвистом, Н. Ф. Яковлев отнесся и к кино как своеобразному языку — отличному от научного текста, но включавшему возможности слова, иному по отношению к фотографии, но вобравшему в себя ее потенциал, — синтетическому феномену, обладающему уникальными кинетическими возможностями. Так, разработчик 70 алфавитов для языков народностей СССР Н. Ф. Яковлев поставил себе задачу изучить и киноязык:

*Делаются еще только первые шаги к установлению живой связи между учеными и кино-работниками и, что важнее всего, первые шаги к взаимному их пониманию. Последнее я особенно подчеркиваю именно потому, что мне кажется — до сих пор мы, деятели науки, еще не имеем просто даже общего понятного обеим сторонам языка с кино-работниками. Я сам по специальности лингвист и занимаюсь изучением оригинальнейших и труднейших с точки зрения европейца языков Кавказа, сознаюсь откровенно, мне трудно иногда даже невозможно бывает понять язык кино-работника<sup>275</sup>.*

Конечно же, речь шла о понимании не только профессиональной терминологии, которой Н. Ф. Яковлев тоже успешно овладел, но и особенностей самой визуальной «грамматики». Эта специфика выражалась, в частности, в том, что кинематограф изучаемого периода был немым и текст можно было разместить лишь в титрах фильма. При этом приходилось учитывать, что зрительские массы, особенно в крестьянских и рабочих клубах, были в большинстве своем неграмотны и не могли считывать опорные тексты. Не было и необходимого числа квалифицированных лекторов для комментирования специфических сюжетов этнографических фильмов в ходе сеансов. При такой модели текст неизбежно оказывался в лучшем случае лишь кратким вспомогательным

---

<sup>275</sup> Яковлев Н. Ф. Наука и кино. С. 10.

сопровождением изображения, а экранная история базировалась на зрительных образах.

Одна из главных особенностей концепции Н. Ф. Яковлева заключалась в том, что он воспринял кино не как внешнюю технологию для применения в существующих исследовательских традициях, а как совершенно новый научный метод — особый «язык» научного познания, способный объемно транслировать столь важный для науки цельный материал — само действие и его образно-эмоциональный контекст, который сложно передать в научном тексте.

Н. Ф. Яковлев считал:

*...кино способно фиксировать не только внешнюю и искусственно выделенную частицу жизни, но и вечно двигающуюся ее причинность. Поэтому-то кино-техника и дает огромные несравнимые преимущества этнографу-исследователю<sup>276</sup>.*

Потому кинематограф наделялся им свойствами пространственно-временной «лупы» для изучения явлений культуры в движении:

*Достоверность показываемого может дать только кино, и здесь оно из службы служебно-подчиненной само превращается в определенный и самодовлеющий научный метод. Только кино может воспроизвести явления народной жизни с той полнотой и добросовестностью, какие являются первейшим условием научности исследования и описания<sup>277</sup>.*

В советских реалиях идеям Н. Ф. Яковлева не суждено было получить должного практического воплощения. Но рассмотренные сегодня, спустя почти век с момента их создания, архивные разработки Н. Ф. Яковлева позволяют сделать вывод, что осмысление феномена этнографического кино как научного метода не практиковалось более в среде

<sup>276</sup> Яковлев Н. Ф. Кино и этнография. С. 3.

<sup>277</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 2 об.

исследователей, в основном остававшихся на сдержанных позициях применения визуальных технологий как прикладных по отношению к науке ресурсов. В этом заключается творческая прозорливость Н. Ф. Яковлева и научная значимость его этнокинематографического наследия, сохранившего свою злободневность вплоть до современности.



## ОПЫТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

### 1. ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ КИНОПОСТАНОВКА АМО БЕК-НАЗАРОВА

*Как сделать, чтобы национальная форма  
была не просто фактурой, скорлупой художественного образа,  
а его органической частью, существенным моментом его содержания?*

*Наряду с природой, языком и бытовым укладом,  
надо выразить особенности психического склада или духовный облик народа<sup>278</sup>.*

А. И. Бек-Назаров



Амо Бек-Назаров (1892–1965)

<sup>278</sup> Бек-Назаров А. И. Записки актера и кинорежиссера. М.: Искусство, 1965. С. 97.



На рубеже 1920–1930-х годов одной из базовых кинофабрик, занимавшихся производством фильмов этногеографической тематики, была студия «Востоккино», созданная в 1928 г. специально для обслуживания национальных республик и областей СССР. В ее задачи входило налаживание системы киносъемочного процесса и кинопроката с целью культурного подъема национальных сообществ страны. И с первых же шагов «интернациональная» студия под руководством ингуша Б. А. Котиева развернула активную деятельность по производству «национальных» фильмов: бурят В. И. Инкижинов взялся за фильм «Комета» по мотивам пьесы татарского драматурга А. Т. Рахманкулова, белорус Д. Н. Бассальго получил постановку фильма «Биюк Гюнеш» о советском строительстве в Крыму, а создание кинокартины о гольдах (нанайцах), живших традиционными стойбищами по дальневосточной реке Амур и ее притокам, было поручено армянину А. И. Бек-Назарову.

### **Предыстория этнографического кинопроекта**

Биография Амо Ивановича Бек-Назарова (1892–1965) исторична и кинематографична. Рожденный в Ереване под именем Амбарцум Бекназарян, в юношестве он успешно выступал в спортивных состязаниях по французской борьбе под псевдонимом Амо Экзотик. С 1914 г. он стал киноактером в амплу салонного любовника, кинопартнером королевы экрана Веры Холодной, звездой российского кино. И после революции продолжил работу в кинематографе переходного периода: от независимой к государственной, от немой к звуковой кинематографии. В частности, А. И. Бек-Назаров как энергичный организатор стоял у истоков национализации киноотрасли в Грузии и Армении: при его активном участии в Грузии была создана киносекция Наркомпроса, преобразованная в Госкинопром Грузии, который Бек-Назаров возглавлял в течение нескольких лет, вплоть до своего отъезда в Армению, где он стал первым директором «Арменкино». Со временем, совмещая административную

и творческую деятельность, А. И. Бек-Назаров перешел в режиссуру. Имея к тому времени солидный опыт работы в различных кинематографических профессиях, с первых же постановок («Отцеубийца» (1923), «Пропавшие сокровища» (1924), «Натэлла» (1925), «Намус» (1925)) он заявил о себе как о самобытном кинорежиссере. В отличие от оперно-сусальных восточных «штампов», заполонивших в то время киноэкран (гаремы, фонтаны, беки, абреки, свидания у колодцев, похищения женщин, лезгинка и пр.), А. И. Бек-Назаров как режиссер явил в своих работах образы народного быта. Известный советский драматург С. Третьяков в одной из рецензий отметил: «Острота, своеобразие национально-бытовой и этнографической детали, находят в Бек-Назарове своего защитника»<sup>279</sup>. Действительно, выражаясь образно, А. И. Бек-Назаров знал Восток не по художественным иллюстрациям к сказке «Али-Баба и сорок разбойников». Самостоятельные детские впечатления, воспоминания юности и молодости нашли прямое отражение в его творчестве, дополнившись материалами кропотливого изучения жизни армян, курдов и персов, собранными не только из литературных источников, но и в ходе совершенных им исследовательских экспедиций по стране. Закономерно, по мнению киноведа Г. П. Чахирьяна, что в более «зрелых» своих киноработах — «Зарэ» (1926), «Хас-пуш» (1927) и «Дом на вулкане» (1928) — А. И. Бек-Назаров окончательно отошел от экзотических образов «условного Востока» — и советская кинематография приобрела в его лице самобытного, столь необходимого новой власти социалистического реалиста с национальным акцентом<sup>280</sup>. Не случайно зарекомендовавший себя как профессионал показа советизации национальных окраин А. И. Бек-Назаров в 1928 г. был привлечен к основанию «Востоккино» как «киностудии нацменьшинств»<sup>281</sup>,

<sup>279</sup> Цит. по: Вельтман С. А. А. Бек-Назаров. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 10.

<sup>280</sup> Чахирьян Г. П. Полстолетия у киноаппарата // Бек-Назаров А. И. Записки актера и режиссера. М.: Искусство, 1965. С. 4.

<sup>281</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 166.

а в 1929 г. переведен с ближнего на дальний восточный кинофронт — в Хабаровский округ Дальневосточного края с заданием создать фильм о гольдах (нанайцах).

В результате киноэкспедиции А. И. Бек-Назаров перевыполнил заданный студийным начальством план и привез с Дальнего Востока материалы, на основе которых были выпущены два фильма — художественный<sup>282</sup> и художественно-документальный. Основанный на этнографических сюжетах и снятый в естественной культурной среде, именно художественно-документальный фильм А. И. Бек-Назарова «Страна гольдов» (1930) представляет особый интерес для предметного историко-антропологического анализа. В этой дальневосточной экспедиции режиссер не только снимал кино, но и регулярно вел путевой дневник<sup>283</sup>, изданный впоследствии в виде книги. Ниже в тексте приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме), кадров (строчными буквами) и дневниковых записей режиссера кинокартины (*курсивом*).

### «Страна гольдов»<sup>284</sup> как кинотекст

Начальный титр. ГОЛЬДЫ — НАРОД  
МАНЧЖУРСКОЙ ВЕТВИ ТУНГУСО-  
МАНЧЖУРСКОГО ПЛЕМЕНИ.

Титр. ГОЛЬДЫ ОБИТАЮТ В ПРЕДЕЛАХ  
ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КРАЯ ПО РЕКАМ  
АМУРУ И УССУРИ И ИХ ПРИТОКАМ.

Кадры. Река.

Титр. РЕКА АМУР.

Кадры. Река Амур.

<sup>282</sup> Художественный кинофильм «Игденбу». Студия «Востоккино», 1930 г. // Государственный фильмофонд РФ. Кинодокумент № 16484.

<sup>283</sup> РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Ед. хр. 53.

<sup>284</sup> РГАКФД. Учетный № 12831.

Титр. СТОЙБИЩЕ НАЙХИН В 180 КМ ОТ  
ХАБАРОВСКА ПО НИЖНЕМУ ТЕЧЕНИЮ  
АМУРА. НАСЕЛЕНО ГОЛЬДАМИ РОДОВ  
ДЖАКСОР, БЕЛЬДЫ, КИЛЕ, ОНИНКА.

Кадры. Стойбище на берегу Амура.

*Режиссер так описывал прибытие киногруппы на место съемок: «Нас обступила толпа. Дети, прибежавшие первыми, боязливо рассматривали нас. Более смелые притрагивались к нашей одежде. В обступившей нас толпе не было только женщин: в накинутых на плечи халатах из рыбьей кожи они безмолвно стояли у своих франз, попыхивая китайскими трубами и никак не выражая своего отношения к нам. Встретивший нас молодой нанаяц — его звали Ичанча — понял, что такое киносъемка, так как бывал не раз в Хабаровске и смотрел там фильмы. Причмокнув языком, он стал объяснять толпе цель нашего приезда. Кто понял, кто нет, но всем стало ясно, что мы приехали надолго и что нам нужно жилье»<sup>285</sup>.*

Титр. ЭКОНОМИЧЕСКАЯ  
БАЗА СУЩЕСТВОВАНИЯ  
ГОЛЬДОВ — РЫБОЛОВСТВО, ОХОТА,  
ПОДСОБНЫЙ ПРОМЫСЕЛ.

Кадры. Мужчина проверяет сети.

Титр. ПРИГОТОВЛЕНИЕ К ЛОВАЕ КЕТЫ.

Кадры. Девушка подправляет сеть.

Титр. ВЬЮТ ВЕРЕВКИ.

Кадры. Мужчина вьет веревку, девушка вьет веревку. Рыба в воде. Рыбак острогой бьет рыбу.

Титр. КЕТА ПОШЛА, КЕТА ПОШЛА.

Кадры. Из избы выходит рыбак.

<sup>285</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 168.

Титр. СПЕШНО ОТПРАВЛЯЮТСЯ  
ГОЛЬДЫ НА РЫБАЛКУ.

Кадры. Гольды собирают сети. Садятся на лодку. Плывут по реке. Женщина гребет.

Титр. И НАЧАЛСЯ ЛОВ.

Кадры. Гольды спускают сеть в воду. Гребут. Плывут. Вытаскивают сеть на берег. Сеть в воде. Рыба в сети. Гольд вытягивает сеть на берег. Вынимает рыбу из сети.

Титр. ВСЯ ТАЙГА...

Кадры. Филин в лесу. Рыба на берегу.

Титр. ...НА РЫБНОЙ ЛОВЛЕ.

Кадры. Рыба в воде.

Титр. БАРСУК.

Кадры. Барсук на берегу высматривает рыбу.

Титр. ЕНОТ.

Кадры. Енот на берегу высматривает рыбу.

Титр. У НИКОЛАЕВСКА НА АМУРЕ  
ГИЛЯКИ ЛОВЯТ КЕТУ НЕВОДАМИ  
ДЛИНОЙ 100–200 САЖЕН.

Кадры. Женщины на стойбище разделявают и развешивают рыбу на сушку. У берега — лодки рыбаков. Рыба сушится.

Титр. РЫБУ ПЛАСТАЮТ  
НА ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ.

Кадры. Женщины разделявают рыбу. Обработанная рыба сушится на ветру. Женщины курят трубки.

Титр. ЧАЙ С ИКРОЙ.

Кадры. Икра, чай. Вид на реку через сушильню.

Титр. ВЯЛЯТ НА СОЛНЦЕ,  
ДЕЛАЯ ЗАПАСЫ НА ЗИМУ.

Кадры. Ряба вялится в сушильне.

Титр. КОЖА РЫБЫ ИДЕТ  
НА ОБУВЬ И ОДЕЖДУ.

Кадры разделки рыбы, отделения кожи.

*Режиссер вспоминал: «Рыбная ловля, играющая большую роль в жизни нанайцев, требовала отражения в нашем фильме... Плывя по Анюю, мы любовались его берегами, наблюдали за жизнью в прибрежных водах, слушали рассказы нанайцев-рыбаков о секрете своего промысла... Нанайцы быстро распустили длинную сеть и перегородили ею всю реку. Потом общими усилиями они стали вытягивать сеть из воды. Первая тоня оказалась счастливой — больше тысячи штук кеты весом от четырех до шести килограммов каждая. Вторая сеть была пуста — косяк рыбы прошел стороной. Один из нанайцев, тянувших сеть, сел рядом с нами на камень и горестно объяснил, что теперь рыба пошла не та, а вот когда он был молод и жил на Камчатке, тогда во время хода кеты ему однажды удалось перейти с одного берега реки на другой по живому, шевелящемуся плоту плывущей возле друг дружки рыбы. Рассказ старика показался мне невероятным. “Так прямо и перешел по рыбе?” — спросил я. Старик кивнул. “Много, много рыба тогда ходи”, — сказал он и, тяжело вздохнув, пошел укладывать сеть в лодку»<sup>286</sup>.*

Титр. ОСЕНЬЮ ОБИЛЬНЫЕ ДОЖДИ.

Кадры. Дождь в тайге. Дождь на реке. Дождь на стойбище.

Титр. ВСЕ РЕКИ ВЫХОДЯТ ИЗ БЕРЕГОВ.

Кадры. Течение многоводной реки.

<sup>286</sup> Бск-Назаров А. И. Указ. соч. С. 173.

Титр. АМУР ОСЕНЬЮ 1929 ГОДА  
ВЫШЕ УРОВНЯ НА 3 МЕТРА.

Кадры. Волны на Амуре. Волны достигают жилых построек. Жители передвигаются на лодках между домов. Нарты плавают на поверхности воды в затопленном дворе. На крыше затопленного дома — мальчик и собака. К дому подплывает мужчина-гольд в лодке. Мальчик с собакой переходят с крыши дома в лодку. Перекладывают свои немногочисленные вещи в лодку. Уплывают от дома. Крыши построек в затопленном селении. Воды разлившегося Амура. Сурик на плавающем дереве.

Титр. ЗИМА СКОВЫВАЕТ  
ВСЕ РЕКИ ЛЬДОМ.

Кадры. Замерзшая река.  
Обледенелые волны. Торосы.

Титр. ОПАСНАЯ ТАЙГА.

Кадры. Следы тигра на снегу. Тигр стоит на берегу таежной реки. Берлога в снегу. Из берлоги выходит медвежонок. Следы медведя на снегу. Медведь в зимней тайге. Следы енота на снегу. Енот роет берлогу в снегу.

Титр. САМОСТРЕЛ НА МЕЛКОГО ЗВЕРЯ.

Кадры. Самострел на снегу.

Титр. СТАВИТСЯ НА СЛЕДУ.

Кадры. Зверь направляется к самострелу.

Титр. ТЕТЕРЕВ.

Кадры. Тетерев на ветке. Тигр в тайге.  
Олень в тайге. Кабан в тайге.

Титр. ОХОТА НА ИЗЮБРЯ.

Кадры. Охотник с собаками в тайге.

## Титр. ГОЛЬД ПРЕСЛЕДУЕТ ЗВЕРЯ ДЕСЯТКИ КИЛОМЕТРОВ.

Кадры. Охотник на лыжах. Молодой изюбрь в тайге. Гольд стреляет. Олень падает. Гольд идет на лыжах по тайге.

*Из дневника А. И. Бек-Назарова: «В свободное от съемок время я бродил с ружьем по тайге. Как-то я потерял дорогу, заблудился и вышел к какому-то шалашу. На полу, поверх циновки, лежит сено. У очага — сухие дрова. А на столбике, поддерживавшем шалаш, висят мешочки — один с чумизой, другой с солью. Вскоре запылал огонь в очаге, закипело нехитрое варево... Мой молодой друг нанаяц Ичанча, видя, что я не вернулся к ночи, пошел по моим следам... Что касается шалаша, то, как оказалось, нанайцы специально ставят их для заблудившихся или уставших охотников. Этот благородный обычай особенно ценен зимой, когда охотники уходят в тайгу на долгое время»<sup>287</sup>.*

## Титр. ТАК СТОЛЕТИЯМИ ЖИЛИ ГОЛЬДЫ.

Кадры. Шаман камлает. Лежит больная.

## Титр. ВМЕСТО ВРАЧЕЙ, БОЛЬНЫХ «ЛЕЧИЛИ» ШАМАНЫ.

Кадры шаманского камлания. Детали костюма и снаряжения шамана: колокольчики на бубне, пояс с украшениями.

## Титр. В ПЬЯНСТВЕ.

Кадры. Шаман пьет спиртное из чашки.

*Из воспоминаний А. И. Бек-Назарова: «Шаман был врожденным актером, издавна привыкшим притворяться перед своими односельчанами. Любую нашу просьбу он*

<sup>287</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 172.



*выполнял с большим удовольствием и, я бы сказал, с “творческим вдохновением”»<sup>288</sup>.*

Титр. ПРИХОДИТ КОНЕЦ  
ПЕРВОБЫТНОЙ ЖИЗНИ ГОЛЬДОВ.

Кадры. Лошади на борту парохода.

Титр. КОМИТЕТ СЕВЕРА  
ПОМОГАЕТ ГОЛЬДАМ СТРОИТЬ  
КУЛЬТУРНОЕ ХОЗЯЙСТВО.

Кадры. Погрузка скота на пароход.  
Работа лебедки подъемника. Подъем  
коровы на борт судна.

Титр. ЗАЛОЖЕНО НАЧАЛО  
ЖИВОТНОВОДСТВА.

Кадры. Женщина на таежном  
стойбище кормит свиней.

Титр. БЛАГОПОЛУЧИЕ ГОЛЬДОВ  
НЕ БУДЕТ ЗАВИСЕТЬ ОТ  
СЛУЧАЙНОСТЕЙ ОХОТЫ.

Кадры вспашки земли кирками.

Титр. ПЕРВАЯ ЗАПАШКА.

Кадры. Мужчина орудует  
киркой, девочка с киркой.

Титр. ВСПАХАННАЯ ЗЕМЛЯ — ВЕРНОЕ  
ОРУЖИЕ ПРОТИВ ШАМАНСТВА.

Кадры. Постройка срубного дома в тайге.

Титр. ПЕРВАЯ ШКОЛА.

Кадры укладки бревен сруба.

---

<sup>288</sup> Там же. С. 175.

Титр. НЕЧЕГО ДЕЛАТЬ ШАМАНУ  
РЯДОМ С ВРАЧОМ.

Кадры. Постройка амбулаторного помещения.  
Женщина на приеме у врача. Очередь на  
прием к врачу. Врач осматривает ребенка.

Титр. НА СМЕНУ КУЛАКУ-  
СКУПЩИКУ, ВЫМАНИВАЮЩЕГО  
ЗА СПИРТ ПУШНИНУ...

Кадры. Гольды подходят к скупочному пункту  
с вывеской «ДАЛЬГОСТОРГ», сдают пушнину.

Титр. ДАЛЬГОСТОРГ СНАБЖАЕТ  
ГОЛЬДОВ НУЖНЫМИ ТОВАРАМИ.

Кадры. Гольды выходят из здания  
«ДАЛЬГОСТОРГА» с товарами.



Кадр из фильма «Страна гольдов», режиссер А. И. Бек-Назаров  
(РГАКФД, Фонд кинодокументов. Учетный № 12831)

Титр. ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ — ГРОБ ШАМАНУ.

Кадры. Группа гольдов у избы-читальни.  
Занятие по обучению грамоте.

Титр. ХАБАРОВСКИЙ ПЕДТЕХНИКУМ  
ГОТОВИТ БАТАЛЬОН КУЛЬТАРМЕЙЦЕВ.

Кадры. Из дверей техникума выходят студенты.  
Портретный план студента-гольда. Портрет  
студентки. Группа студентов беседует.

Титр. ОНИ ПОБЕДЯТ ТЬМУ  
И ОТСТАЛОСТЬ ДАЛЕКИХ ОКРАИН.

*Режиссер резюмировал: «В дни нашего приезда в Найхене открылась первая кооперативная лавка, и нанайцы убедились, что в обмен на их меха они получают в кооперативе втрое больше продуктов, чем от спекулянтов-скупщиков. Было радостно видеть, как в их фанзах появились хлеб, рис и разные крупы... Библиотеки, больницы, родильные дома, клубы с кинозвуковыми установками появились во всех стойбищах на Амуре. Пушкин, Лев Толстой, Лермонтов и многие современные писатели переведены на нанайский язык. А светильники на рыбьем жиру заменила лампочка Пльича»<sup>289</sup>.*

## Метод Бек-Назарова

С самого старта работ с дальневосточным материалом режиссер определил жанр будущего фильма как художественно-документальный:

*Эта работа сразу же увлекла меня. К тому времени советская кинематография показала свое превосходство над западной во многих областях. Только один жанр оставался неразработанным нашими*

<sup>289</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 179.

*киномастерами — художественно-документальный, жанр «Чанга»<sup>290</sup>, «Нанука» и др. Передо мною встала задача восполнить этот пробел<sup>291</sup>.*

Поездке коллектива «Востоккино» в Хабаровский район предшествовала тщательная подготовительная работа, включая знакомство с изданными научными трудами<sup>292</sup>. «Наша съемочная группа в составе режиссера А. Бек-Назарова, оператора Г. Блюма, сорежиссера Г. Брагинского и директора Мартьянова, перед тем как уехать в такую далекую экспедицию, предварительно тщательно ознакомилась с материалом по быту нанайцев»<sup>293</sup>, — вспоминал режиссер. А. И. Бек-Назаров осознавал, что от подготовительных исследований незнакомой для него культуры и территории напрямую зависит качество будущего фильма, подчеркивал, что «поверхностное изучение материала, неумение прочувствовать среду часто приводят талантливого режиссера к художественному банкротству его картин»<sup>294</sup>.

Значительную роль в формировании профиля будущего фильма сыграли и консультации с деятелями Комитета Севера, контролировавшими производство фильма на всех стадиях его создания: от написания сценарного эскиза до выпуска готового фильма в кинопрокат. Стандартная драматургическая матрица, по которой изготавливалась основная масса советских этнографических фильмов изучаемого периода, предполагала противопоставление традиционного бытования (как образа «темного прошлого»)

<sup>290</sup> «Чанг» (1927), режиссеры М. Купер и Б. Шёдзак; «Нанук с Севера» (1922), режиссер Р. Флаэрти.

<sup>291</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 166.

<sup>292</sup> Лопатин И. А. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские. Владивосток: Тип. Управления внутренних дел, 1922. 370 с.; Шимкевич П. П. Материалы для изучения шаманства у гольдов // Записки Приамурского отдела ИРГО. Т. 1. Вып. 2. Хабаровск: Тип. канцелярии Приамурского Генерал-губернатора, 1896. 136 с.

<sup>293</sup> Бек-Назаров А. И. Указ соч. С. 167.

<sup>294</sup> Там же. С. 98.

и советских нововведений (как образа «светлого будущего») в жизни этнических сообществ<sup>295</sup>. Показ запущенных царизмом «вымирающих первобытных народностей», которым Советы протягивали руку помощи, был в русле государственной идеологии и национальной политики, определив отбор материалов для «документальной» летописи советизации национальных окраин.

А. И. Бек-Назаров признавался:

*Западные фильмы облюбованного мною жанра обычно привлекали зрителя показом эффектных экзотических сцен, затушевывали жестокую действительность жизни колониальных народов. Мне же представлялось необходимым показать, как угнетали нанайцев при царизме: у них отнимали лучшие рыбные промыслы, загоняли в самые глухие места тайги...*<sup>296</sup>

В последующей полевой работе киногруппы в нанайском стойбище Найхин также видны особые методологические нюансы. По воспоминаниям режиссера, непосредственно съемке предшествовал период знакомства кинематографистов с местными условиями и жителями: как правило, режиссер и оператор в сопровождении проводника-переводчика регулярно наносили нанайцам ознакомительные визиты, примериваясь к локациям и героям будущих съемок. Взаимоотношения приезжих кинематографистов и местных жителей активно развивались «за кадром» фильма: свободное от работы время А. И. Бек-Назаров проводил в совместных с нанайцами походах на охоту или рыбалку, попутно выслушивая локальные истории про встречи с тиграми, медведями, про суеверный страх перед драконами, севонами, живущими

<sup>295</sup> Головнев И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). М.: ИЭА РАН, 2018. 226 с.

<sup>296</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 166.

в озерах и лесах...<sup>297</sup> Такие жизненные эпизоды все глубже погружали Бек-Назарова-исследователя в понимание нанайской культуры и определяли стремление Бек-Назарова-режиссера отразить этот колорит в фильме.

Если же анализировать непосредственно съемочную методологию киногруппы А. И. Бек-Назарова, то прежде всего обращают на себя внимание приемы, диктуемые особенностями самого жанра этнографической кинопостановки. Соединение приемов художественного и документального кино было широко распространено в кинематографе изучаемого периода в России и в мире. С одной стороны, это было связано с особенностями кинематографической техники: тяжелая шумная киноаппаратура, стоявшая между снимающим и снимаемым, являлась активным «участником» съемочного процесса, практически не оставляя возможности запечатлеть «жизнь как она есть»<sup>298</sup>. С другой стороны, использование постановочных методов в документальном кино часто несло творческую нагрузку — реконструкция событий/сцен, имевших реальную основу, но неосуществимых при прямой документальной съемке. А. И. Бек-Назаров, например, так вспоминал работу над документальным фильмом «Страна Наири» (1930), требовавшим показа социалистических преобразований в Армении:

*Я ввел в фильм и документальную съемку, и куски из художественных картин, особенно историко-революционных, рисующих определенную историческую эпоху царской и дашнакской Армении, и, наконец, инсценировку с актерами. Без последней я обойтись не мог. То, что не было своевременно зафиксировано документальной кинематографией, я решил восстановить эти факты при помощи инсценировок*<sup>299</sup>.

<sup>297</sup> Там же. С. 177.

<sup>298</sup> Термин Дзиги Вертова.

<sup>299</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 157.

Придерживаясь сценарного эскиза, группа А. И. Бек-Назарова постепенно запечатлевала жизнедеятельность стойбища в импровизационном сотворчестве с его жителями: «Нанайцы внимательно нас выслушивали, а когда вопрос касался их быта, то очень часто даже подсказывали ту или иную деталь»<sup>300</sup>, — вспоминал режиссер.

Особое место в плане обязательных съемок для группы А. И. Бек-Назарова занимала сцена шаманства. Режиссер признавался, что одной из основных задач, поставленных студийным начальством перед киногруппой, «было дискредитировать шаманство, еще сильное у нанайцев и при Советской власти»<sup>301</sup>. На стойбище Найхин проживал в то время практикующий шаман, его сеансы в округе проводились достаточно регулярно. И по прибытии на место съемок А. И. Бек-Назаров с помощью молодого ассистента, нанайца Ичанча, искал подход к съемке принципиального эпизода. Предварительно режиссером и оператором был совершен ознакомительный визит к шаману, а также посещение церемонии камлания, посвященной излечению больного старика-нанайца. В своих заметках А. И. Бек-Назаров подчеркивал актерскую натуру шамана, с охотой согласившегося на съемку:

*Войдя в свою роль, он, по-моему, вообще забыл, что идет киносъемка. Во всю силу он бил в бубен, рьяно вскидывал заднюю часть тела с знаменитым поясом, и висящие на нем побрякушки звякали неприятным разноголосым звоном. Заснятые планы нас вполне удовлетворили»<sup>302</sup>.*

Перед отъездом киногруппы из «Страны гольдов» А. И. Бек-Назаров даже организовал для жителей стойбища Найхин просмотр части отснятых и проявленных на месте киноматериалов — с одной стороны, чтобы показать

<sup>300</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 175.

<sup>301</sup> Там же. С. 166.

<sup>302</sup> Там же. С. 175.

нанайцам «чудо» — кинематограф, с другой — с целью наблюдения за их реакцией на содержание снятых сцен. Режиссер записал в дневнике:

*Нанайцы с восторгом смотрели на себя, то и дело одобрительно вскрикивая. А когда на экране появился шаман, то шуткам и насмешкам не было конца. Как я понял, нанайцы все меньше и меньше верили в силу магии шамана и приходили на его камлание как на привычное для них веселое представление<sup>303</sup>.*

Завершались съемки фильма «Страна гольдов» эпизодами новой жизни — прогрессивных преобразований на советской окраине, происходящих при социализме (сцены строительства больниц и школ, развития сельскохозяйственной и производственной базы, создания политических организаций и объектов культуры). А. И. Бек-Назаров серьезно подходил к вопросам выражения «национального» в кино. «Как сделать, чтобы национальная форма была не просто фактурой, скорлупой художественного образа, а его органической частью, существенным моментом его содержания?» — задавался вопросом режиссер<sup>304</sup>. Отталкиваясь от определения нации, данного И. В. Сталиным<sup>305</sup>, А. И. Бек-Назаров приходит к выводу, что наряду с природой, языком, хозяйственным и бытовым укладом необходимо стараться выразить в кино особенности психического склада и духовный облик народа<sup>306</sup>. Сложность реализации подобного теоретического подхода на практике заключалась в том, что в изучаемое время духовность / духовная культура цензурно выводились «за кадр» советского кино, основой

<sup>303</sup> Там же. С. 179.

<sup>304</sup> Цит. по.: Вельтман С. А. Указ. соч. С. 97.

<sup>305</sup> Сталин И. В. Марксизм и национально-колониальный вопрос. М.: Партиздат, 1934. С. 6.

<sup>306</sup> Вельтман С. А. Указ. соч. С. 97.



же фильма объявлялось хозяйство<sup>307</sup>. Как верно подмечал А. И. Бек-Назаров, такие кинообразы получались неполными в своем искусственно «обездушенном» виде, а итоговая киноконструкция оказывалась противоречивой.

Первый показ «Страны гольдов» прошел в Комитете по делам народов Севера, после которого фильм получил благожелательный отзыв специалистов и визу для кинопроката. Труды киногруппы А. И. Бек-Назарова были вознаграждены: выйдя на широкий экран в 1930 г., фильм «Страна гольдов» имел значительный резонанс среди зрительской аудитории в СССР, заслужил хвалебные отзывы советской и международной прессы<sup>308</sup>. Фрагментарная критика фильма касалась увлечения режиссера этнографическими элементами в ущерб развитию сюжета<sup>309</sup>, что явилось экранными следами вышеупомянутой внутренней борьбы в авторе, которая сопровождала весь творческий путь создания фильма. Действительно, и в изданных в виде книги воспоминаниях, и в фильме этнография и натура осознанно выдвигались А. И. Бек-Назаровым на первый план, и в итоге естественное (документальное) оказывалось сильнее искусственного (художественного).

А. И. Бек-Назаров резюмировал:

*Я могу быть доволен своим фильмом: он сохранил для потомков память о тех временах, о которых иногда полезно вспоминать, чтобы лучше оценить счастье сегодняшнего дня<sup>310</sup>.*

В целом рассмотренную кинопостановку можно считать вполне характерным примером драматургического сопоставления в киноповествованиях образов темного традиционного прошлого и светлого социалистического будущего.

<sup>307</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930.

<sup>308</sup> РГАЛИ. Ф. 2617. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 46.

<sup>309</sup> Вельтман С. А. Указ. соч. С. 55.

<sup>310</sup> Бек-Назаров А. И. Указ. соч. С. 179.

## 2. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ ДЗИГИ ВЕРТОВА

*Все граждане Союза ССР от 10 до 100 лет должны видеть эту картину.  
К десятилетию Октября не должно быть ни одного тунгуса,  
не видевшего «Шестой части мира»!*<sup>311</sup>

Дзига Вертов



Дзига Вертов (1896–1954)

### Я – киноглаз!

Революционный декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение народного комиссара просвещения», подписанный В. И. Лениным 27 августа 1919 г., знаменовал собой национализацию кинематографии, монополизацию и сосредоточение управления всеми кинопроцессами

<sup>311</sup> Вертов Д. Из наследия. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 118.

в руках единого кинопродюсера — Советского государства. В начале 1920-х годов кинематограф был поставлен большевиками на вооружение как ключевое орудие «культурной революции» и особое внимание партии уделялось документальному кино — как эффективному визуальному каналу, способному практически показать, как надо строить социализм. И поскольку одним из ключевых пунктов политической программы большевиков был национальный вопрос, ко второй половине 1920-х сформировался широкий ведомственный заказ на создание этнографического кино. В то же время в молодое искусство, кинематограф, ворвалось поколение идеологически заряженных экспериментаторов. Многие приемы в самом киноязыке тогда первооткрывались и становились революционной классикой. Марксисты-кинематографисты не просто снимали о революции — они были революцией, конструируя образ дружной многонациональной страны и объединяя на экране народы и территории Союза ССР.

Дзига Вертов — один из основателей и классиков советского документального кино — декларировал в этот период:

*...Я киноглаз, я строитель... Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я у одного беру руки, самые длинные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека<sup>312</sup>.*

При рождении он — Давид Абелевич Кауфман (1896–1954). Дзига Вертов — творческий псевдоним: дзига в переводе с украинского «волчок», «чола», а вертов — от слова «вертеть». Характерны ритмы и повороты в его биографии. Еще в детстве он по-особому увлекся

<sup>312</sup> Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 54–55.

музыкой — составлял музыкальные композиции из различных окружающих звуков. В 1906 г. в родном Белостоке он пережил масштабные еврейские погромы — ему было за что впоследствии не поддерживать царизм и приветствовать большевизм. В 1914 г., с началом Первой мировой войны, призван в армию, но благодаря музыкальным способностям (сочиняет слова для военных маршей) был направлен не на фронт, а в военно-кантонистское музыкальное училище.

В 1916 г. Вертов уже в Петербурге — ученик известного невропатолога/психиатра В. М. Бехтерева, проводит визуальные эксперименты по ускоренной (рост растений) и замедленной (движение человека) съемке, готовит исследовательскую работу о зрительном восприятии<sup>313</sup>. А сразу после февраля 1917 г., оставив учебу в психоневрологическом институте, он переезжает в Москву, где его товарищ по Белостоку и Психоневрологическому институту М. Е. Кольцов находит ему работу в кинематографическом ведомстве. В начале 1920-х годов Вертов поднимается по административной лестнице — становится заведующим киносектором Главлитпросвета, работает под начальством Н. К. Крупской. В середине 1920-х творческие замыслы Вертова регулярно находят экранное воплощение («Кино-Глаз», выпуски «Кино-недели» и др.), его манифесты («Мь», «Киноки. Переворот» и др.) печатаются в прессе, а газета «Правда» публикует хвалебные рецензии. Вертов окончательно превращается в убежденного революционера, манифестируя свой творческий метод как «коммунистическую расшифровку мира»<sup>314</sup>.

В этот период и рождается один из самых значительных фильмов в творчестве Вертова — «Шестая часть мира» (1926) — о дружбе советских народов, синтезирующий все предшествующие профессиональные и личные опыты Вертова. Первоначально фильм, заказанный Госторгом,

<sup>313</sup> MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928) // New Literature Observer. 2007. № 121. P. 41–78.

<sup>314</sup> Вертов Д. Из наследия. Т. 1. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 5.

задумывался как рекламное повествование о системе государственной торговли в СССР для презентаций внутри страны и за ее пределами. Предполагались лишь эпизодические съемки этнографического содержания: «Тайга, звери, охота за разными зверьями у разных народностей (зима и лето одновременно)»<sup>315</sup>. Но, как видно из архивных документов, в процессе развития замысел кардинально изменился в части расширения этнографической тематики.

Агенты-операторы Вертова были направлены в различные уголки Союза с целью снять максимально подробные киноматериалы, характеризующие годовой хозяйственный цикл в определенном этническом сообществе<sup>316</sup>. При этом, исходя из пожеланий заказчика (Госторга), специальное внимание необходимо было обратить на традиционные виды бытования: добычу пушнины у тунгусов, оленеводство у коми, овцеводство у народностей Кавказа и т. д. В результате было снято значительное количество этнографических сюжетов, вполне достаточное для создания самостоятельной киноработы по каждой из выбранных народностей.

В частности, киноматериал, снятый в Восточной Сибири, посвящен традиционному укладу кочевых эвенков (до 1931 г. фигурировавших в официальных этнографических списках как тунгусы), а также его трансформации в советский период при активном участии торговой сети «Госторг», выступающей в повествовании как агент модернизации. Тунгусы представлены на экране как безымянные этнографические типажи, демонстрирующие основные картины народного быта. Наиболее значительный объем съемочных материалов в данном случае был связан с хозяйством: в кадре можно увидеть охоту на белок, седлание оленей, передвижение по тайге, постройку жилища, обустройство стойбища, пошив унт и т. п. В то же время, несмотря на официальную ориентацию советского кинематографа на приоритетную демонстрацию материального быта, элементы духовной

<sup>315</sup> Вертов Д. Из наследия. Т. 1. С. 105.

<sup>316</sup> Там же.

культуры также попадали в объектив вертовских кинооператоров. В частности, в фильме довольно подробно показано традиционное эвенкийское моление, снятое в тайге. Отдельный блок материалов иллюстрировал роль женщины в этническом сообществе тунгусов. Сюда можно отнести достаточно подробные кадры, демонстрирующие хозяйственную роль женщины: приготовление пищи, пошив одежды, обустройство жилища, уход за детьми и т. п. При этом особо выделяется сцена игры женщины на музыкальном инструменте (варгане), снятая с использованием разных ракурсов и планов различной крупности. В целом материалы съемки изобилуют крупными планами — портреты тунгусов разного пола и возраста. И если в исходных материалах эти портреты выглядят несколько разрозненно и бессистемно, то в итоговом фильме «Шестая часть мира» именно портретам представителей этнических сообществ, смотрящих с экрана на зрителя, Вертов уделил наибольшее внимание в монтаже. Наконец, обязательная для всех съемочных локаций часть материалов посвящалась показу положительных изменений в жизни «первобытных» этнокультурных сообществ при социализме.

По той же сценарной схеме сняты и материалы обо всех других этнических сообществах: коми, самоедах, вогулах, народностях Кавказа и Центральной Азии. Так, среди коми были сняты сюжеты, связанные прежде всего с оленеводством как национальным видом хозяйственной деятельности — оленеводы показаны за работой в стаде, в семейном быту, на праздниках. Подробно зафиксированы особенности устройства поселений и жилища коми. Присутствуют в материалах и сцены охоты. И вновь особым блоком фиксируются сцены советизации края: новый быт сельской школы и больницы, собрания местной партийной ячейки и демонстрация в день Октября. Завершающим сюжетом съемок у коми являлся излюбленный среди северян праздник — «Оленьи бега», представленный как комплексное явление, сочетающее в себе национальные традиции и советские инновации.

Портретные планы ненцев — пожалуй, одни из наиболее эффектных кадров из всех многочисленных съемок, сделанных разными операторами для «Шестой части мира». А. Г. Лемберг — мастер кинопортрета — демонстрирует такое чуткое внимание к естественному выражению лиц киногероев, к их натуральной красоте, что они надолго врезаются в зрительскую память как визуально-антропологические доминанты всей этнографической части фильма о самоедах (ненцах). В общем же, согласно единым для разных киногрупп инструкциям Вертова, и киноматериалы о самоедах были сняты по универсальным тематическим разделам. Большая часть съемок посвящена оленеводству: выпасу оленей, перекочевкам со стадом, транспортному использованию оленей для перевозки грузов и т. д. Превалирует хозяйственный блок киноматериалов: мужчины и женщины за повседневной работой, в семейном быту. Но, как и в прежних примерах, были сняты кадры, иллюстрировавшие особенности духовной культуры. Особого внимания в этой связи заслуживает сцена жертвоприношения оленя в тундре и последующего поедания сырого оленьего мяса взрослыми и детьми. Характерно был представлен и советский блок материалов: визит ненцев на пароход Госторга, прослушивание голоса В. И. Ленина из граммофона (как сообщают титры фильма), чтение советских газет, обмен песцовых шкурок на муку, соль и прочие товары.

Среди вогулов были также сняты преимущественно хозяйственные сюжеты, повествующие об охоте, рыболовстве и оленеводстве. Но особо следует отметить объемный киноматериал, посвященный медвежьему празднику, — один из самых подробных с этнографической точки зрения сюжет о духовной культуре из снятых для фильма «Шестая часть мира». Данная сцена выглядит как основательная реконструкция этого уникального действия праздника-похорон, посвященная тотему-медведю, не уступающая по детализации киносъемке медвежьего праздника, проведенной известным исследователем В. Н. Чернецовым у обских манси в 1948 г. Венчает же коллекцию киноматериалов о вогулах

все та же серия зарисовок на тему прогрессивной советизации туземцев.

Значительный блок киноматериалов для фильма «Шестая часть мира» был снят в советской Бухаре и ее окрестностях. Данную категорию съемок можно отнести к визуальной антропологии города. Киноглаз вертовского оператора любуется обстановкой старинных улиц и архитектурой отдельных зданий, атмосферой базара и национальными костюмами местных жителей. Особое внимание уделено религии — в кадре оказываются мечеть и верующие на молитве, но в итоговом фильме мусульманство подается как пережиток, обрамляясь в монтаже соответствующего содержания титрами. По выходе за пределы города камера демонстрирует природные и сельскохозяйственные богатства Центрально-Азиатского региона: горные вершины и речные долины, хлопковые плантации и стада овец. От этого отталкивается товарная линия, разворачивающаяся в последующих кадрах фильма: шкурки, шубы, каракулевый базар.

Похожим образом построено и киноописание города Кзыл-Орда — в то время столицы Казахской АССР — и его окрестностей. С одной стороны, выгодно демонстрируются архитектура, работное население, административные и хозяйственные объекты города. С другой — развитое мясо-молочное и транспортное животноводство в сельской местности. Однако обе линии подводятся к показу активной роли партии в переустройстве региона: торжественное открытие сессии Центрального исполнительного комитета Казахстана монтируется со строительством новых объектов и зданий, а социалистическая демонстрация — с праздничным тоем. Караваны верблюдов, груженные товарами для Госторга, завершают монтажное киноповествование.

Как видно, исходным материалом для фильма «Шестая часть мира» стало значительное количество документальных сюжетов, снятых в реальной этнографической среде, в различных регионах многонационального Союза ССР. Однако из имевшегося в его распоряжении объема материалов Вертов сделал скудную выборку, предназначенную прежде



всего для иллюстрации основной линии его киноконструкции — о дружном сосуществовании различных народностей в рамках единой Советской страны. Дальнейший анализ выборки и применения в фильме «Шестая часть мира» снятых материалов открывает путь к пониманию творческой методологии Дзиги Вертова. Далее в тексте излагается содержание титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме) и кадров (строчными буквами) из кинокартины.

### «Шестая часть мира»<sup>317</sup> как кинотекст

Титр: В СТРАНЕ КАПИТАЛА. Кадры: люди праздные и люди работные; метрополии и колонии; богатство и нищета. Человек из окна дорогого автомобиля смотрит на... темнокожих рабов, трудящихся на сельхозплантациях. Оркестр и мюзикл. КАПИТАЛ. Танцы в купальниках. ИГРУШКИ. Танцы. СУВЕНИРЫ. Оркестр. Франт курит сигару. ПУШКИ. Снова оркестр. Франт. Снова танцы. НЕНАВИСТЬ.

Худой темнокожий пигмей и его соплеменники выходят из глиняной хижины по очереди. Франт. Снова танцы. Снова фронт. Снова оркестр. СУДОРОГИ. Танцы (как судороги). Богатая публика. НА КРАЮ ИСТОРИЧЕСКОЙ ГИБЕЛИ. Снова танцы в купальниках. ПОТЕШАЕТСЯ. Праздные посиделки богатых женщин. КАПИТАЛ. Стремительный монтаж портрета франта, музыкантов, танцовщиц, праздных женщин.

ВЫ, КУПАЮЩИЕ ОВЕЦ В МОРСКОМ ПРИБОЕ. Мужчины с голым торсом

<sup>317</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 10258.

купают овец в волнах прибрежных. И ВЫ, КУПАЮЩИЕ ОВЕЦ В РУЧЬЕ. Пастухи проводят стадо через горный ручей. Овцы прыгают в воду ручья по одной. ВЫ.

Животноводы на улице селения. В АУЛАХ ДАГЕСТАНА. Снова животноводы на улице. ВЫ. Кадры северных оленей в зимней тайге. Тунгусы сажают мальчишку в седло на оленя. В СИБИРСКОЙ ТАЙГЕ. Тунгуска ведет оленей по таежной тропе зимой. ТЫ. Дровосек делает топором засечки на дереве в лесу. ЧТОБЫ НЕ ЗАБЛУДИТЬСЯ. Идет охотник по зимней тайге. ТЫ. Охотник идет по зимней тундре. В ТУНДРЕ. Охотник с собакой в заснеженной тундре. НА РЕКЕ ПЕЧОРЕ. Рыбаки в лодке на реке, отталкиваются от берега шестами, переправляются через реку. В ОКЕАНЕ. Лодка с гребцом в волнах океана. И ВЫ...

Отвертки сверлят металл. Наплывом — крупный план рабочего. СВЕРГНУВШИЕ В ОКТЯБРЕ ВЛАСТЬ КАПИТАЛА. Усталый работник вытирает лицо. ОТКРЫВШИЕ ПУТЬ К НОВОЙ ЖИЗНИ. Людской поток на демонстрации. ПРЕЖДЕ УГНЕТЕННЫМ НАРОДАМ СТРАНЫ. Демонстрация. Плакаты. Транспаранты. Массы демонстрантов различных народностей: женщина, покрытая паранджей, женщины в платках...

ВЫ. Крупный план женщины в парандже. ТАТАРЫ. Женщины в национальных одеждах. ВЫ. Мужчина в национальном головном уборе. БУРЯТЫ. Мужчина-бурят улыбается в камеру. УЗБЕКИ. Мужчины в национальных одеждах набирают воду на реке. КАЛМЫКИ. Мужчины-калмыки тянут рыболовную сеть на

реке. ХАКАСЫ. Мужчина с курительной трубкой в национальном головном уборе. Женщина с девочкой в национальных одеждах. Девочка улыбается. ГОРЦЫ КAVKAZA. Всадник на коне, другой, третий. ВЫ, КОМИ, ИЗ ОБЛАСТИ КОМИ. Коми-оленевода кидает аркан, ловит оленя. И ВЫ, ИЗ ДАЛЕКОГО АУЛА. Женщина с ребенком на руках. Портретные планы женщин в платках. Их национальные жилища у подножия горы. Снова портрет женщины в платке. Женщина набирает воду в кувшин. Снова женский портрет в платке. ВЫ. Оленеводы на оленьих упряжках и зимних нартах. НА ОЛЕНЬИХ БЕГАХ. Снова упряжки бегут. Зрители встречают победителей оленьих гонок. И ВЫ. Национальный праздник, массы в национальных костюмах. НА ПРАЗДНИКЕ «КОЗЛОДРАНЬЯ». Участники праздника.



Кадр из фильма «Шестая часть мира», режиссер Д. Вертов  
(РГАФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 10258)

Кидают тушу козла. Всадники скачут.  
Соперничают за тушу козла.

ПОД ГУДКИ ПАРОХОДОВ. Грузчики  
переносят тяжелые мешки с судна на пристань.  
ПОД ЗУРНУ И БАРАБАН. Мужчина  
играет на национальном музыкальном  
инструменте, люди танцуют. Хоровод.

ТЫ С ВИНОГРАДОМ. Крупный план  
молодого человека, жадно поедающего гроздь  
винограда. Общий план виноградников. ВЫ  
ЗА РИСОМ. Люди в национальных одеждах  
и головных уборах вокруг казана с рисом.  
Берут рис руками, едят. ВЫ, КОТОРЫЕ  
ЕДИТЕ СЫРОЕ ОЛЕНЬЕ МЯСО. Самоеды  
в тундре поедают сырое оленье мясо:  
взрослые и дети. Вытирают руки о мшистую  
поверхность тундры. Кланяются ритуально.

ТЫ, СОСУЩИЙ МАТЕРИНСКУЮ  
ГРУДЬ. Ребенок на руках матери берет грудь.  
И ТЫ, БОДРЫЙ СТОЛЕТНИЙ. Старик-  
кавказец у своего дома. МАТЬ, ИГРАЮЩАЯ  
С РЕБЕНКОМ. Бедно одетые женщины  
на руках подкидывают детей. РЕБЕНОК,  
ИГРАЮЩИЙ С ПОЙМАННЫМ ПЕСЦОМ.  
Мальчик в малице у забора, к которому  
привязан песец. ТЫ, РАСПРЯГАЮЩАЯ  
ОЛЕНЕЙ. Женщина распрягает упряжку  
оленей. И ТЫ, СТИРАЮЩАЯ НОГАМИ  
БЕЛЬЕ. Женщина стирает белье ногами,  
стоя на каменном круге на берегу реки.

И ВЫ, СИДЯЩИЕ В ЭТОМ ЗРИТЕЛЬНОМ  
ЗАЛЕ. Зрительный зал кинотеатра, полный  
зрителями. На экране — узнаваемые  
кадры идущего фильма «Шестая часть  
мира» (комбинированный кадр).

ВЫ. ПО КОЛЕНУ В ХЛЕБЕ. Зерно.  
Женщины перекидывают зерно лопатами. ПО  
КОЛЕНУ В ВОДЕ. Рыбаки стоят по колено  
в воде, сачками перебрасывают богатый  
рыбный улов. ВЫ, ПРЯДУЩИЕ ЛЕН НА  
ПОСИДЕЛКАХ. Девушки прядут лен на  
посиделках в избе. Детали: пряжа, руки,  
нити и лица. ВЫ, ПРЯДУЩИЕ ШЕРСТЬ  
В ГОРАХ. Женщины прядут шерсть:  
прялки, руки, лица, прикрытые платками.

Серия титров: ВЫ. ВСЕ. ХОЗЯЕВА.  
СОВЕТСКОЙ. ЗЕМЛИ.

Зал, полный людей, аплодирует.

В ВАШИХ РУКАХ. ШЕСТАЯ. ЧАСТЬ. МИРА.

Женщина-колхозница у большого  
глобуса. Подростки у знамени. Люди,  
собравшиеся вокруг глобуса, аплодируют.  
Зал с людьми аплодирует.

ОТ КРЕМЛЯ. Кадры Кремля. ДО  
КИТАЙСКОЙ ГРАНИЦЫ. Кадры границы  
СССР с Китаем, идет караван верблюдов.  
ОТ МАТОЧКИНА ШАРА. Кадр пролива  
в районе Маточкина Шара. ДО БУХАРЫ.  
Панорама Бухары. ОТ НОВОРОССИЙСКА.  
Кадры Новороссийского порта. ДО  
ЛЕНИНГРАДА. Панорамы города на Неве.  
ОТ МАЯКА ЗА ПОЛЯРНЫМ КРУГОМ.  
Кадр маяка. ДО КАВКАЗСКИХ ГОР. Горы.  
ОТ БЕРКУТА НА РУКЕ КИРГИЗА.  
Киргиз с беркутом на руке. ДО ГАГАР  
НА СКАЛАХ ЛЕДОВИТОГО ОКЕАНА.  
Панорама по колониям гагар на скалах  
у океана. ДО СЕВЕРНЫХ СОВ. Совеята.  
ДО ЧАЕК НА ЧЕРНОМ МОРЕ. Чайки  
и корабли на Черном море.

Серия титров (размер титров увеличивается):  
ВСЁ. В ВАШИХ. РУКАХ.

Снова женщина у глобуса. ВАШИ. Караван волов, идущих по горному серпантину. ВАШИ. Свиньи идут по деревенской улице. БУЙВОЛЫ. Буйволы на водопое. КОЗЫ ИЗ УЛУ-УЗЕНИ. Стадо коз и мальчик-пастушок. ВЕРБЛЮДЫ ИЗ КИРГИЗСКОЙ СТЕПИ. Стадо верблюдов. ОЛЕНИ. Стадо северных оленей. БЕЛКА. Белка на сосне. Охотник из лука стреляет в белку, попадает. ПЕСЕЦ В КАПКАНЕ. Песец попался в капкан, пытается вырваться. КУНИЦА. Куница на дереве. БУРЫЙ МЕДВЕДЬ. Медведь в зимнем лесу. Собака травит его, кусает сзади. СОБОЛЬ, ВЫСЛЕЖЕННЫЙ НА ДАЛЕКОМ СЕВЕРЕ. Соболь карабкается по дереву. Охотник стреляет из ружья в соболя, попадает. КАРАКУЛЬ. Мужчины рассматривают шкурки в руках.

Серия титров: ВСЁ. ВАШЕ. ВАШИ ФАБРИКИ. Рабочие трудятся на фабрике. ВАШИ ЗАВОДЫ. Кадры заводского производства. Движение механизмов. ВАША НЕФТЬ. Нефтяные вышки. ВАШ ХЛОПОК. Переработка хлопка. И ОВЦЫ. Стадо овец. ШЕРСТЬ. Стрижка овцы. ШЕРСТЬ (повтор). Переработка шерсти. ШЕРСТЬ (снова). Переработка шерсти женщинами. ВАШЕ МАСЛО. Грузчики переносят мешки с маслом. РЫБА. Рыбаки глушат рыбу. ВАШ ЛЕН. Женщины собирают и вяжут снопы из льна. ВАШ ТАБАК. Растет табак, его листья собирают, уносят на переработку.

И ОГРОМНОЕ ВАШЕ БОГАТСТВО.  
Кадры поля пшеницы. ВАШЕ. Полиэкран:

люди в поле работают, сеют, пропалывают,  
 собирают урожай, вяжут снопы. Едут  
 трактора по полю. Сбор пшеницы.  
 Переработка на мельнице. Мешки муки  
 перегружаются на корабль. Перевозятся  
 по железной дороге. ПО ВСЕМ ДОРОГАМ  
 СОВЕТСКОЙ ЗЕМЛИ ДВИЖУТСЯ  
 ЭКСПОРТНЫЕ ТОВАРЫ. Упряжка лошадей  
 по проселочной дороге доставляет груз.  
 ПО ПРОСЕЛКАМ. Упряжка лошадей по  
 проселочной дороге доставляет груз. ПО  
 ГОРНЫМ ТРОПИНКАМ. Грузы перевозятся  
 лошадьми по горным тропам. КАРАВАНАМИ  
 ВЕРБЛЮДОВ. Караван верблюдов с грузом.

И ТАМ. Горные вершины. ЗАПРЯЖЕННЫЕ  
 БУЙВОЛАМИ, ГДЕ СКРИПЯТ АРБЫ.  
 Кадры повозок. ТАМ, ГДЕ КОЧЕВНИКИ  
 ГОНЯТ СВОИ СТАДА. Стадо оленей  
 в тундре. ТАМ. Кадры стада буйволов. ГДЕ  
 СТАДА ПЕРЕПРАВЛЯЮТСЯ ЧЕРЕЗ РЕКИ.  
 Стадо буйволов переходит реку. ТАМ, ГДЕ  
 УКЛАДЫВАЮТ ФРУКТЫ В ЯЩИКИ.  
 Анимация: ящики, в них сами укладываются  
 фрукты, ящик сам запрыгивает на другие  
 ящики. И ТАМ. Оленевод на оленьей упряжке  
 приезжает на фабрику. ГДЕ ВОГУЛ  
 ЗУБАМИ РАЗВЯЗЫВАЕТ УЗЕЛ. Вогул  
 развязывает узел на своей нарте зубами. ТАМ,  
 ГДЕ ЭКСПОРТНЫЙ ЛЕН. Кадры большого  
 количества льна, собранного в снопы (видна  
 вывеска ГОСТОРГ). В ПОРТУ. Корабль  
 в порту. Ящики грузов. ГОСТОРГ. Рельсы.  
 Железнодорожный состав с грузом. ГДЕ  
 ЦИСТЕРНЫ И БАКИ С ПОДСОЛНЕЧНЫМ  
 МАСЛОМ. Льется подсолнечное масло.  
 ГОСТОРГ (на рус. и англ. яз.). Цистерны  
 с надписью ГОСТОРГ. Железнодорожный

состав движется. ГДЕ ГРУЗЯТ ИКРУ. Бочки с икрой. На них этикетки «ГОСТОРГ». Бочки грузят на суда. КОРОВ. Корову на тросе грузят на судно. ЦЕМЕНТ. Вагонетки с цементом движутся по узкоколейке. ГДЕ ХЛЕБ. Зерно пересыпается. НЕПРЕРЫВНОЙ ЛЕНТОЙ. Зерно идет по конвейеру. В ИНОЗЕМНЫЕ КОРАБЛИ. Хранилища корабля «Greenwich» пополняются зерном. И ТАМ. Зимняя тайга. ГДЕ НЕТ НИКАКИХ ДОРОГ. Охотник (тунгус) прокладывает себе путь через тайгу. ГДЕ НА РАССТОЯНИИ СОТЕН ВЕРСТ. Панорамы по зимней тайге. МОЖНО НЕ ВСТРЕТИТЬ НИ ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА. Панорамы по зимней тайге. В ЛЮТЫЕ МОРОЗЫ. Обоз из оленьих упряжек с грузом. ПО СУТРОБАМ БЕЗБРЕЖНЫХ ТУНДР. Обоз из оленьих упряжек движется с грузом. ДОБИРАЮТСЯ ДО БЛИЖАЙШЕГО ПУНКТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТОРГОВЛИ. Упряжка приезжает на пункт Госторга. ЧТОБ СДАТЬ СВОЮ ДОБЫЧУ. Охотники достают привезенные мешки со шкурками, вытряхивают их. ДЛЯ ВЫВОЗА В СТРАНЫ КАПИТАЛА. Железнодорожное полотно, состав везет груз. Морская гладь. Корабль везет груз. ДАЛЕКО. Море. ЗА ПОЛЯРНЫМ КРУГОМ. Побережье, собаки на берегу. ГДЕ ПОЛГОДА НЕ ЗАХОДИТ СОЛНЦЕ. Кадр солнца. И ПОЛГОДА ДЛИТСЯ НОЧЬ. Кадр темноты (черный экран). НЕПОДВИЖНО СИДЯТ САМОЕДЫ. Люди на берегу сидят. НАПРЯЖЕННО СМОТРЯТ В ОКЕАН. Мужчина смотрит в подозрную трубу в сторону моря. Море. Панорамные кадры сидящих на берегу людей. Снова море.



Наконец, идет корабль. КАЖДЫЙ ГОД К  
 НИМ НА НОВУЮ ЗЕМЛЮ ПРИХОДЯТ  
 ПАРОХОДЫ ГОСТОРГА. Идет пароход.  
 Люди на берегу его замечают. С СОБАКАМИ.  
 Собака на пароходе. С МУКОЙ. Мешки  
 муки на пароходе. С ЛЕСОМ. Древесина  
 на корабле. С МАНУФАКТУРОЙ. Ткани  
 в трюме. Мужчина разматывает ткань.  
 САМОЕДЫ ПРИХОДЯТ В ГОСТИ К  
 МАТРОСАМ. На корабле ненцы и моряки.  
 Ненцам показывают граммофон. СЛУШАЮТ  
 В ГРАММОФОНЕ САМОГО ЛЕНИНА.  
 Ненцы слушают. Портретные планы  
 ненцев: женщин и детей. ЧЕРЕЗ СУТКИ  
 ПАРОХОД УХОДИТ. Удаляется судно  
 в море. УВОЗИТ ШКУРКИ ПУШНЫХ  
 ЗВЕРЕЙ. Песец, шкурки, палуба, море.

И ВОТ ЭТИ ШКУРКИ НА ЛЕЙПЦИГСКОЙ  
 ЯРМАРКЕ. Снова кадры городов Европы.  
 Меховой павильон. Шкурки, чучела.  
 Посетители. И ВОТ В СТРАНЕ КАПИТАЛА.  
 Снова следуют кадры сытой европейской  
 жизни, как в начале фильма. ШКУРКИ,  
 ДОБЫТЫЕ ТУНГУСАМИ, ОСТЯКАМИ,  
 САМОЕДАМИ, ОБМЕНЯНЫ НА  
 МАШИНЫ ДЛЯ СОВЕТСКОЙ СТРАНЫ.  
 Кадры станков, производственных машин  
 монтируются с кадрами охотников-  
 туземцев, сдающих шкурки в Госторг.  
 НА МАШИНЫ, ПРОИЗВОДЯЩИЕ  
 МАШИНЫ. Кадры механизмов.

ТАК В СТРАНЕ ПРОЛЕТАРСКОЙ  
 ДИКТАТУРЫ. Комбинированный кадр<sup>318</sup>:

---

<sup>318</sup> Комбинированный кадр (совмещение изображений) «человек и механизм» (человек-механизм) — ключевой повторяемый кинообраз в фильме.

механизмы и рабочие. ДАЖЕ НАРОДЫ, ЖИВУЩИЕ ЕЩЕ ПАТРИАРХАЛЬНЫМ УКЛАДОМ. Тунгусы в тайге. Портретные планы представителей разных народностей. ЧЕРЕЗ РАЗВЕТВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТОРГОВЛИ. Тунгусы верхом на оленях. КАК БЫ ДАЛЕКО ОНИ НЕ ЖИЛИ. Караван оленей. Люди (тунгусы) на стойбище, улыбаются в камеру. СТРОЯТ СОЦИАЛИЗМ.

Снова кадры механизмов. ВМЕСТЕ С СЕРЕДНЯКАМИ И БЕДНЯКАМИ КРЕСТЬЯНАМИ, СДАЮЩИМИ СВОЙ ХЛЕБ КООПЕРАТИВУ. Крестьянин на запряженной лошадью телеге привозит мешки с зерном в кооператив «Пахарь». Сгружает, сдает. Вереница таких же повозок. ВМЕСТЕ С КРЕСТЬЯНАМИ, ПОЛУЧАЮЩИМИ ЧЕРЕЗ КООПЕРАТИВ ТРАКТОР. Трактор едет по деревне в сопровождении группы людей. ДЛЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ОБРАБОТКИ ЗЕМЛИ. Трактор тянет борону по полю, пашет землю. ВМЕСТЕ С РАБОЧИМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ЗАВОДЕ. Фасад здания заводоуправления «Реутовская прядильная фабрика» (Туркмения). Интерьеры заводских цехов. Кипит работа людей и машин. ВМЕСТЕ С РАБОТНИЦАМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ФАБРИКЕ. Снова интерьеры заводских цехов. Кипит работа людей и машин. Масштабный организм фабрики (парящая над цехом камера).

ЧЕРНОЕ МОРЕ. Кадры моря. И ТЕБЯ, МОРЕ, ЗАМЕРЗШЕЕ У БАЛТИЙСКИХ БЕРЕГОВ. Заснеженные берега. ВО ЛЬДУ ЗАСТРЯВШИЕ КОРАБЛИ. Корабль во льдах.

И КТО-ТО УХОДЯЩИЙ В ЛЕДЯНУЮ  
НЕИЗВЕСТНУЮ ДАЛЬ. Человек на лыжах  
с собакой уходит вдаль. Олени идут по снегу.

КОЕ-ГДЕ ЕЩЕ КОВЫРЯЮТ ЗЕМЛЮ  
ПАЛКОЙ. Плуг деревянный боронит землю,  
запряженный волами, за ним идет босоногий  
крестьянин. КОЕ-ГДЕ ЕЩЕ ЖЕНЩИНЫ  
С ЗАКРЫТЫМ ЧАДРОЙ ЛИЦОМ. Улицы  
Бухары, женщины с покрытыми лицами.  
КТО-ТО ЕЩЕ ПЕРЕБИРАЕТ ЧЕТКИ.

Мужчина в национальном костюме и головном  
уборе перебирает четки, улыбается в камеру.  
КТО-ТО БЕСНУЕТСЯ. Кадры шаманского  
камлания, амулетов (тунгусы). ГДЕ-ТО  
ШАМАНИТ ШАМАН. Кадры шаманского  
камлания, шаманские атрибуты и одежды.

ЕСТЬ ЕЩЕ МЕСТА ГДЕ. Женщина  
в национальной одежде выносит на снег  
таз с тлеющими головешками. ОБРЯД  
ОБНОВАЕНИЯ ЖЕНЩИНЫ. Женщина  
приседает — «очищается» над дымом.  
ЕСТЬ ЕЩЕ МЕСТА ГДЕ. Молятся  
вогулы. В ЖЕРТВУ БОГУ МЕНКВЕ.  
Голова медведя, украшенная для ритуала.  
Жертвоприношение оленя. Молятся. Играют  
на струнном музыкальном инструменте  
(санквылтапе). Пляшут. Разыгрывают  
сценки. Кадры медвежьего праздника.

МЕДЛЕННО УХОДИТ СТАРОЕ...  
Волы, упряжка, крестьяне. КАК ТЫ,  
УХОДЯЩИЙ В ЛЕДЯНУЮ ДАЛЬ.  
Человек на лыжах уходит с собакой вдаль.

ЕЩЕ ВЕРЯТ В ПОМОЩЬ МАГОМЕТА.  
Мусульманин молится. Мусульмане у мечети.  
Массовое моление мусульман. ЕЩЕ ВЕРЯТ

В ПОМОЩЬ ХРИСТА. Христианин крестится. Батюшка крестится. В ПОМОЩЬ БУДДЫ. Буддисты на массовой религиозной церемонии. ИЛИ КАК ТУНГУСЫ...

В ПОМОЩЬ СВОИХ БОЖКОВ. Пожилая женщина у дерева в тайге совершает обряд.

ВИЖУ ТЕБЯ. Кадры моря. ЧЕРНОЕ МОРЕ. Волны. И ТЕБЯ, МОРЕ, ЗАМЕРЗШЕЕ У БАЛТИЙСКИХ БЕРЕГОВ. Заснеженные берега. ВО ЛЬДУ ЗАСТРЯВШИЕ КОРАБЛИ.

Корабль во льдах. И ТЫ. Корабль-ледокол движется среди льдов. ЛЕДОКОЛ «ЛЕНИН».

Ледокол ломает льды. ЛОМАЮЩИЙ

ГРУДЬЮ ЛЕД. Ледокол продолжает

ломать льды. ПРОБИВАЕТ ПУТЬ. Ледокол проламывает льды дальше и дальше.

НАШИМ СУДАМ. Ледоколы во льдах идут.

ЧТОБ ОБМЕНЯТЬ НАШ ХЛЕБ. Зерно

на борту судна. ОБМЕНЯТЬ НАШУ

ПУШНИНУ. Мешки с пушниной на борту.

НА НЕОБХОДИМЫЕ НАМ МАШИНЫ.

Кадры работы механизмов. Комбинированный кадр: люди и механизмы, люди-механизмы.

НА МАШИНЫ, ПРОИЗВОДЯЩИЕ

МАШИНЫ. Снова кадры работающих

механизмов. Ледокол. Механизмы. Ледокол.

Серия титров: ЧТОБЫ ЕЩЕ СКОРЕЙ РОСЛО.

НАШЕ СОБСТВЕННОЕ. СТРОИТЕЛЬСТВО.

МАШИН. Кадры фабричного производства.

ВИЖУ. Женщины в платках на улице

Бухары. ЖЕНЩИНА СБРОСИЛА ЧАДРУ.

Демонстрация с транспарантами. Женщина

поднимает чадру, радуется. ДРУГАЯ

ЖЕНЩИНА ВЕДЕТ РАБОТУ СРЕДИ

ЖЕНЩИН ВОСТОКА. Женщина учит грамоте, женщины учатся писать.

САМОЕД-КОМСОМОЛЕЦ ЧИТАЕТ ГАЗЕТУ «СЕВЕРЯНИН». Два самоеда в малицах сидят на снегу, читают газету.

БУРЯТЫ И МОНГОЛЫ ЧИТАЮТ «БУРЯТО-МОНГОЛЬСК. ПРАВДУ».

Бурят и монгол читают газету «Бурят-монгольская правда». ДЕТИ МОНГОЛОВ ВСТУПАЮТ В ПИОНЕРСКИЙ ОТРЯД.

Буряты в пионерских галстуках. В ПОМОЩЬ ОЛЕНЕВОДАМ — ПОЛЯРНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ. Палатка на снегу.

Ветеринары в белых халатах осматривают оленей, делают прививки животным.

ОРОСИТЕЛЬНЫЕ КАНАЛЫ. Группа людей открывает шлюз канала. Идет поток воды. БЕЗВОДНЫМ СТЕПЯМ. Степь. Идет вода по прорытому каналу.

ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ ЛАМПОЧКА — КРЕСТЬЯНСКОЙ ИЗБЕ. Провода в селе. Лампочка.

ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ. «Островская изба-читальня», библиотека. Люди на улице. РАДИО-ДОКЛАД. Люди на улице слушают радио. Радиорупор. Толпы людей. Они радуются.

Сооружения и механизмы электростанции — эффектные, большие, сложные. Механизмы движутся, работают. Провода, транзисторы, столбы.

ВОЛХОВСТРОЙ. Огромная плотина. Идет вода. Снова работа механизмов, шестеренок, втулок. Снова большая вода. Энергия воды.

ЗАВОДЫ. Трубы заводов дымят. ЕЩЕ  
ЗАВОДЫ. Снова кадр заводов с дымом из труб.  
ВИЖУ. Трубы заводов дымят в другом месте.

Серия титров: МЫ ХОТИМ САМИ  
ПРОИЗВОДИТЬ. НЕ ТОЛЬКО СИТЕЦ,  
НО И МАШИНЫ, НЕОБХОДИМЫЕ  
ДЛЯ ПРОИЗВОДСТВА СИТЦА. Опять  
механизмы — трут, крутятся, мелят.

МЫ ХОТИМ САМИ ПРОИЗВОДИТЬ.  
НЕ ТОЛЬКО ТРАКТОРЫ. Тракторы  
выезжают с завода. НО И МАШИНЫ,  
ПРОИЗВОДЯЩИЕ ТРАКТОРЫ.  
Комбинированный кадр: механизмы,  
шестеренки. Трактор спускается с производства.  
Трактор движется по производственному цеху.

СТРОИМ. В НАШЕЙ СТРАНЕ. Масса людей  
на площади, машут руками, кепками, радуются.  
ПОЛНОЕ. СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ.  
ОБЩЕСТВО. Снова массы людей на  
площади, машут руками, кепками, радуются.  
Опять механизмы, шестеренки.

СТАНОВИМСЯ ПРИТЯГАТЕЛЬНЫМ  
ОЧАГОМ. Портрет Ленина. Кремлевские  
стены. Мавзолей. Массы людей у Мавзолея.  
ДЛЯ РАБОЧИХ ЗАПАДА. Выступает  
женщина на митинге, люди, транспарант на  
немецком языке. Демонстрации в разных  
странах. Массы людей с транспарантами.  
ПРИТЯГАТЕЛЬНЫМ ОЧАГОМ.  
Комбинированный кадр: очередь в Мавзолей  
к Ленину, портрет Ленина. ДЛЯ НАРОДОВ  
ВОСТОКА. УЖЕ ПОДЫМАЮЩИХСЯ НА  
БОРЬБУ. Военные Китая. Армия. ПРОТИВ  
ИГА КАПИТАЛА. Флаги разных стран реют.  
Военные маршируют. УГНЕТЕННЫЕ

СТРАНЫ. Люди собирают рис на плантациях.  
ПОСТЕПЕННО ОТПАДАЯ ОТ МИРОВОГО  
КАПИТАЛА. Люди, бедно одетые. БУДУТ  
ВЛИВАТЬСЯ В РУСЛО ЕДИНОГО  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ХОЗЯЙСТВА.  
Снова механизмы, шестеренки. В РУСЛО.  
ЕДИНОГО. Механизмы, шестеренки.  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО. ХОЗЯЙСТВА.  
Снова механизмы, шестеренки в движении.  
КОНЕЦ.



Кадр из фильма «Шестая часть мира», режиссер Д. Вертов  
(РГАФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 10258)

## Метод Вертова

Очевидно, что в случае с фильмом «Шестая часть мира» речь идет о кинорекорде для того времени: по охвату съемочных локаций (столицы и окраины СССР, заграничные страны), количеству героев (национальные сообщества,

рабочие, крестьяне, представители «капитала»), числу задействованных и привлеченных участников (на фильме работало несколько съемочных групп, использовались съемки сторонних операторов) и т. д. По интонации это визуально-антропологический манифест: идеологический и творческий. Преодолевая рамки формального технического задания, Вертов создавал кинематографический образ нового Союза, словно нового мира. Режиссер наделил этот новый организм внутренними связями: единым советским социально-экономическим телом и общей коммунистической душой. Конструируя экранный образ Страны Советов, он экспериментировал со временем: сопоставлял национальные традиции и социалистические нововведения как пережитки и прогресс соответственно — и с пространством: ставил в монтаже представителей разных народностей рядом, создавая эффект их «общности».

Монтаж, безусловно, был основным творческим орудием Вертова. В дневниках режиссера можно найти следующее высказывание о монтаже:

*Разрозненные кадрики связаны между собой не более, чем буквы азбуки. Вам нужно из букв составить слова, из слов — фразы, из фраз — статью, очерк, поэму и т. д. Это уже, собственно, не монтаж, а кинопись... искусство писать кинокадрами<sup>319</sup>.*

«Кинопись» Вертова в «Шестой части мира» выстроена и как поэма, и как заговор — с целью «организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд, в зрительно-смысловую формулу, в экранное «вижу»<sup>320</sup>. Не случайно это программное киноглазовское слово «ВИЖУ» многократно повторяется в титрах фильма. С одной стороны, оно работает в киноповествовании как техническое акцентное повторение: вижу всю шестую часть

<sup>319</sup> Вертов Д. Из наследия. Т. 2. С. 111.

<sup>320</sup> Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. С. 71.



мира, вижу каждого отдельного человека и т. п. С другой — имеет психологическую функцию внушения: вижу общность народностей СССР, вижу (в значении предвижу) грядущую победу коммунизма во всем мире и пр. Повторы в кадрах, в монтажных фразах фильма усиливают гипнотический эффект. Сочетание титров и кадров, ритм и частота склеек, символические эффекты полиэкрана, комбинированные кадры — революционная кинопоэзия Вертова вводит зрителя в своеобразный транс.

Вертов вполне отдавал себе отчет в потенциале кинематографа.

*Демонстрированные картины на широкие массы действовали ярче и убедительнее речей ораторов. Освященный экран — приманка, на которую можно собрать любой митинг<sup>321</sup>.*

Он был уверен и в действенности своих методов, апробированных на предыдущих опытах работы в кино. Архивные документы свидетельствуют, что еще 1 июня 1923 г. на собрании группы сподвижников Вертова («киноков») обсуждался прием наложения изображения лица персонажа на другой кадр как средство выражения в фильме того, что Вертов называл «инсценировкой человеческой мысли»<sup>322</sup>. Именно этот прием активно использовался режиссером в «Шестой части мира» для создания экранного образа «человека как механизма» при строительстве социализма. На протяжении всего киноповествования фильма он манипулировал изображениями и текстовыми фразами (со специально разработанным шрифтом) в том ключе, в каком ему это было нужно для связи элементов в конструкции. Вертовская методология предполагала отношение к документальной реальности как к материалу для конструирования киноправды, и «так же Вертов относился к этничности, монтируя фрагменты

<sup>321</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 386. Л. 19 об.

<sup>322</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 390. Л. 1.

культур в мозаику киноиллюстраций к серии пропагандистских титров»<sup>323</sup>. Режиссер признавал, что в результате масштабного эксперимента ему «удалось охватить очень большое пространство, почти полюсы нашей страны; центр тяжести был не на эксперименте в отдельных небольших фразах, а на соединении таких отдельных концов»<sup>324</sup>.

В преддверии выхода фильма в широкий прокат Дзига Вертов дал расширенное интервью для газеты «Кино»:

*Мысли мои об этой киноработе группируются вокруг следующих пяти положений. Во-первых: «Шестая часть мира» — это больше, чем кинофильм, больше, чем то, что мы привыкли понимать под словом кинофильм. Будь то хроника, будь то комедия, будь то художественный кинобоевик — «Шестая часть мира» где-то за пределами этих определений, это уже следующая ступень после самого понятия «кинематограф». Во-вторых: у этой фильмы нет, собственно, «зрителей» в пределах СССР, так как все трудящиеся СССР (130–140 миллионов) являются не зрителями, но участниками этой фильмы. Самый смысл этой картины и все ее построение разрешает теперь на практике труднейший теоретический вопрос об уничтожении границы между зрителями и зрелищем. У «Шестой части мира» не может быть в пределах СССР критиков-противников или критиков-сторонников, потому что и противники, и сторонники также являются участниками этой фильмы. В-третьих: «Шестая часть мира», очевидно, окончательно решает вопрос о полной победе метода Кино-Глаза над методами «актерской», «игровой» кинематографии. В-четвертых: вне зависимости от каких бы то ни было течений и направлений — «Шестая часть мира» устанавливает своего рода кинорекорд, а по мнению знакомых с этой работой товарищей, подлинно мировой рекорд. В-пятых:*

<sup>323</sup> Головнёв А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1 (1). С. 85.

<sup>324</sup> Вертов Д. Из наследия. Т. 2. С. 168.

*вопрос о надлежащей подготовке к показу этой картины, вопрос о ее широчайшей демонстрации разрешается сам собой. Вряд ли кто-либо решится взять на себя ответственность за непоказ или искусственно ослабленный показ этой величайшей «поэмы фактов»<sup>325</sup>.*

Однако выход вертовской кинопоэмы на экраны в декабре 1926 г. породил неоднозначную реакцию. С одной стороны, еще по инерции предыдущих лет газета «Правда» — главный рупор советской печати — традиционно приветствовала рождение новой работы одного из лидеров неигровой кинематографии Союза: «Шестая часть мира» определяет переворот в мировой кинематографии, намеченный предыдущей работой Вертова. Она открывает колоссальные перспективы и возможности перед фильмами,



Кадр из фильма «Шестая часть мира», режиссер Д. Вертов.  
(РГАФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 10258)

<sup>325</sup> Шестая часть мира (беседа с Дзигой Вертовым) // Кино. 1926. 17 авг. С. 6.

фиксирующими подлинную жизнь»<sup>326</sup>. С другой стороны, набиравшая силы антивертовская коалиция в кинематографическом сообществе вывернула эту «колоссальность» наизнанку. Формальным поводом низвержения Вертова стала критика режиссера в неэффективной организации производства и в огромном перерасходе средств. Кроме того, со стороны творческих оппонентов Вертова звучала критика и его экспериментального метода — как «кинематографической кунсткамеры», которой «недостает руководящей коммунистической головы»<sup>327</sup>. С этого момента вновь начались характерные зигзаги, словно преследующие носителя псевдонима, Дзигу Вертова.

Сам режиссер видел в развернувшейся кампании цель «оклеветать “Шестую часть мира” и толкнуть киноадминистрацию на разгром первой станции хроникальной фильмы и на изгнание группы Кино-Глаз из Москвы»<sup>328</sup>. И действительно, травля Вертова сказалась прежде всего на купировании в кинопрокате его нового фильма. По воспоминаниям режиссера,

*«Шестая часть мира» была продвинута благодаря настояниям Госторга, который заказывал эту фильму и чуть не силой заставил пустить эту фильму на экран. Была реклама, по сумме небольшая, но умело составленная, и в результате настойчивого наступления на прокат фильму пришлось пустить. Ее пустили на второй экран, на три дня, но она продержалась 2–3 недели»<sup>329</sup>.*

А уже в январе 1927 г. в результате развития конфликта с руководством «Совкино» Дзига Вертов был уволен из штата студии и вынужден был временно покинуть Москву. Предстояла работа на киностудии в Киеве — создание

<sup>326</sup> Шестая часть мира // Правда. 1926. 12 окт. № 285. С. 3.

<sup>327</sup> Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982. С. 31.

<sup>328</sup> Вертов Д. Из наследия. Т. 2. С. 207.

<sup>329</sup> Там же. С. 174.

«Человека с киноаппаратом», ставшего вершиной творчества Вертова. Затем началось постепенное отстранение режиссера от кинодеятельности и профессиональное забвение. Впоследствии к фильму «Шестая часть мира», как и ко всему творческому наследию Дзиги Вертова, интерес возрождался и угасал не единожды в истории, но и сегодня, спустя десятилетия после своего создания, он по праву считается одним из величайших достижений документалистики, занимая заслуженное место в категории классики мирового кино.

Таким образом, «племени киноков»<sup>330</sup> во главе с Вертовым удалось из кадров разных национальностей, как из пазлов, собрать на экране своеобразный экранный образ единого многонационального Советского Союза.

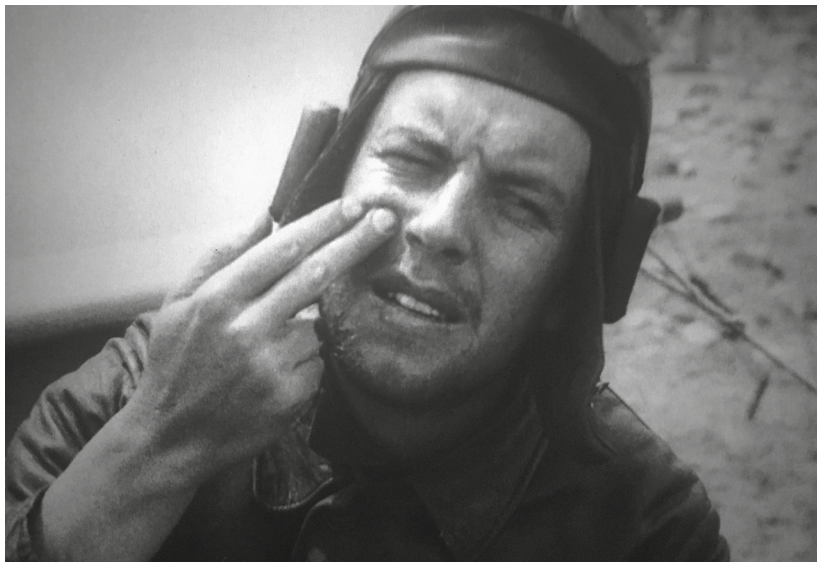
---

<sup>330</sup> Выражение Дзиги Вертова.

### 3. АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ КИНОХРОНИКА ВЛАДИМИРА ЕРОФЕЕВА

*С самого начала работы я решительно отказался от экспериментирования по линии узко формальной... Я полагаю, что хроника в основном должна заниматься фиксацией явлений подлинной действительности<sup>331</sup>.*

В. А. Ерофеев



Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940)

Ранний советский период был временем активного творческого поиска в советском кинематографе, становления новых стилей и направлений, именно на этот период приходится и развитие производства фильмов этнографического и географического содержания. Кинопроизводство росло не только количественно, но и качественно — из общего числа пропагандистских киноагиток выделялись яркие творческие произведения, составившие авангард советского кинематографа и заслуженно вошедшие в разряд мировой

<sup>331</sup> Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998. С. 30.

киноклассики. Одной из наиболее значительных персон в данном процессе по праву считается режиссер Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940) — один из пионеров направления экспедиционных фильмов в СССР. Ему удалось объединить качества исследователя и кинорежиссера, новатора и традиционалиста. С одной стороны, благодаря своему киноведческому опыту В. А. Ерофеев был увлечен кино как новой формой общественной коммуникации, кинематограф привлекал его как язык открытий — новых, неизвестных широкой зрительской аудитории территорий и народностей. С другой стороны, работая в торговом представительстве СССР в Германии в 1920-х годах, он сумел основательно изучить кинематограф как индустрию, приносящую прибыль<sup>332</sup>. Импульсом же для поворота В. А. Ерофеева к жанру экспедиционного фильма послужил пример популярного в тот период немецкого кинорежиссера Колина Росса, который совершал кругосветные экспедиции и создавал фильмы и книги о своих экзотических путешествиях, что было творчески увлекательно и приносило существенный финансовый доход<sup>333</sup>. Вернувшись из Германии в СССР, В. А. Ерофеев решил попробовать свои силы в кинорежиссуре, взявшись за монтажный фильм «За Полярным кругом».

## Предыстория полярного кинопроекта

Освоение Арктики имеет давнюю историю, полную драматических и героических эпизодов. За открытие Северного морского пути из Европы в Азию в разное время конкурировали Англия и Голландия, Швеция и Россия. После смены политического режима в 1917 г. советская власть активизировала борьбу за всестороннюю колонизацию

<sup>332</sup> Шлегель Х. И. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. 2002. № 58. С. 368–380.

<sup>333</sup> Дерябин А. С. Наша психология и их психология — совершенно разные вещи: «Афганистан» Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 53–60.

Арктики — освоение ее природных и человеческих ресурсов, в том числе с опорой на достижения дореволюционного периода в этой области. Актуализировались работы по созданию регулярного транспортного сообщения, связывающего регионы Дальнего Востока и Сибири с европейской частью России, получили развитие научные исследования Арктики и процесс налаживания взаимодействий с коренным населением региона. Кроме осуществления практических действий в этих направлениях, «владение» Арктикой необходимо было регулярно подтверждать и в информационном поле. В связи с этим закономерным оказывается появление в середине 1920-х — начале 1930-х годов целой серии советских киножурналов и кинофильмов о Севере: «Наш великий Север» (1925), «Самоедь» (1927), «За тюленями в полярные льды» (1927), «По Северу» (1928), «По берегам и островам Баренцева моря» (1929), «Камчатка» (1929), «По Камчатке и Сахалину» (1929), «Малоземельная тундра» (1930), «Таймырская экспедиция» (1930), «Быт народов Севера» (1930), «К белому пятну Арктики» (1930), «Путь на Север» (1932), «Далеко на Севере» (1932), «Восточная Лапландия» (1933), «Два океана» (1933) и др. Большинство фильмов носили просветительский характер, включали сюжеты географического и этнографического содержания и потому представляют существенный интерес для современной науки. Однако, за редкими исключениями, эти кинодокументы советской эпохи не становились объектом полноценного изучения в современной антропологии.

Предыстория создания этого фильма восходит к дореволюционному периоду. В 1910 г. на кинофабрике акционерного общества «Ханжонков и Ко» был организован отдел научного кино. Фабрика А. А. Ханжонкова была крупнейшим кинопроизводителем в стране, и «солидность фирмы», как было принято среди крупных зарубежных фирм, требовала производства и научных фильмов. Руководство ставило перед отделом задачи создания научно-популярных и учебных фильмов на свободную тематику. И во многом содержание первых фильмов отдела предопределяла научная



специализация его консультантов: членами этого коллектива являлись биолог В. Н. Лебедев, медик А. Л. Дворецкий, физики В. К. Аркадьев, Н. В. Бакин и А. Г. Калашников и др. В течение первых трех с лишним лет работы были выпущены научно-популярные фильмы «Чухотка», «Электрический телеграф», «Динамомашинка», «Излучение электромагнитных волн вибратором Герца», «Пар», «Глаз», «Кровообращение», «Дыхание» и др. Кроме того, отдел научного фильма искал возможности съемок географических и этнографических материалов, пытаясь согласовать свою деятельность с экспедициями научных и производственных организаций. Так, в 1914 г. в арктический рейс парохода «Колыма» был отправлен Ф. К. Бремер.

Федор Карлович Бремер (1877–1923) был одним из ближайших сподвижников А. А. Ханжонкова. Он работал в разных цехах художественного и документального кино — фотографом, оператором, администратором. А с образованием в структуре кинопредприятия научного отдела стал руководителем его производственной лаборатории. В 1914 г. он был командирован в масштабную киноэкспедицию для съемок на Дальнем Востоке и Северо-Востоке страны. В июне 1914 г. Ф. К. Бремер работал в Приморье, где производил съемки природно-географических объектов края на основе плана, разработанного при консультировании известного исследователя Дальнего Востока В. К. Арсеньева<sup>334</sup>. А 30 июня 1914 г. в составе комплексной группы отправился из Владивостока к устью Колымы на пароходе «Колыма» под командованием капитана П. Г. Миловзорова. Рейс был организован с исследовательскими и экономическими целями, на борту находилось 40 человек команды и 5 пассажиров. Пароход «Колыма» — изначально норвежское товаро-пассажирское судно «Prosper» — имел двухпалубный стальной корпус с двойным дном и противолодочными подкреплениями и был

---

<sup>334</sup> Тарасова А. И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. М.: Глав. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1985. С. 235.

куплен в 1911 г. специально для совершения рейсов к устью Колымы. Пароход уже прошел успешную апробацию в сложных условиях Крайнего Севера: в 1912–1913 гг. он исправно выполнял западно- и восточнокамчатские рейсы, проходил морские трассы до Сахалина, Николаевска-на-Амуре и Нижнеколымска. Но на обратном пути во Владивосток 25 августа 1914 г. пароход «Колыма» получил пробоину от столкновения со льдами и был вынужден остаться зимовать у мыса Северного в Ледовитом океане. За время сложной зимовки многие из участников похода переболели цингой, а три члена экипажа умерли и были похоронены на утесе Вебера. Пароход вернулся во Владивосток лишь летом 1915 г.<sup>335</sup> Подводя итоги года, А. А. Ханжонков написал:

*Крупным событием в нашем акционерном обществе было возвращение директора научной лаборатории фабрики Ф. К. Бремера, посланного еще перед войной в дальнюю экспедицию на пароходе «Колыма» в Северный Ледовитый океан. Бремер привез с собой около 10 000 метров заснятого негатива, и это было наградою обществу за понесенные им расходы. У Бремера было, помимо массы снимков самого путешествия среди льдов на пароходе, много ценных для нашего научного отдела снимков из жизни чуждей. Научный отдел тогда крайне нуждался в расширении своих программ, так как военное время мало содействовало их пополнению<sup>336</sup>.*

Из-за экстремальных условий окружающей среды далеко не все материалы, привезенные Ф. К. Бремером из длительной экспедиции, оказались пригодны для использования — большое количество негативов было бракованным. Из привезенных киноматериалов было смонтировано

<sup>335</sup> Волков Н. А. Ледовитость Чукотского моря в связи с гидро-метеорологическими условиями // Труды Арктического и Антарктического научно-исследовательского института. Т. 189. Л.: Изд-во Главсевморпути, 1945. 93 с.

<sup>336</sup> Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М.: Искусство, 1937. С. 94–95.

несколько короткометражных зарисовок, в том числе десятиминутный очерк «Жизнь Севера», представляющий лишь крайне поверхностное впечатление об экспедиции. В условиях начавшейся войны кинопроизводителям было уже не до научного кино — его производство и прокат оказались нерентабельными, — и в 1916 году А. А. Ханжонков вынужден был закрыть отдел производства научного кино на кинофабрике.

Новое обращение к материалам, снятым Ф. К. Бремером, произошло в 1927 г.: усилиями В. А. Ерофеева (при участии В. Д. Поповой-Ханжонковой) был смонтирован полнометражный фильм, подробно рассказывающий об экспедиции парохода «Колыма» и содержащий многочисленные этнографические материалы о чукчах-оленьводах и морзверобоях Северо-Востока России. Ниже приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме) и кадров (строчными буквами) из кинокартины.



Кадр из фильма «За Полярным кругом», режиссер В. А. Ерофеев.  
(РГАФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13126)

## «За Полярным кругом»<sup>337</sup> как кинотекст

Титры. ЗА ПОЛЯРНЫМ КРУГОМ.  
РЕЙС ПАРОХОДА «КОЛЫМА».

ПЛАН И МОНТАЖ ВЛ. ЕРОФЕЕВА  
И В. ПОПОВОЙ.

### 1-я часть

Титр. ВЛАДИВОСТОКСКИЙ ПОРТ.

Кадры. Виды пароходов, парусных  
судов и лодок в порту.

Титр. ПАРОХОД «КОЛЫМА» ГОТОВИЛСЯ  
К ДАЛЕКОМУ ПОЛЯРНОМУ РЕЙСУ.

Кадры. Погрузочные работы на пароходе.  
Вид Амурского залива. Носовая  
часть парохода. Морские воды.

Титр. НАДВИГАЛАСЬ БУРЯ.

Кадры. Капитан смотрит в бинокль.

Титр. У БЕРЕГОВ КАМЧАТКИ ПАРОХОД  
ПОПАЛ В СИЛЬНЫЙ ЦИКЛОН.

Кадры. Виды парохода, плывущего  
в бушующих водах Охотского моря.

Титр. НОЧЬЮ МОРЕ УСПОКОИЛОСЬ.  
«КОЛЫМА» ВОШЛА В БУХТУ  
ПЕТРОПАВЛОВСКА НА КАМЧАТКЕ.

Кадры. Панорама порта. Пароход входит  
в порт. Контурная географическая карта  
(анимация). Панорама Петропавловска,  
расположенного у подножья сопок, на морском

<sup>337</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13126.

берегу. Баржи, суда и шлюпки в порту.  
Рабочие переносят ящики на пароход.

Титр. БЕРЕГА КАМЧАТКИ  
ПОКРЫТЫ ЛЕСАМИ.

Кадры. Пароход стоит у гористого  
берега, поросшего лесом.

Титр. ДАЛЬШЕ НА СЕВЕР.

Кадры. Вид парохода, плывущего в море.

Титр. МЫС ДЕЖНЕВА — КРАЙНЯЯ  
СЕВЕРО-ВОСТОЧНАЯ ОКОНЕЧНОСТЬ  
СССР.

Кадры. Панорама мыса Дежнева. Контурная  
географическая карта (анимация).

Титр. НА М. ДЕЖНЕВА РАСПОЛОЖЕНО  
СЕЛЕНИЕ ЧУКЧЕЙ, ЗАНИМАЮЩИХСЯ  
ЗВЕРОБОЙНЫМ ПРОМЫСЛОМ.

Кадры. Стойбище чукчей на побережье.  
Чукчи спускают байдару на воду.

Титр. НА ТАКИХ ЛОДКАХ (БАЙДАРАХ),  
СДЕЛАННЫХ ИЗ МОРЖОВОЙ  
КОЖИ, ЧУКЧИ ОХОТЯТСЯ НА КИТА,  
И ХОДЯТ К БЕРЕГАМ АМЕРИКИ.

Кадры. Чукчи отправляются на морскую охоту.

Титр. НА БЕРЕГУ — КОСТИ КИТА.

Кадры. Китовые кости на побережье.

Титр. ТИПЫ ДЕЖНЕВСКИХ ЧУКЧЕЙ.

Кадры. Портреты чукчей.

Кадр из фильма «За Полярным  
кругом», режиссер В. А. Ерофеев



Кадр из фильма «За Полярным кругом», режиссер В. А. Ерофеев.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13126)

Титр. КРОМЕ ЧУКЧЕЙ У МЫСА ДЕЖНЕВА  
ЖИВЕТ НЕСКОЛЬКО ЕВРОПЕЙЦЕВ.

Кадры. К берегу идет лодка с людьми.  
Группа людей у деревянного дома. Мужчина-  
европеец бросает куски мяса собакам.

Титр. ЖЕНА ОДНОГО ИЗ ЕВРОПЕЙЦЕВ.

Кадры. Чукотская женщина сидит на корточках  
около дома. Портретный план ее же.

Титр. НА ДЕЖНЕВЕ, НА СЛУЧАЙ  
ЗИМОВКИ, «КОЛЫМА» ЗАКУПИЛА  
САНИ (НАРТЫ) И ЕЗДОВЫХ СОБАК.

Кадры. Погрузка нарт и собак  
в лодку. Пароход выходит в море.

Титр. ВСТРЕЧА С АМЕРИКАНСКИМ  
КИТОБОЕМ.

Кадры. На палубе китобойного судна.  
Вдали виден пароход «Колыма».

Титр. ПОЯВИЛИСЬ ПЕРВЫЕ ЛЬДИНЫ.

Кадры. Льды в море.

Титр. НА ОДНОЙ ИЗ ЛЬДИН  
ЗАМЕТИЛИ МОРЖЕЙ.

Кадры. С палубы китобойного судна двое  
мужчин смотрят вдаль. На льдине — морж.

Конец 1-й части.

## 2-я часть

Кадры. Пароход «Колыма» идет  
через льды Ледовитого океана.

Титр. ЧЕРЕЗ НЕСКОЛЬКО ЧАСОВ  
ПУТИ ОТ ДЕЖНЕВА.

Кадры. Борт парохода.

Титр. БЕРЕГ ЛЕДОВИТОГО ОКЕАНА  
КАЗАЛСЯ НЕОБИТАЕМЫМ.

Кадры скального побережья.

Титр. НЕОЖИДАННО ПОЯВИЛИСЬ  
ЛОДКИ ЧУКЧЕЙ.

Кадры. Чукчи в байдарках  
подплывают к пароходу.

Титр. ГОСТИ ВЕЛИ СЕБЯ НА  
ПАРОХОДЕ НЕПРИНУЖДЕННО.

Кадры. Портреты чукчей на борту парохода.

Титр. ОРИГИНАЛЬНАЯ  
ПРИЧЕСКА ЧУКЧЕЙ.

Кадры. Портреты чукчей.

Титр. «КОЛЫМА» ВЫГРУЗИЛА НА БЕРЕГУ  
НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ЧУКЧЕЙ ТОВАРЫ.

Кадры. Выгрузка ящиков с товарами с парохода.

Титр. МАЛЕНЬКИХ ДЕТЕЙ  
ЧУКЧИ НОСЯТ НА ПЛЕЧАХ.

Кадры. Женщина с ребенком на  
плечах. Группа чукчей на берегу.

Титр. ОКОНЧИВ ВЫГРУЗКУ, «КОЛЫМА»  
ПРОДОЛЖИЛА СВОЙ ПУТЬ.

Кадры. Пароход среди льдов.

Титр. В ЭТОМ ГОДУ МОРОЗЫ  
НАСТУПИЛИ РАНО, ПО ВЕЧЕРАМ ВОДА  
ЗАСТЫВАЛА ПРЯМО НА ГЛАЗАХ.

Кадры. Льды в океане.

Титр. ЛЬДИНЫ СТАНОВИЛИСЬ  
ВСЕ КРУПНЕЕ.

Кадры. Ледяные глыбы в океане.

Титр. СКОРО ОБРАЗОВАЛИСЬ УЖЕ  
ЦЕЛЫЕ ЛЕДЯНЫЕ ПОЛЯ.

Кадры. Сплошные ледяные поля.

Титр. МЕДВЕДЬ.

Кадры. По снежному полю бежит  
медведь. Группа людей спускает лодку  
на воду. Белые медведи на льду и в воде.  
Охотники целятся из ружей в медведей.

Титр. У ТРУПА МАТЕРИ.

Кадры. Медвежонок возле убитой медведицы.

Титр. ДИКИЙ ПЛЕННИК.

Кадры. Команда парохода втаскивает  
на палубу медвежонка.



Титр. ИДЯ ПО КРАЮ ЛЕДЯНОГО  
ПОЛЯ, «КОЛЫМА» ЕЩЕ  
НАДЕЯЛАСЬ ЕГО ОБОЙТИ.

Кадры. Вид ледяного поля.

Титр. НО СКОРО УПЕРЛАСЬ В  
СПЛОШНУЮ МАССУ ЛЬДА.

Кадры. Глыбы льда в океане.

Титр. У МЫСА СЕВЕРНОГО  
МОРОЗЫ СКОВАЛИ ЛЕД,  
ОКРУЖАВШИЙ «КОЛЫМУ».

Кадры. Контурная географическая карта.  
Панорама Северного мыса и вид ледяного поля.

Титр. ЖИВУЩИЕ НА БЕРЕГУ  
ЧУКЧИ ЗАМЕТИЛИ ПАРОХОД.

Кадры. По ледяному полю идут  
чукчи, направляясь к пароходу.

Титр. ПРИНЕСЛИ ДЛЯ ОБМЕНА  
ШКУРКИ ПЕСЦА И ГОРНОСТАЯ.

Кадры. Чукчи на палубе парохода «Колыма».

Титр. НА БЕРЕГУ ПАСЛОСЬ  
СТАДО ОЛЕНЕЙ.

Кадры. Стадо на выпасе.

Титр. ПРИБЛИЖАЛАСЬ ЗИМА. ОЛЕННЫЕ  
ЧУКЧИ ГОТОВИЛИСЬ К КОЧЕВКЕ  
ВГЛУБЬ ЧУКОТСКОГО ПОЛУОСТРОВА.

Кадры. Сборы чукчей на перекочевку.

Титр. УГОНЯЛИ СВОИ СТАДА.

Кадры. Стадо оленей.

Титр. СОЛНЦЕ ЕДВА ПОКАЗЫВАЛОСЬ  
НА ГОРИЗОНТЕ.

Кадры. Вид Северного Ледовитого океана и низкого солнца над ним.

Конец 2-й части.

### 3-я часть

Титр. НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ  
СВИРЕПСТВОВАЛА ПУРГА.

Кадры. Палуба парохода во время пурги.

Титр. ПАРОХОД ЗАПОЛОНИЛО СНЕГОМ.

Кадры. Палуба засыпается снегом.

Титр. НА УТРО.

Кадры. Пароход в сугробах снега. Члены команды очищают пароход от снега и льда.

Титр. ТОЛЩИНА ЛЬДА  
ДОСТИГЛА 21 МЕТРА.

Кадры. Группа людей измеряет толщину льда.

Титр. НАПИРАЮЩИЕ С СЕВЕРА ЛЬДЫ  
ЗАСТЫЛИ ГОРАМИ И ТОРОСАМИ.

Кадры. Ледяные толщи напирают на пароход.

Титр. В СИЛЬНЫЕ МОРОЗЫ  
ЛЕД МЕСТАМИ ТРЕСКАЛСЯ,  
ОБРАЗУЯ ПОЛЫНИ.

Кадры. Плавающие льды, полыни. Чукча, пробирающийся среди льдов на лыжах.

Титр. НА ПАРОХОДЕ ЧУКЧИ  
ПОЛУЧАЛИ СУХАРИ И МУКУ.

Кадры. Чукчи на пароходе получают продукты.

Титр. МОРОЗ, ДОХОДИВШИЙ  
ДО 40 ГРАДУСОВ, НЕ ПУГАЛ  
ДАЖЕ ДЕТЕЙ ЧУКЧЕЙ.

Кадры. Около заснеженной юрты играют дети.

Титр. ЧУКЧИ ЛОВИЛИ В ПРОРУБИ РЫБУ.

Кадры. Мужчина рыбачит у проруби.

Титр. ГОТОВИЛИ САНИ.

Кадры. Мужчина подготавливает нарты к поездке.

Титр. ЛЫЖИ.

Кадры. Мужчина надевает лыжи.

Титр. СОБИРАЛИСЬ НА ОХОТУ.

Кадры сборов мужчин на охоту.

Титр. НА «КОЛЫМЕ» НЕ ХВАТАЛО  
МНОГИХ ПРОДУКТОВ. НЕУМОЛИМАЯ  
СПУТНИЦА ПОЛЯРНЫХ ЭКСПЕДИЦИЙ,  
ЦИНГА, УНЕСЛА ОЧЕРЕДНУЮ ЖЕРТВУ.

Кадры. Спуск гроба с палубы корабля.

Титр. УЗНАВ ОТ ЧУКЧЕЙ, ЧТО ЛЬДЫ  
ЗАТЕРЛИ ПАРОХОД, ЖИТЕЛИ НИЖНЕ-  
КОЛЫМСКА СНАРЯДИЛИ ЭКСПЕДИЦИЮ.

Кадры. По снежному полю  
бегут собачьи упряжки.

Титр. СОБАКИ ДЕЛАЛИ ПО 120  
КИЛОМЕТРОВ В СУТКИ.

Кадры. Упряжки останавливаются у парохода.

Титр. НИЖНЕ-КОЛЫМЦЫ —  
ПОТОМКИ КАЗАКОВ ДЕЖНЕВА.

Кадры. Портреты нижнеколымцев.

Титр. ИЗГОЛОДАВШИХСЯ СОБАК  
КОРМИЛИ В ЧУКОТСКОЙ ЯРАНГЕ.

Кадры. Из яранги выходят чукчи с накормленными собаками.

Титр. В ЧЕСТЬ ПРИЕХАВШИХ НА ПАРОХОДЕ БЫЛ УСТРОЕН МАСКАРАД. НОВИЧКОВ ПОЛЯРНОГО ПЛАВАНИЯ «КРЕСТИЛИ» В СНЕГУ.

Кадры костюмно-театрального действия — «посвящения» новобранцев.

Титр. В ОБРАТНЫЙ ПУТЬ.

Кадры. Гости собираются в обратный путь, команда парохода провожает их.

Конец 3-й части.

#### 4-я часть

Титр. НА ПОБЕРЕЖЬЕ ЛЕДОВИТОГО ОКЕАНА РАЗБРОСАНО НЕСКОЛЬКО ХИЖИН ПРОМЫШЛЕННИКОВ-ЕВРОПЕЙЦЕВ. ЭТО — ОСТАТКИ ЗОЛОТОИСКАТЕЛЕЙ ИЗ АЛЯСКИ.

Кадры. Собачья упряжка.

Титр. ОДНА ИЗ ХИЖИН НАХОДИЛАСЬ НЕДАЛЕКО ОТ МЫСА СЕВЕРНОГО. ХОЗЯИН ЕЕ ЗАНИМАЛСЯ ОХОТНИЧЬИМ ПРОМЫСЛОМ, ТОРГОВЛЕЙ МЕХОМ И МАМОНТОВОЙ КОСТЬЮ.

Кадры. Мужчина распрягает упряжку собак у хижины.

Титр. КЛЫК МАМОНТА.

Кадры. Мужчина стоит у хижины с клыком мамонта.

Титр. НА ОХОТУ.



Кадр из фильма «За Полярным кругом», режиссер В. А. Ерофеев.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13126)

Кадры. По ледяному полю идут  
охотники. Медведь на льдине.

Титр. МЕДВЕДЯ ДОБЫЛИ  
И ТУТ ЖЕ СНЯЛИ ШКУРУ.

Кадры. Охотники снимают шкуру с медведя.

Титр. МЕДВЕЖЬИ ШКУРЫ  
РАЗВЕШИВАЛИСЬ НА ЖЕРДЯХ  
И БЕЛИЛИСЬ НА МОРОЗЕ.

Кадры. Шкуры на жердях.

Кадры. Шкуры на нартах. Собачьи упряжки  
везут сани с мехами, останавливаются  
у парохода «Колыма», взбираются  
по лестнице на палубу парохода.

Титр. МЕДВЕЖАТА ИГРАЛИ  
НА ПАРОХОДЕ.

Кадры. На палубе — медвежата.

Титр. ТОЛЬКО ОДИН СКУЧАЛ В СТОРОНЕ.

Кадры. Одинокий медвежонок.

Титр. КОМАНДА «КОЛЫМЫ»  
НЕ СИДЕЛА БЕЗ ДЕЛА.

Кадры. Очистка корабля от снега и льда.

Титр. ПРИБЛИЖАЛАСЬ ВЕСНА,  
СНЕГ НАЧАЛ ТАЯТЬ. ЗА ПРЕСНЫМ  
ЛЬДОМ, КОТОРЫЙ ЗАМЕНЯЛ  
ВОДУ — ПРИХОДИЛОСЬ СОВЕРШАТЬ  
ДАЛЕКИЕ ЭКСКУРСИИ.

Кадры. По снежному полю, увязая по колено  
в снег, идет группа из команды парохода.  
Члены команды откалывают глыбы льда,  
перевозят лед на санях к пароходу.

Титр. В МАЕ ПРИЛЕТЕЛИ БЕЛЫЕ ГУСИ.

Кадры. По снегу идут охотники  
с добытой дичью.

Титр. ЧТОБЫ ПОДНЯТЬ ПАРОХОД НА  
ВОДУ, КОМАНДА ОБКАЛЫВАЛА ЛЕД.

Кадры. Члены команды обкалывают  
лед вокруг пленного парохода.

Титр. НА БЕРЕГУ ПРИМОРСКИЕ  
ЧУКЧИ СТРОИЛИ НОВУЮ ЯРАНГУ.

Кадры строительства жилища.

Титр. ЖЕНЩИНЫ ШИЛИ ИЗ КОЖ  
МОРСКИХ ЗВЕРЕЙ ПОКРЫШКУ.

Кадры. Женщины шьют  
покрытие для жилища.

Титр. БРУСЬЯ СВЯЗЫВАЛИ РЕМНЯМИ.

Кадры. Чукчи накидывают на ярангу кожаную покрывку.

Титр. ВНУТРЕННОСТЬ ЯРАНГИ.

Панорамный кадр внутреннего устройства жилища.

Титр. ГОТОВИЛИ ЛОДКУ.

Кадры. Двое мужчин обтягивают лодку кожей морских зверей.

Титр. В КОТОРОЙ ОХОТИЛИСЬ НА МОРЖЕЙ.

Кадры охоты на морского зверя.

Титр. НЕРПУ (ТЮЛЕНЯ) ЧУКЧИ БИЛИ ПРЯМО НА ЛЬДУ.

Кадры охоты на нерпу. Охотник тащит за собой трофей, привозит добычу на стойбище. У яранги его встречают женщины и дети.

Конец 4-й части.

## 5-я часть

Титр. В ИЮНЕ МОХОВЫЕ ЛУЖАЙКИ ЧАСТИЧНО ОЧИСТИЛИСЬ ОТ СНЕГА.

Кадры. Проталины на снегу.

Титр. ОЛЕННЫЕ ЧУКЧИ ВОЗВРАТИЛИСЬ К БЕРЕГУ ОКЕАНА.

Кадры прибытия группы оленеводов со стадом на прибрежное кочевье.

Титр. ПРИГНАЛИ ОБРАТНО СТАДА ОЛЕНЕЙ, ПОТЕРЯВШИХ ЗИМОЙ РОГА.

Кадры оленей в стаде.

Титр. СТАНОВИЩЕ КОЧЕВЫХ  
ЧУКЧЕЙ. ИХ ЯРАНГИ МЕНЬШЕ, ЧЕМ  
У БЕРЕГОВЫХ И ИМЕЮТ ИНУЮ ФОРМУ.

Кадры. Яранги на стойбище. Собаки. Нарты.  
Около жилища — группа взрослых и детей.

Титр. В ПЕРВЫЙ РАЗ В ЖИЗНИ ЧУКЧИ  
УВИДЕЛИ КИНО-ОПЕРАТОРА.

Кадры местных жителей, смотрящих в камеру.

Титр. ОЛЕНИ КОРМЯТ  
И ОДЕВАЮТ КОЧЕВНИКА.

Кадры. Стадо оленей. Мужчина с арканом.

Титр. ПОЛУОДИЧАВШИХ ОЛЕНЕЙ  
ЧУКЧИ ЛОВЯТ СВОЕОБРАЗНЫМ ЛАССО.

Кадры ловли оленя арканом.

Титр. МЕТКИЙ УДАР НОЖОМ И...

Кадры закалывания оленя.

Титр. С ЕЩЕ ТЕПЛОГО ОЛЕНЯ  
РУКАМИ СРЫВАЮТ ШКУРУ.

Кадры свежевания туши оленя.

Титр. ВЫНИМАЮТ ВНУТРЕННОСТИ  
И СОБИРАЮТ КРОВЬ.

Кадры продолжения свежевания туши оленя.

Титр. ЧАСТО ОЛЕНЬ ТУТ ЖЕ  
СЪЕДАЕТСЯ ЦЕЛИКОМ.

Кадры трапезы.

Титр. ВНУТРЕННОСТИ СУШАТСЯ ВПРОК.

Кадры сушки оленьих  
внутренностей на стойбище.



Титр. КАМЕННЫМИ МОЛОТКАМИ  
РАЗБИВАЮТ КОСТИ, ИЗ  
КОТОРЫХ ДОБЫВАЮТ ЖИР.

Кадры. Женщина молотком разбивает кости.

Титр. ПОСЛЕ СЫТНОГО ОБЕДА  
ЧУКЧИ ЛЮБЯТ ПОКУРИТЬ ТРУБКУ.

Кадры. Чукчи раскуривают трубки.

Титр. ЖЕНЩИНЫ ОБРАБАТЫВАЮТ  
ОЛЕНЬИ ШКУРЫ, ИЗ КОТОРЫХ  
ДЕЛАЮТ ОДЕЖДУ, ОБУВЬ,  
ПОКРЫШКИ ДЛЯ ЯРАНГИ.

Кадры. Женщина за обработкой шкур.

Титр. ПОЛУГОЛЫЕ МАЛЬЧУГАНЫ  
СЛЕДЯТ ЗА ОЛЕНЯМИ.

Кадры. Мальчишки-пастухи  
приглядывают за стадом оленей.

Титр. НА КОТОРЫХ ЧУКЧИ СОВЕРШАЮТ  
СВОИ БЕСКОНЕЧНЫЕ КОЧЕВКИ.

Кадры. Мужчина запрягает оленей в нарты.  
Упряжка едет по снежному полю.

Титр. ПОСЛЕ ПРАЗДНИКА ВЕСНЫ БЕРЕГ  
УКРАСИЛСЯ ЧЕРЕПАМИ ОЛЕНЕЙ.

Кадры берега, на котором видны оленьи черепа.

Титр. ПРИБЛИЖАЛОСЬ ЛЕТО,  
ЛЕД ДАЛ ТРЕЩИНЫ.

Кадры трещин в ледяной толще.

Титр. ЧТОБЫ УСКОРИТЬ  
ОСВОБОЖДЕНИЕ, КОМАНДА  
«КОЛЫМЫ» ЛОМАЛА ЛЕД.

Кадры обколки льда вокруг парохода.

Титр. С МЫСА НАБЛЮДАЛИ  
ЗА ДВИЖЕНИЕМ ЛЬДОВ.

Кадры. Двое из корабельной команды  
смотрят в бинокль. Льды в океане.

Титр. ПОСЛЕДНИЕ ГОСТИ.

Кадры. Семья чукчей — мужчина, женщина  
и ребенок — стоят на борту парохода.

Титр. В СЛЕДУЮЩИЙ РАЗ «КОЛЫМА»  
ПРИДЕТ ТОЛЬКО ЧЕРЕЗ ГОД.

Конец.

## Метод монтажа кинохроники

Как видно из вышеприведенного текста, монтажное повествование выстроено как содержательное кинопутешествие с акцентом на этнографические материалы. Помимо прочего, исследовательская расшифровка фильма, привлечение материалов периодики этого периода и тематических изданий позволяют проанализировать и творческий метод создателей кинокартины «За Полярным кругом». В. А. Ерофеев не случайно обратился к съемкам Ф. К. Бремера более чем десятилетней давности. Как опытный киновед и критик В. А. Ерофеев отдавал себе отчет, что для работы в режиссерской профессии ему необходимо пройти квалифицированную творческую и производственную кинематографическую школу. Потому для создания своей первой киноработы — монтажного фильма «За Полярным кругом» — он привлек опытную монтажницу В. Д. Ханжонкову (Попову). Примечательно, что именно Вера Дмитриевна Ханжонкова — жена кинопромышленника А. А. Ханжонкова, стоявшего у истоков организации киноработы Ф. К. Бремера на Севере, — стала наставницей В. А. Ерофеева в разработке плана фильма, составления титров и монтажа. В то же время художественная концепция фильма, несомненно, принадлежит В. А. Ерофееву — в этой

дебютной киноработе он соединил свои теоретические взгляды на документальное кино, уже сложившиеся к тому времени, с практической их реализацией.

Многочисленные свидетельства принципиальной позиции «документализма» В. А. Ерофеева находятся в его высказываниях и публикациях изучаемого периода. В ходе экспериментальных поисков нового киноязыка и развернувшейся тематической дискуссии по этому поводу в советской киносреде В. А. Ерофеев делает акцент на задачах документального кино как на средстве создания подлинной киноленты истории страны. В частности, на примере разбора очередной «Киноправды» Дзиги Вертова он делает следующие выводы:

*Гораздо интереснее киноправды сделанный без всяких эквивоков «Госкинокалендарь». Это зачаток чрезвычайно нужной Советским Республикам экранной газеты<sup>338</sup>.*

В монтажном фильме «За Полярным кругом» использован именно такой подход к монтажу исходных материалов — «без всяких эквивоков». Анализируя результаты различных монтажных опытов, он отчетливо осознал, что любое кинопроизведение, в том числе и документальное, является авторской конструкцией: «Каждый титр, фиксирующий отдельный факт... является тенденциозным, т. к. уже в самом выборе этого факта (а не другого) для съемки, и в точке зрения объектива проявляется отношение оператора (и руководителя режиссера) к этому факту»<sup>339</sup>. В этой связи В. А. Ерофеев призывал коллег-документалистов двигаться в сторону поисков максимальной, насколько это возможно, документальности в киноповествовании: «Нужно добиваться не снижения документа до инсценировки,

<sup>338</sup> Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах. Вып. 3. М.: Искусство, 1986. С. 136.

<sup>339</sup> Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство, 1987. С. 75.

а поднятия техники съемки этого документа и поисков новых форм монтажа документальной фильм»<sup>340</sup>. Именно в съемке и ретрансляции особого жизненного материала, обладающего специфической силой воздействия на зрителей, В. А. Ерофеев видел специфику документального фильма. «Чем должна заниматься хроника по существу? Я полагаю, что хроника в основном должна заниматься фиксацией явлений подлинной действительности, не только фактов, но и явлений»<sup>341</sup>, — декларировал В. А. Ерофеев. И последовательно реализовывал свои принципы на практике: хроникальная съемка жизни чукчей, никогда не видевших киноаппарат, созданная в максимально естественных условиях Крайнего Севера методом наблюдения, заинтересовала В. А. Ерофеева своей документальной непосредственностью и вдохновила на перемонтаж материалов.

Как видно из вышеприведенного кинотекста, первый этнографический сюжет фильма посвящен морским зверобоям — чукчам, жившим на мысе Дежнева: устройство стойбища на побережье, сцены морской охоты на кита, портретные планы дежневских чукчей. Во второй части фильма, рассказывавшей о продвижении парохода «Колыма» вдоль берега Северного Ледовитого океана, вновь существенное место было отведено сюжетам этнографического характера: на этот раз чукчи посещали пароход «Колыма», в ходе которого внимание кинематографистов обращалось на поведенческие манеры и антропологические типы визитеров. Следующий блок материалов демонстрировал картины из жизни чукчей-оленоводов, готовившихся к сезонной перекочевке со своими стадами вглубь Чукотского полуострова. В третьей части фильма параллельно повествованию о вынужденной зимовке парохода «Колыма» во льдах показывались блоки кинонаблюдений о быте живущих в этом районе чукчей — о рыбалке, охоте, средствах передвижения.

<sup>340</sup> Там же. С. 76.

<sup>341</sup> Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. С. 30.

В четвертой части был представлен подробный кинорасказ об установке новых яранг на стойбище, сезонном обновлении охотничьего инвентаря и охоте на нерпу. А в пятой части фильма внимание кинематографистов переключалось на быт чукчей-оленеводов, вновь вышедших на побережье: выпас оленей, забой животных, обработка мяса и шкур. Своеобразной кульминацией эпизода является праздник молодого оленя, символизирующий встречу весны. А финал фильма — возвращение парохода «Колыма» из ледового плена — символично завершается кадрами, показывающими семью чукчей на борту парохода, — сценой прощания сдружившихся действующих лиц фильма — чукчей и участников экспедиции. Так, из разрозненных съемок Ф. К. Бремера В. А. Ерофеев построил вполне целостную картину, имеющую как кинематографическую, так и научную ценность<sup>342</sup>. При этом В. А. Ерофеев категорически отказался от идеологической нагрузки в подаче материала, показ этнографических сюжетов в его повествовании носит сутоубо «натуральный» характер — это отличает данную работу от большинства этнографических фильмов изучаемого периода, где показ «первобытного» существования различных народностей помогал конструировать образы темного прошлого угнетенных царизмом этнических сообществ и непременно завершался демонстрацией прогрессивных изменений в их жизни при социализме. Таким образом, В. А. Ерофеевым была заявлена самобытная концепция документального фильма, в корне отличная от принципов, утверждавшихся в эти же годы в творчестве Дзиги Вертова (кинематографический конструктивизм), Эсфирь Шуб (монтаж исторических

---

<sup>342</sup> Магидов В. М. Фильм Владимира Ерофеева «Крыша мира»: его источниковедческое и этнографическое значение // Источниковедческая компаративистика и историческое построение. М.: РГГУ, 2003. С. 192–194.

киноматериалов)<sup>343</sup>, Н. А. Лебедева (идеологическая кинопублицистика)<sup>344</sup> и др.

Работа над фильмом «За Полярным кругом» стала знаковым стартом для начинающего кинорежиссера — в том же 1927 г. В. А. Ерофеев отправился уже в первую самостоятельную киноэкспедицию на труднодоступный Памир. В дальнейшем В. А. Ерофеев совершил еще ряд масштабных кинопоходов — в Афганистан и Среднюю Азию. В реализации документально-хроникального способа отражения действительности в кино состояла уникальность почерка В. А. Ерофеева. Умение режиссера разглядеть естественную драматургию в жизненном событии



В. А. Ерофеев (справа) в киноэкспедиции. Афганистан, 1929 г.  
(РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 6)

<sup>343</sup> Шуб Э. Моя жизнь — кинематограф. М.: Искусство, 1972. 472 с.

<sup>344</sup> Головнев И. А. Кинопутешествие Николая Лебедева в «Страну Нахчо» // Известия Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований Владикавказского научного центра РАН. 2019. № 1. С. 56–72.

и максимально документально / хроникально передать его в кино с восхищением подчеркивали работавшие с ним операторы А. Д. Головня<sup>345</sup> и Р. Л. Кармен<sup>346</sup>. Это качество обеспечивает познавательную составляющую в фильмах В. А. Ерофеева и представляет значительную ценность для исследований.

Уже в следующей, полностью авторской кинокартине, снятой на Памире, В. А. Ерофеев ярко продемонстрировал собственный режиссерский почерк. Документальный кинодневник, самодостаточный в показе экспедиционных открытий, становится фирменным ерофеевским стилем на советском экране, последовательно выраженным в его ставших классическими кинофильмах «Крыша мира (Памир)» (1928), «Афганистан» (1929), «Далеко в Азии» (1933).

### Памирская киноэкспедиция 1927 г.

Научность фильмам В. А. Ерофеева обеспечивало участие профессиональных ученых на всех этапах киноработ: от создания сценарного эскиза до монтажа итогового фильма. Так, консультантами кинофильма В. А. Ерофеева о Памире выступали: по линии этнографии — М. С. Андреев, авторитетный востоковед, чл.-корр. АН СССР, а по линии геологии — Д. В. Наливкин, геолог-палеонтолог, академик АН СССР, что свидетельствует о серьезном уровне взаимодействия исследователей и кинематографистов. В настоящей работе, призванной отчасти восполнить упомянутый пробел, проводится историко-антропологический анализ одной из ключевых киноработ в фильмографии режиссера — кинодокумента «Крыша мира (Памир)» как комплексного визуально-антропологического источника. Следует отметить, что данный фильм имеет в настоящее время несколько версий — с изъятыми из повествования титрами

<sup>345</sup> Головня А. Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995. 255 с.

<sup>346</sup> Кармен Р. Л. О времени и о себе. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1969. 63 с.

и визуальными фрагментами, с подложенной оформительской музыкой и т. п. Подобный перемонтаж за неизвестным авторством коснулся многих советских киноработ («Страна Нахчо (Чечня)» Н. А. Лебедева, «Лесные люди» А. А. Литвинова и др.), каждый раз нарушая структуру, ритм и содержание оригинала. Поэтому в параграфе проводится анализ материалов первоначального варианта фильма, сохранившегося до наших дней в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов (г. Красногорск).

Летом 1927 г. руководство фабрики «Совкино» направило киногруппу в составе режиссера В. А. Ерофеева и оператора В. Н. Беляева в комплексную экспедицию по изучению малоисследованной в то время области Средней Азии под названием Памир. Режиссер не только снимал фильм, но и регулярно записывал путевые заметки, изданные впоследствии в виде книги. Потому сопоставление кадров фильма и дневниковых записей режиссера, дополняющих друг друга, представляет методологический интерес в рамках данного исследования. Без исключений весь фильм «Крыша мира (Памир)» полон разноплановых открытий (географических, геологических, этнографических и т. д.) и заслуживает внимания с точки зрения визуальной антропологии. По структуре это кинопутешествие — репортаж об экспедиции, ее чередующихся продвижениях и остановках. Но особое место внутри общего повествования занимают сюжеты антропологического/этнографического содержания. При этом если показ жизни этнокультурных сообществ внутри городских поселений и кочевого быта киргизов Памира выглядит в фильме как кинозаметки на пути следования экспедиции, то центральный блок этнографических материалов фильма — о таджиках-земледельцах — является самостоятельным киноочерком внутри общей картины.

## Киноочерк о памирских таджиках

В итоговом монтажном повествовании кинокадры сопровождаются пояснительными текстовыми титрами



в равной пропорции, и в этом виде фильм представляет собой своеобразный кинотекст. Так, ниже приводится изложение содержания кадров и титров центрального эпизода из фильма «Крыша мира (Памир)», посвященного таджикам, с тематическими дополнениями из дневниковых записей и изданных воспоминаний режиссера В. А. Ерофеева и комментариями автора исследования. При этом во избежание погрешностей «перевода» фильма в текст запись организована как передача информационного/фактического содержания кадра, с максимальной свободой от интонационного описания тех или иных сцен.

Итак, этнографический эпизод фильма открывается географической картой с обозначением маршрута следования экспедиции: перевал Кизыл-Арт, озеро Кара-Куль, Зор-Таш-Кол, Мургаб, Лянгар. Ниже в тексте приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме), кадров (строчными буквами) и записей режиссера кинокартины (*курсивом*).

### Эпизод из фильма «Крыша мира (Памир)»<sup>347</sup> как кинотекст

Титр. ВСЯ ОБЛАСТЬ ОТ ЛЯНГАРА ВНИЗ  
ПО ТЕЧЕНИЮ ПЯНДЖА ЗАСЕЛЕНА  
ТАДЖИКАМИ — НАРОДОМ С ДРЕВНЕЙ  
ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ.

Кадры. Панорама по горной долине,  
в которой лежит селение таджиков.

*По замечанию режиссера, «все мало-мальски ровные места в узких, сплошь покрытых камнями долинах Пянджа и впадающих в него рек превращены таджиками в пашни и фруктовые сады. Начиная с почвы, все здесь создано*

<sup>347</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2710.

*искусственно, при помощи примитивных орудий, почти не изменившихся за последние столетия»<sup>348</sup>.*

Такой старт киноочерка является весьма характерным для документалистики: для посвященного зрителя обозначение места действия имело узкоспециальный уточняющий характер, а для массового советского зрителя — это решение просветительской задачи ликвидации географической безграмотности, поставленной партией перед кино. И столь же плановым является переход киноповествования к картинам, иллюстрирующим хозяйство местного населения.

Титр. ЗЕМЛЮ БЕРУТ С БЕРЕГОВ РЕК.

Кадры таджиков, работающих лопатами на берегу реки. Они собирают землю в плетеную из веток емкость, грузят на осла.

Титр. ДЕРЕВЯННОЙ СОХОЙ  
ВЗРЫХЛЯЮТ КАМЕНИСТУЮ ПОЧВУ.

Кадры. Мужчина ведет упряжку волов, тянущих деревянную борону.

Титр. ВОДУ ДЛЯ ОРОШЕНИЯ  
ОТВОДЯТ С ГОРНЫХ ВЕРШИН.

Кадры. Панорама по оросительному каналу, подающему воду с вершины горы к месту сельхозработ.

Титр. ЕЖЕДНЕВНО ПОЛИВАЮТ  
СВОИ КРОХОТНЫЕ ПОЛЯ.

Кадры. Мужчина поливает насаждения в саду и на поле, оросительные каналы в поле.

<sup>348</sup> Ерофеев В. А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом». М.: Молодая гвардия, 1929. С. 93.

Титр. ЗЕМЛИ СЛИШКОМ МАЛО И ХЛЕБА  
НЕ ХВАТАЕТ НА ГОД. ПОЭТОМУ ВЕСНОЙ  
ТАДЖИКИ ПИТАЮТСЯ ТРАВой.

Кадры. Группа мужчин, собирающих траву  
и готовящих ее в разогретом на огне казане.

Титр. ПОЗДНЕЕ ПОСПЕВАЮТ  
ТУТОВЫЕ ЯГОДЫ.

Кадры. Группа женщин,  
заготавливающих ягоды.

Титр. СУШЕНЫЕ ЯГОДЫ  
РАЗМАЛЫВАЮТ В МУКУ.

Кадры. Женщины с помощью крупного  
камня давят ягоды и размалывают  
их, просеивают муку через сито.

Титр. БОЛЬШИНСТВО ЖЕНЩИН  
УХОДИТ СО СКОТОМ ВЫСОКО  
В ГОРЫ — НА «ЛЕТОВКИ».

Кадры. Женщины, погоняя стада домашнего  
скота, поднимаются в горы, обустроивают  
временные стойбища с жилищами из камней.

*По записям В. А. Ерофеева, «земли для пастбищ, как прави-  
ло, около селений нет. Каждую весну женщины угоняют скот  
высоко в горы, где под тающими снегами раскинуты неболь-  
шие лужайки свежей травы. Около пастбищ из камней  
устраиваются искусственные пещеры, в которых женщины  
проводят все лето»<sup>349</sup>.*

Титр. НА ЛЕТОВКАХ СБИВАЮТ МАСЛО.

Кадры работы маслодельного «станка»  
(деревянная ступа и пест).

---

<sup>349</sup> Ерофеев В. А. «По «Крыше мира» с киноаппаратом». С. 94.

Титр. ЗАГОТАВЛИВАЮТ  
ТОПЛИВО (КИЗЯК).

Кадры. Женщина укладывает лепешки кизяка на каменную поверхность для просушки.

Титр. УШЕДШИХ НА ЛЕТОВКУ  
ЖЕНЩИН ЗАМЕНЯЮТ МУЖЧИНЫ,  
ВЫПОЛНЯЯ ЧАСТЬ ИХ РАБОТ.

Кадры мужчин за домашней работой:  
один прядет, другой шьет.

Титр. ПРЯДУТ.

Кадры. Пожилой мужчина прядет нить, сматывает в клубок.

Титр. ТКУТ КОВРЫ («ПАЛАСЫ»).

Кадры. Мужчина на ткацком станке нить за нитью собирает палас.

Титр. КАЖДЫЙ ВЕЧЕР МУЖЧИНЫ  
СОБИРАЮТСЯ ПОКУРИТЬ И  
ПОБОЛТАТЬ, НИ НА МИНУТУ НЕ  
ОСТАВЛЯЯ СВОИХ РУКОДЕЛИЙ.

Кадры. Группа мужчин сидит на камнях — они общаются, вяжут, шьют, вытачивают изделия из дерева.

Данный гендерный сюжет — показ распределения ролей мужчин и женщин в культурах этнических сообществ, населяющих окраины СССР, — также вполне распространен в советском кинематографе 1920–1930-х годов. Но в отличие от картины В. А. Ерофеева, в основной их массе показывалось подчиненное положение женщин в культурах различных этнических сообществ — как иллюстрация актуальности одного из популярных пунктов советской политической повестки — освобождение угнетенных женщин (народности Востока) или уравнивание их в правах с мужчинами (народности Сибири). Далее в фильме В. А. Ерофеева следует блок материалов о духовной культуре его киногероев, что редко становилось содержательным пластом в кино того времени.

Титр. ТАДЖИКИ ЗАПАДНОГО ПАМИРА ПРИНАДЛЕЖАТ К СЕКТЕ ИЗМАИЛЬЯ, ПОКЛОНЯЮЩЕЙСЯ ЖИВОМУ «БОГУ» АГА-ХАНУ. БОГ ЖИВЕТ В ИНДИИ И ЕВРОПЕ, ПОЛУЧАЯ ОТ ВЕРУЮЩИХ 1/10 ЧАСТЬ ИХ ДОХОДОВ.

Титр. АГА-ХАН — «БОГ» ТАДЖИКОВ.

В кадре — фото мужчины в европейском костюме с венком на шее.

Титр. ПРЕДСТАВИТЕЛЬ «БОГА» — ИШАН.

Кадры. Пожилой мужчина в традиционном таджикском халате и головном уборе, окруженный детьми, к нему подходит один из верующих, целует руку.

Титр. ИШАН ЧИТАЕТ ПОСЛАНИЕ АГА-ХАНА.

Кадры. Деятель духовенства читает текст на развернутом листе, вокруг — десятки верующих разных возрастов сидят на траве.

Титр. НА МОЛИТВЕ.

Кадры. Молодой человек в белом одеянии, сидя на коврике на коленях, перебирает в руке четки, читает молитву, кланяется.

В своей корреспонденции в газету В. А. Ерофеев сообщил: *«Нам удалось напасть на интереснейшие явления. Таджики верят в живого бога “Ага-Хана”. Этот живой бог живет в Бамбее, а его верноподданные отчисляют ему ежегодно 10 процентов своих доходов. Нам удалось раздобыть фотографию этого “живого бога” у его духовного полпреда “ишана”. Судя по фото, живется этому “богу” совсем неплохо — это весьма откормленный субъект с очень неприятным лицом. Одет в европейское платье и большую часть года живет*

в Париже. Нами засняты его духовные послания и целебные записочки, которые он ежегодно посылает своему народу»<sup>350</sup>.

Ироничный тон режиссера из вышеприведенной записки присутствует и в киноповествовании о религии памирских таджиков, что, по-видимому, и обеспечило прохождение этого фрагмента через фильтр студийной редакции. Развивает тему духовной культуры в фильме показ праздника, в котором проявляются уникальные черты традиционной культуры таджиков-земледельцев.

Титр. УБОРКУ УРОЖАЯ ПРАЗДНУЕТ  
ВСЕ СЕЛЕНИЕ. ЖЕНЩИНЫ  
ИГРАЮТ НА БУБНАХ («ДАФАХ»).

Кадры. Процессия женщин с бубнами,  
одетых в белые одежды.

Титр. КАЧАЮТСЯ НА КАЧЕЛЯХ.

Кадры. Женщины по очереди качаются на  
подвешенных на высоком дереве качелях.

Титр. МУЖЧИНЫ УСТРАИВАЮТ БОРЬБУ.

Кадры. Мужское сообщество собралось для  
наблюдения за состязаниями в борьбе —  
на берегу реки соревнуется пара борцов.

Титр. С АЗАРТОМ ИГРАЮТ В «ЧУЙ».

Кадры. Мужчины, разделившись на две  
команды, пытаются деревянными клюшками  
загнать деревянный шар в ворота соперников.

Далее В. А. Ерофеевым были сняты и описаны уникальные интермедии: *«Хиткие таджики по всему Памиру известны как талантливые артисты, танцоры, певцы. Изредка они заходят в соседние области, показывая свое искусство. Горцы приводят нас*

<sup>350</sup> Ерофеев В. А. На крыше мира (из путевых впечатлений) // Кино. 1927. 27 сент. С. 4.

к месту, которое облюбовано ими для танцев. Небольшая площадка на самом берегу Пянджа, окруженная деревьями, служит здесь и “театром”, и местом для сборищ. Другого ровного места не найдешь во всем кишлаке. В то время как “артисты” гримируются, составляется оркестр, в котором доминирующую роль играет, конечно, бубен. Вдохновенный барабанищик устает, по-видимому, больше всех, так как с его лба катятся крупные капли пота. Со всех концов кишлака на музыку собирается народ, и скоро площадка окружается тесным кольцом бесплатных зрителей»<sup>351</sup>.

#### Титр. ТАНЕЦ СТАРИКА С МОЛОДОЙ.

Кадры. Танцор в маске исполняет роль старика. Танцор с белой пеленой на лице — роль молодой женщины.

#### Титр. СТАРИК ПЫЛАЕТ СТРАСТЬЮ, НО МОЛОДАЯ РАВНОДУШНА.

Кадры. «Старик» трясет головой, усиливает танцевальную активность.

#### Титр. НАКОНЕЦ, МОЛОДАЯ УСТУПАЕТ.

Кадры. Совместный танец молодой и старика.

В. А. Ерофеев подробно описывал данный танец: «С криком из расположенного недалеко дома выскакивает первая пара танцоров (“могуль-бози” — так называется этот танец). Один из танцоров изображает старика, другой — молодую девушку, которой суждено стать жертвой этого уroda. Лицо “старика” закрыто безобразной маской, сделанной из половинки тыквы. В твердой скорлупе прорезаны отверстия рта и глаз, а сверху наклеены нос, усы и борода. Танцор трясет огромным животом — набитой соломой бараньей шкурой, искусно прикрепленной к плечам и талии. “Молодая” скромно закрылась белым покрывалом из бязи. Из-под шаровар выглядывают мускулистые мужские ноги. Женщины на Памире не танцуют, и их роль поневоле приходится выполнять мало приспособленным для нее мужчинам. Под свист и гам оркестра пара пускается в пляс.

<sup>351</sup> Ерофеев В. А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом». С. 153.

*Поднимаю облако пыли, “старик” прыгает вокруг “молодой”, стараясь зажечь ее своей страстью. Но “молодая” равнодушно смотрит на пылкого ужасеца и не отвечает взаимностью. Возбуждение “старика” растет с каждой минутой. Забыв о своих годах, он пытается поднять и унести “молодую”, но та отталкивает его ногой. Здесь в действие вмешиваются зрители, и один из них со смехом отгоняет “старика” лопатой. Не так-то легко утихомирить разошедшегося старикашку, он кружится вокруг облюбованной им “красавицы”, как прилипчивый овод. “Молодая” начинает колебаться и наконец уступает»<sup>352</sup>.*

Данная сцена впечатляет с точки зрения кино съемки и представляет особую ценность с позиции антропологии. Однако после столь нестандартной кульминации фильм завершается вполне типичной для советского кино серией кадров, демонстрирующих процессы советизации края и обрамленных соответствующими титрами.

Титр. НО В ЦЕНТРЕ ЗАПАДНОГО  
ПАМИРА — ХОРОГЕ — УЖЕ  
ПОЯВИЛИСЬ РОСТКИ НОВОГО.

Кадры. Процессия детей с советскими  
флагами на улице селения.

Титр. ПАМИРСКИЕ ОКТЯБРЯТА.

Кадры. Группа детей на улице.

Титр. СТРОИТСЯ ШКОЛА.

Кадры строительства нового здания  
в селении: строители выкладывают  
забор и отесывают деревянные балки.

Титр. А ПОКА УЧАТСЯ ПОД  
ОТКРЫТЫМ НЕБОМ.

Кадры местного школьного занятия: под  
раскидистым деревом за столом сидят

<sup>352</sup> Ерофеев В.А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом».



преподаватель, рядом — скамейки в несколько рядов, плотно занятые слушателями; молодой учитель рассказывает урок; дети внимательно слушают, а затем — отвечают на вопросы.

Так, эпизодом о ростках новой жизни завершается киноочерк о памирских таджиках. Продолжившись показом возвращения экспедиции с высот Памира в столичный Душанбе, завершается и действие всего фильма. «Вместе с горами, обрывается и мой дневник. Дальше воспоминания обрывочны, лоскутны...»<sup>353</sup> — завершает свои записи режиссер В. А. Ерофеев.

## Метод Ерофеева

Непосредственно киноэкспедиции группы «Совкино» на Памир предшествовала многоплановая подготовительная работа, в том числе проработка изданных научных работ по этнографии народностей региона. Не последнюю роль на данном этапе играл научный консультант фильма М. С. Андреев. Исследователь-полевик М. С. Андреев не только снабжал группу В. А. Ерофеева научными данными по этнографии таджиков, но и делился важными предостережениями, связанными с собственным опытом организации экспедиций: от особенностей передвижения по памирским дорогам до киносъемки в экстремальных условиях. По воспоминаниям В. А. Ерофеева, он рассказывал

*много случаев, когда вьюки проваливались в бездну. Сравнительно недавно так погибли все труды и кино-съемки экспедиции М. Андреева. Сам Андреев проехал «овринг» благополучно, но следовавшие за ним вьюки и таджик-проводник, вместе с помостом сорвались в реку и навсегда скрылись в водовороте»<sup>354</sup>.*

<sup>353</sup> Ерофеев В.А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом». С. 184.

<sup>354</sup> Там же. С. 110.

В. А. Ерофеев, как и его известный современник Дзига Вертов, не был сторонником досъемочной разработки сценария для последующей съемки документального фильма:

*Я думаю, что сценарий в том смысле, как он понимается для игровой кинематографии, для хроникальной фильма невозможен. По-моему, в хронике нужен хорошо разработанный план съемки, который приближается к сценарию. Но этот план съемки не может быть во всех случаях детально разработан<sup>355</sup>.*

В этой связи сценарный план, разработанный совместно с научным консультантом, представлял для В. А. Ерофеева своеобразную основу, с одной стороны, для понимания режиссером культурных реалий, с другой — для взаимопонимания режиссера и оператора в процессе съемки. Совместную с оператором фильма подготовительную проработку тематических материалов, выработку методологии работ и точки зрения на предмет съемки В. А. Ерофеев ставил выше экспериментов:

*Экспериментировать, не имея возможности проявить заснятое, проверить, было бы попыткой с негодными средствами. Все усилия были сконцентрированы на другом. В противоположность Вертову, исходившему в большинстве своих работ от материала, я старался уже во время съемок «брать» материал, подкрепляющий основную линию картины. Эта линия была намечена заранее, на основании изучения материала по литературным источникам. И я считаю это главным достоинством нашей работы<sup>356</sup>.*

В последующей полевой работе ерофеевской киногруппы на Памире видны свои методологические нюансы.

<sup>355</sup> Пути советской кинохроники. М.: Журн.-газетное объединение, 1933. С. 69.

<sup>356</sup> Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. С. 23.

По воспоминаниям режиссера, непосредственно съемке всегда предшествовал период знакомства кинематографистов и местных жителей, привыкания последних к «диковинной кинематографической технике»<sup>357</sup>. Особая фаза экспедиции заключалась в том, чтобы добиться привыкания жителей таджикских селений к присутствию «гостей» — участников киногруппы. Как правило, устроив временный лагерь недалеко от того или иного поселения, режиссер и оператор в сопровождении проводника-переводчика регулярно наносили памирцам ознакомительные визиты.

Если анализировать непосредственно съемочную методологию киноэкспедиции В. А. Ерофеева, то можно выделить три основных приема. Первый заключался в намеренном долговременном взаимодействии киногруппы и местных жителей, вызывающем постепенное привыкание последних к присутствию киногруппы, шуму киноаппаратуры, ситуации самого съемочного процесса. В. А. Ерофеев иронично называл такой метод «измором» персонажа фильма: «Сначала он обращает внимание, потом он только косится, а затем, когда ему нужно работать, он перестает на вас смотреть»<sup>358</sup>. Этот метод можно охарактеризовать как наиболее сложный, поскольку вторжение киногруппы (равно как и группы исследователей) в повседневную жизнь того или иного национального поселения, как известно, неминуемо оказывает значительное влияние на поведение местных жителей, и требуются немалые временные и человеческие ресурсы, чтобы минимизировать внешнее воздействие и снять максимально документальные этнографические киноматериалы. В силу разъездного характера экспедиции на Памире группа В. А. Ерофеева не располагала необходимым временем для продолжительных съемок в одной локации, а потому сцен, снятых данным методом, в фильме немного — прежде всего это фрагменты

---

<sup>357</sup> Ерофеев В. А. «По «Крыше мира» с киноаппаратом». С. 50.

<sup>358</sup> Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. С. 24.

хозяйственной деятельности памирских таджиков (ткачество, прядение, обработка металла и т. д.).

Второй съёмочный прием, использованный группой В. А. Ерофеева, заключался в использовании длиннофокусного объектива. Этот технический ресурс позволял киногруппе фиксировать киноматериалы с дальнего расстояния, не приближаясь непосредственно к объекту съёмки. Такой метод давал возможность производить наблюдения и киносъёмку этнографических реалий с более качественной объективностью. В частности, так были сняты сцены обработки полей, сбора урожая, заготовки кизяка и т. п.

Третий способ — съёмка двумя аппаратами. Как свидетельствовал В. А. Ерофеев,

*этот способ мы чрезвычайно часто применяли. Здесь может быть два варианта. Один — когда мы одновременно с разных сторон подбегаем к одному и тому же объекту, причем снимает тот, кому удастся лучше схватить. И другой вариант — когда аппарат служит для отвлечения внимания данного объекта, а другой по-настоящему производит съёмку<sup>359</sup>.*

Данный прием, приближающийся к репортажному, позволил киногруппе запечатлеть яркие этнографические сюжеты, стремительно развивавшиеся во времени и не имевшие возможностей для повторного воспроизводства. Именно так были сняты наиболее динамичные сцены фильма: театрально-танцевальные постановки, азартные спортивные состязания и многолюдные праздничные процессии.

На заключительной стадии работы над фильмом были использованы стандартные приемы документального немого кино: сочетание изобразительных материалов и текстовых титров. Несмотря на популярность в этот период в кинематографе поисков нового киноязыка, в частности известные

<sup>359</sup> Владимир Алексеевич Ерофеев (1898-1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. С. 30.

эксперименты Дзиги Вертова и его сподвижников-киноков, работа В. А. Ерофеева выстроена как размеренное киноповествование, в котором «центр тяжести» перенесен не на форму, а на содержание — кадра, эпизода, фильма. Основные выводы о «методе Ерофеева», сделанные на примере разбора эпизода, посвященного памирским таджикам, можно распространить на фильм в целом, а также на последующие творческие опыты режиссера.

Вся методология работы В. А. Ерофеева — от подготовительной стадии до монтажа итогового фильма — отвечала его цели передать в кино реальный образ максимально полно, документально<sup>360</sup>. Таким образом, метод, использованный В. А. Ерофеевым при создании документальных фильмов, можно охарактеризовать как антропологическую кинохронику. Как видно из вышеприведенного кинотекста, кадр за кадром В. А. Ерофеев собирал на экране целостный образ культуры памирских таджиков: антропологические портреты и детали костюмов, адаптацию к местности и разделение мужских/женских ролей в жизнедеятельности, виды занятий и устройство поселений, хозяйственные будни и ритуализированные празднества. При этом благодаря синтетическому языку кинематографа в фильме удалось запечатлеть и передать не только фактическое содержание тех или иных культурных актов, но и их образно-эмоциональный контекст: пластику движений, выражения лиц, «настроение» памирцев. Совершая исследовательско-художественные открытия для самого себя, В. А. Ерофеев в то же время стремился хроникально точно поделить их с кинозрителями. Так, дебютная для режиссера Памирская киноэкспедиция стала отправной точкой в формировании профессионального профиля В. А. Ерофеева в кинематографе.

*Я окончательно отравлен этим путешествием. Радужные воспоминания о наших скитаниях по Памиру заглушают*

<sup>360</sup> Ерофеев В. А. Техническое новаторство документальной фильмы // Пролетарское кино. 1931. № 2–3. С. 4–13.

*все неприятное, что мы пережили в экспедиции и после нее. Хочется еще и еще раз побывать в тех далеких краях, которые мы знаем только понаслышке, которые ничего не говорящими, бесцветными пятнами разбросаны по карте земли*<sup>361</sup>.

Накануне выхода его экспедиционного произведения в кинопрокат В. А. Ерофеев предвкушал, как «сотни тысяч зрителей в полтора часа пробегут по тому пути, по которому мы мучительно странствовали несколько месяцев»<sup>362</sup>. Труды киногруппы были вознаграждены: выйдя на широкий экран в 1930 г., фильм «Крыша мира (Памир)» имел значительный резонанс среди зрительской аудитории в СССР и за рубежом. В режиссерской деятельности В. А. Ерофеева последовали масштабные киноэкспедиции в Афганистан и Среднюю Азию<sup>363</sup>. В то же время для советского кинематографа чистой документальности было недостаточно — именно за отсутствие идеологической нагрузки в фильмах В. А. Ерофеев подвергся критике коллег. К концу 1920-х годов ведомственный контроль всецело охватил сферу кинематографического производства — от тематического планирования до выпуска готовой кинопродукции на экран, — диктуя соответствующие «правила игры». Ведь государственной системе были нужны идеологически выверенные произведения, часто агитационного характера, для последующего внедрения их в образовательные и культурные программы. С осознанием идеологических задач «творили» в тот период все советские кинорежиссеры, в том числе и создатели фильмов антропологической/этнографической тематики: Дзига Вертов, А. А. Литвинов, В. А. Шнейдеров<sup>364</sup>. Судя по матери-

<sup>361</sup> Ерофеев В. А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом». С. 183.

<sup>362</sup> Ерофеев В. А. Техническое новаторство документальной фильмы. С. 3.

<sup>363</sup> Ерофеев В., Залкина З. Техника звуковой экспедиции (опыт первой звуко-съемочной экспедиции Востоккино в Среднюю Азию) // Пролетарское кино. 1932. № 6. С. 43–48.

<sup>364</sup> Головнев И. А. Архивное этнографическое кино как исторический источник // Вестник архивиста. 2018. № 3. С. 693–703.

алам стенограмм публичных собраний кинематографистов, политическую задачу кинематографа вынужденно разделял и В. А. Ерофеев. К примеру, находясь в Памирской киноэкспедиции, В. А. Ерофеев посылал регулярные сводки о ходе работ в главный рупор советской кинематографии — газету «Кино». Не случайно и завершился фильм «Крыша мира (Памир)» показом новой жизни — прогрессивных преобразований на советской окраине, происходящих при социализме (сцены строительства больниц и школ, развития сельскохозяйственной и производственной базы, формирования политических организаций и объектов культуры). В то же время эти сцены в фильме, являясь уступкой партийной редакции, имели особый стиль съемки и монтажа и выглядели как стоящие особняком по отношению к основной части фильма. Таким образом, в процессе исследовательской критики создаваемых в советский период кинопроизведений необходимо иметь в виду не только особенности творческой методологии режиссера, но и социокультурный контекст, в котором происходило кинопроизводство.

Подробнее изучить охарактеризованный выше «метод Ерофеева» автору настоящей работы удалось благодаря проведению собственного киноисследования в ходе современной киноэкспедиции к таджикам Памира<sup>365</sup>. В задачи комплексного международного этнокинопроекта входили как этнографические — изучение адаптации памирцев к изменениям климата и гендерные исследования, так и визуально-антропологические — создание этнографического фильма на упомянутые темы<sup>366</sup>. Именно опыт исторической Памирской киноэкспедиции В. А. Ерофеева стал опорным методологическим ориентиром для выстраивания

---

<sup>365</sup> Williams C., Golovnev I. Pamiri Women and the Melting Glaciers of Tajikistan: A Visual Knowledge Exchange for Improved Environmental Governance // A Political Ecology of Women, Water and Global Environmental Change. N. Y.: Routledge, 2015. P. 206–225.

<sup>366</sup> Фильм доступен по ссылке: <https://vimeo.com/18860150>.



Автор монографии (слева) в киноэкспедиции. Памир, 2009 г.

нашего современного кинопохода: предварительная работа с научными печатными материалами, консультации со специалистами по этнографии таджиков Памира, создание сценарного эскиза на основе исследовательских текстов и последующая съемка документального фильма с применением вариативных приемов документальной киносъемки. Современная видеоаппаратура, безусловно, обладает более широким спектром технических возможностей для фиксации и последующего экранирования материалов культуры, нежели техника киногруппы В. А. Ерофеева периода немого кино, ограниченная, например, в ресурсах использования звука и цвета. Действительно, бесшумные малогабаритные видеоустройства позволяют существенно сократить дистанцию между снимающим и снимаемым, приблизиться к максимальной «хроникальности» ретранслируемых образов реальности, что усиливает информативные качества фильма как визуально-антропологического источника. В то же время использование нашей киногруппой цифровой техники катализировало



развитие лишь технических аспектов «метода Ерофеева», в творческом плане оставшегося неизменным.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что «метод Ерофеева», выработанный им в период Памирской киноэкспедиции 1927 г., вполне актуален для применения в современных кино-научных практиках. Речь идет об объединении профессиональных ресурсов науки и искусства для проведения комплексных исследований и последующего создания фильмов о народах и культурах.

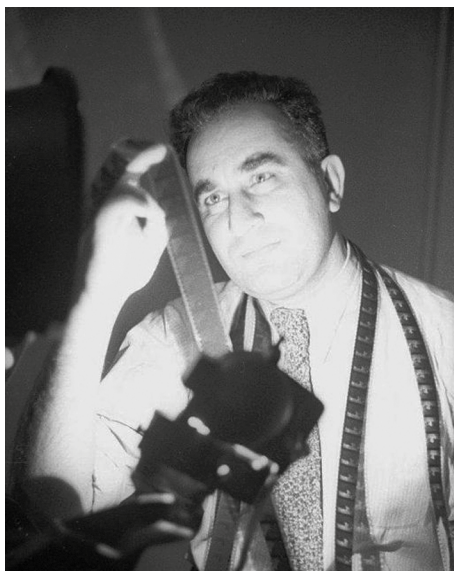
## 4. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ РОМАНТИЗМ МИХАИЛА КАЛАТОЗОВА

*Никто не намерен экспортировать коммунизм...*

*В наш век эти идеи рождает сама жизнь,  
жизнь людей всех национальностей.*

*В этом неизбежность истории каждого народа,  
и ход этой истории не остановить никому!*<sup>367</sup>

М. К. Калатозов



Михаил Константинович Калатозов (1903–1973)

Образы большевистской революции транслировались из истории в современность во многом благодаря их отображению в произведениях культуры и искусства, и особенно наглядно — в кинофильмах. Развивая линию исторического оправдания социально-политического переворота, произошедшего в стране, большевики регулярно предъявляли обществу все новые аргументы, обстоятельно показывающие и доказывающие, что Октябрь был явлением не спонтанным, но закономерным. В 1920-х годах в постреволюционной

<sup>367</sup> Калатозов М. К. Лицо Голливуда. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 127.

советской реальности назрела необходимость формирования очередной волны общественного энтузиазма, преобразования энергии разрушения старого порядка в энергию построения мира нового. Потому так называемая культурная революция<sup>368</sup> рубежа 1920–1930-х годов, рассматривалась партией как планомерное продолжение силовой кампании по упрочению своей власти. Авангардом творческой «армии», на которую была возложена миссия прорыва на культурном «фронте», стал кинематограф — как наиболее эффективное орудие массовой информации и агитации, объединившее в себе ресурсы искусств и наук. А режиссерами действия — революционные романтики, в чьих лабораториях синтезировался феномен советского кино как формы фиксации и конструирования реальности, формулировался образный киноязык, рождались классические образцы мирового художественного и документального кинематографа («Броненосец “Потемкин”» С. М. Эйзенштейна, «Земля» А. П. Довженко, «Мать» В. И. Пудовкина, «Шестая часть мира» Дзиги Вертова и др.). По замечанию киноведа Ю. А. Богомолова, «революции вообще весьма плодотворная почва для романтического творчества, романтического мышления. Романтизм, вдохновляемый практикой социальных сдвигов, перемен, преобразований, делает сердцевиной своих созданий саму революцию, самый пафос общественно-исторических перемен»<sup>369</sup>. В этой связи период 1920-х годов представляет наибольший исследовательский интерес — именно тогда революционное киноискусство благодаря новаторским визуально-антропологическим опытам завоевало немалый авторитет как внутри СССР, так и в мире.

Советское художественное кино 1920-х годов с романтическим настроением реконструировало и освежало в памяти

<sup>368</sup> Cultural revolution in Russia, 1928–1931 / Ed. by Sh. Fitzpatrick. Indiana, 1984. P. 9.

<sup>369</sup> Богомолов Ю. А. Михаил Калатозов: страницы творческой биографии. М., 1989. С. 15.

общества революционные события: на экране вновь стреляла «Аврора», брался Зимний, выступали вожди. Характерно, как тесно сближал понятия «революционный романтизм» и «социалистический реализм» титульный идеолог советской культуры Максим Горький:

*Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое в настоящем, но главным образом — способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего<sup>370</sup>.*

В то же время формирующаяся административно-командная система требовала от кинематографистов создания полноценного экранного социалистического мифа, отражающего революцию в различных сферах жизни по всей стране, для чего художественных (постановочных) методов было недостаточно — требовались опора на документальность и оперирование фактами реальности.

Одним из приоритетных направлений в этот период стало создание киноисторий, повествующих о древних традициях и социалистических инновациях среди этнокультурных сообществ в различных уголках многонационального советского пространства (Север Сибири, Дальний Восток, Кавказ, Средняя Азия и др.). С одной стороны, производство и демонстрация подобных фильмов укладывались в рамки одной из основных ключевых задач «культурной революции» — просветительской: конструирование экранных образов фронтирных регионов, выполненное при грамотной научной консультации, давало возможность увлечь массовую зрительскую аудиторию в кинопутешествия по Союзу ССР. С другой стороны, такие работы отвечали партийным установкам — поиск документальных свидетельств существования форм «первобытного коммунизма» у этнических

<sup>370</sup> Горький М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1953. С. 656.

меньшинств окраинных территорий страны и демонстрация прогрессивных преобразований в их жизни при социализме. Так, фильм за фильмом в советский кинопрокат вышел целый документальный сериал, экранизовавший большевистскую теорию о возможности обществ перескочить стадию капитализма при переходе от патриархально-общинного к социалистическому строю. Данный параграф посвящен историко-культурологическому анализу одного из показательных советских фильмов, созданных на этнографическом материале, — «Соль Сванетии» (1930) режиссера М. К. Калатозова.

Калатоцишвили (Калатозов) Михаил Константинович (1903–1973) родился в Тифлисе (Тбилиси). В 1923 г. он начал работать в тресте «Госкинопром Грузии» («Грузия-фильм»), где прошел путь от шофера до режиссера. В его кинематографической биографии в середине 1920-х годов были пробы работ ассистентом монтажера, ассистентом оператора и даже съемки в качестве актера в фильме «Дело Таризла Мклавадзе» И. Н. Перистиани. В фильмах «Гюлли» (1927) и «Цыганская кровь» (1928) он выступал соавтором сценария и оператором. Режиссерским дебютом стала совместная с Н. В. Гогоберидзе работа над документальной картиной «Их царство» (1928). А свой первый самостоятельный фильм «Соль Сванетии» (на сванском наречии — «Джим Швантэ») он создал в 1930 г. по сценарию драматурга С. М. Третьякова.

Сергей Михайлович Третьяков (1892–1937) был к тому времени уже известной персоной в советском культурном сообществе. Начав творческий путь в амплу поэта-футуриста, он последовательно апробировал себя в журналистике (редактор журнала «Новый ЛЕФ» совместно с В. В. Маяковским), в театре (по его пьесе была создана постановка «Рычи, Китай!» В. Э. Мейерхольда) и в кино (автор титров для фильма «Броненосец “Потемкин”» С. М. Эйзенштейна). После путешествий по российскому

Дальнему Востоку и Китаю<sup>371</sup> во второй половине 1920-х годов С. М. Третьяков оказался на Кавказе. По официальному вызову грузинского Госкинопрома в марте 1927 г. он прибыл в Тбилиси, где развернул многостороннюю творческую деятельность: чтение открытых лекций по литературе и искусству, разработка театральных постановок и создание сектора документального кино на Тбилисской киностудии. Однако основной для него была работа в качестве сценариста — С. М. Третьяков создал сценарии трех значительных для грузинского кинематографа фильмов, представляющих интерес и с точки зрения визуальной антропологии: «Элисо» (Н. М. Шенгелая, 1928), «Соль Сванетии» (М. К. Калатозишвили, 1930) и «Хабарда» (М. Э. Чиаурели, 1931). В основу сценария фильма «Соль Сванетии» лег написанный С. М. Третьяковым в ходе экспедиции 1927 г. в Верхнюю Сванетию документальный очерк «Сванетия», ставший одним из источников для данного исследования. Ниже приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме) и кадров (строчными буквами) фильма М. К. Калатозова в сопоставлении с тематическими выдержками из сценарного очерка С. М. Третьякова (*курсивом*).

### «Соль Сванетии»<sup>372</sup> как кинотекст

Титр. СОВЕТСКАЯ СТРАНА ТАК  
ВЕЛИКА И ТАК ПЕСТРА, ВСЕ  
РАЗЛИЧНЫЕ ТИПЫ ОБЩЕСТВЕННО-  
ЭКОНОМИЧЕСКОГО УКЛАДА  
ПЕРЕПЛЕТАЮТСЯ В НЕЙ (ЛЕНИН).

<sup>371</sup> Никольская Т., Виноградова Т. Китайско-грузинские параллели в творчестве С. М. Третьякова // *Natales grate numeras?* СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2008. С. 421–426.

<sup>372</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 9696.

Титр. И ТЕПЕРЬ ЕЩЕ НА ОКРАИНАХ  
СОЮЗА ЕСТЬ УГОЛКИ, ГДЕ  
СОХРАНИЛОСЬ ПАТРИАРХАЛЬНОЕ  
ХОЗЯЙСТВО И ДОЖИВАЮТ  
ОСТАТКИ РОДОВОГО СТРОЯ.

Кадры. Карта Верхней Сванетии.

Титр. ВЕРХНЯЯ СВАНЕТИЯ ОТРЕЗАНА  
ОТ МИРА ГОРАМИ И ЛЕДНИКАМИ.

Кадры. Отроги Кавказского хребта.

Титр. ЗДЕСЬ СХОДЯТСЯ ЦЕПИ БОЛЬШОГО  
И МАЛОГО ХРЕБТОВ КАВКАЗСКИХ ГОР.

Кадры. Горные цепи.

Титр. ОБЛАКА ПРИХОДЯТ  
С МОРЯ И ОБРАЩАЮТСЯ  
В БЛЕСТЯЩИЙ ПРЕСНЫЙ ЛЕД.

Кадры. Облака над горами.

Титр. МЕДЛЕННЫМИ ЛЕДЯНЫМИ  
РЕКАМИ ХОЛОД СПОЛЗАЕТ В ДОЛИНЫ.

Кадры. Панорама по леднику.

Титр. ИЗ ТУМАНА И ЛЬДА  
РОДЯТСЯ ПРЕСНЫЕ РЕКИ.

Кадры. Горная река.

*С. М. Третьяков вспоминал: «Я проехал в Сванетию летом 1927 года со стороны Кутаиса. Суров климат, жмуры люди, древни здания и обычаи. И если приезжаешь в Сванетию, кажется, что отправился не за двести километров от железной дороги, а за 600–700 лет от нашего времени...»<sup>373</sup>*

Титр. ВНИЗУ, ГДЕ РЕКИ ТИШЕ И КЛИМАТ  
МЯГЧЕ, ЖИЛИ ФЕОДАЛЬНЫЕ

---

<sup>373</sup> Третьяков С. М. Сванетия. М.: Рабочая Москва, 1928. С. 6.

КНЯЗЬЯ. ВЛАДЕЛИ БОГАТСТВАМИ  
КРАЯ, ПОКА НЕ ГРЯНУЛ ОКТЯБРЬ.

Кадры. Селение в долине.

Титр. НЕПРИСТУПЕН ВХОД  
В ВЕРХНЮЮ ВОЛЬНУЮ СВАНЕТИЮ.

Кадры. Горы.

Титр. НЕДАРОМ СТОЯЛИ БАШНИ...

Кадры различных башен.

Титр. ...ЕЩЕ НЕДАВНО ОХРАНЯВШИЕ  
ГОЛОДНУЮ СТРАНУ.

Кадры. Селение Ушкул.

Титр. БАШНИ НЕ ПУСКАЛИ КНЯЗЕЙ.

Кадры. Крепости-башни.

*С. М. Третьяков приводит следующие экспедиционные воспоминания: «Мы стараемся добиться, сколько лет башне, вытягивая из 103-летнего ее владельца хотя бы смутные воспоминания детства. Может быть, ему рассказывал что-нибудь такой же древний прадед. В возрасте этих башен путаются даже ученые. Одни относят их ко временам царя Митридата в IV веке, другие говорят, что это XI век. Старик долгим взглядом оценивает свою башню. И, наконец, изрекает безапелляционно: “шесть миллионов”»<sup>374</sup>.*

Титр. ЛИШЕННАЯ СВЯЗИ С ВНЕШНИМ  
МИРОМ, ОБЩИНА УШКУЛ  
ОБЕСПЕЧИВАЕТ ЛИШЬ ПРОСТЫЕ  
И НЕОБХОДИМЫЕ ПОТРЕБНОСТИ  
СВОИХ ОБИТАТЕЛЕЙ.

Кадры. Пастух выгоняет скот на пастбище.

Титр. СКОТ — БОГАТСТВО УШКУЛ.

<sup>374</sup> Третьяков С.М. Сванетия. С. 21.



Кадры. Стадо овец на пастбище.

Титр. ЕСТЬ ПАСТБИЩА, НО МАЛО  
МОЛОКА, ИБО ПРЕСНА ВОДА.

Кадры. Пастух в стаде.

Титр. БОГАТЫЕ ОТКАРМЛИВАЮТ  
БЫКОВ ДЛЯ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ.

Кадры. Бык на пастбище.

Титр. У БЕДНЯКОВ — НИ СКОТА,  
НИ ХЛЕБА.

Кадры. Мужчины уходят из селения.

Титр. В ДОЛИНЫ НА ЗАРАБОТКИ.

Кадры. Стрижка овец, обработка шерсти.

Титр. УШКУЛ — ОБЩИНА  
НАТУРАЛЬНОГО ХОЗЯЙСТВА.



Кадр из фильма «Соль Сванетии», режиссер М. К. Калатозов.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 9696)

Кадры. Мужчины остригают барана, обрабатывают шерсть.

Титр. ИЗ ОВЕЧЬЕЙ ШЕРСТИ...

Кадры. Женщина скатывает нити.

Титр. ...ПРЯДУТ НИТЬ.

Кадры. Крутится веретено. Мотается нить. Женщина вяжет спицами.

Титр. ВНИЗУ ГУДЯТ ЗАВОДЫ, А ЗДЕСЬ ТКУТ НА СТАРИННЫХ СТАНКАХ.

Кадры работы ткацкого станка.

Титр. И...

Кадры работы женщины за ткацким станком на фоне гор.

Титр. ...САМИ ШЬЮТ СЕБЕ ОДЕЖДУ.

Кадры. Мужчина примеряет сшитую одежду.

Титр. САМИ СТРИГУТ СЕБЯ ПО СОБСТВЕННЫМ МОДАМ.

Мужчина стрижет мальчика.

Титр. ИЗ МОЧЕНОЙ ШЕРСТИ КАТАЮТ...

Кадры катания моченой шерсти.

Титр. ...ВОЙЛОЧНЫЕ ШЛЯПЫ.

Кадры. Заготовка шляпы надевается на деревянную основу для формовки. Мужчина надевает готовую шляпу на голову.

Титр. САМИ ВЬЮТ ВЕРЕВКИ.

Кадры. Женщина вьет веревку.

Титр. ...И СВЯЗЫВАЮТ ДЕРЕВНИ МОСТАМИ.

*«Сванов 12 000 человек, говорят официальные справки. Нет, больше, — говорят сами сваны, — ибо надо сюда причислить и тех 5000 сванов, что ушли в Абхазию и осели там; а также надо принять в расчет, что в перепись многие сваны занесены как грузины, ибо перепись шла зимой, когда большинство сванов — на отхожих промыслах. Но наука не решается считать количество сванов больше полутора десятков тысяч», — сообщил С. М. Третьяков<sup>375</sup>.*

Кадры. Крестьяне убирают в поле ячмень.

Титр. ТОЛЬКО ЯЧМЕНЬ ВЫЗРЕВАЕТ  
НА ВЫСОТЕ 1800 МЕТРОВ.

Кадры снопов.

Титр. МОЛОТЯТ КРЕМНЕВОЙ ДОСКОЙ.

Кадры. Кремневая доска на соломе. Крестьянка приносит люльку с ребенком, ставит на доску.

Титр. ЗАВЕРТЕЛСЯ ВЕК КАМЕННЫЙ.

Кадры. Мальчик ведет по полю упряжку быков, которая тянет за собой доску с женщиной и люлькой.

*Из наблюдений С. М. Третьякова: «Возле домов кольцо молотбы. Пару быков с заученным “ша-ша” ведет хозяин дома. А на подкованной камнями доске, раздирающей снопы, остальная семья: мать с ребенком у груди, малец, прицепившийся за юбку матери, и зыбка с младенцем, поставленная здесь же, чтобы не бегать на крик. Вот случай, когда семья является полезным грузом. Если семья мала, на молотилку докладывают камни»<sup>376</sup>.*

Титр. ЗАКРУЖИЛСЯ ДЕНЬ ТРУДОВОЙ.

<sup>375</sup> Третьяков С. М. Сванетия. С. 28.

<sup>376</sup> Там же. С. 58.

Кадры. Крестьянка и ребенок в люльке  
катятся в упряжке.

Титр. ЗАКРУЖИЛАСЬ...

Кадры. Панорама гор. Крестьянка склонилась  
над люлькой. Башня. Горы. Посевы. Быки.

Титр. СУРОВА ПРИРОДА —  
НЕПОСИЛЕН ТРУД.

Кадры. Крестьянка веет зерно,  
завязывает рот платком.

Титр. НЕПОСИЛЕН ТРУД —  
НЕПОДВИЖЕН БЫТ.

Кадры. Зерна. Крестьяне просеивают  
зерно через решето. Крутятся жернова.

Титр. ОТРЕЗАННЫЙ ОТ МИРА  
УШКУЛ ГОЛОДАЕТ БЕЗ СОЛИ.

Кадры. Мужчина-пастух ступой  
размельчает соль.

Титр. ЗДЕСЬ НЕТ СВОЕЙ СОЛИ.

Кадры. Животным понемногу дают соль.

Титр. ЗДЕСЬ СОЛЬ — ДРАГОЦЕННОСТЬ.

Кадры. Коровы, козлы, бараны  
слизывают соль с ботинок пастуха.

Титр. СОЛЕН ПОТ.

Кадры. Козел слизывает пот с шеи пастуха.

Титр. НЕТ СОЛИ...

Кадры. Животные облизывают друг друга.

Титр. БЕЛЫЕ, КАК СОЛЬ, ГОРЫ —  
НЕ ПУСКАЮТ СОЛЬ ИЗ ДОЛИНЫ.

Кадры. Человек поднимается по  
заснеженной вершине горы.

Титр. НЕ ПРОБИТЫ ДОРОГИ.

Кадры. Люди поднимаются по заснеженной вершине горы.

Титр. ТОЛЬКО ИЗГНАННЫЕ ГОЛОДОМ ИЗ СВОЕЙ СТРАНЫ СВАНСКИЕ БЕДНЯКИ.

Кадры. Люди идут по снегу.

Титр. НЕСУТ СОЛЬ В СВОЮ СТРАНУ.

Кадры. Двое ходоков срываются, падают и катятся вниз по снегу.

*С. М. Третьяков транслировал характерный рассказ местного кооператора из экспедиции 1927 г.: «Трудно возить соль в ненастье. Покупаешь в Джвари 6 пудов. При проходе сквозь туманы эти 6 пудов вырастают в 8, а когда их просушишь, их оказывается 5. А ведь провести каждый пуд в трехдневье 120-верстного пути по скальным тропам стоит 4 рубля. 4 рубля на пуд соли, стоящей рубль»<sup>377</sup>.*

Кадры. Дым от башен селения поднимается к небу.

Титр. БЕЛЫЙ ТРАУРНЫЙ ДЫМ.

Кадры. Два гроба. Мужчины и женщины-плакальщицы стоят у гробов. Свеча горит.

Титр. ХОРОНЯТ ПРАВОСЛАВНЫМ ОБРЯДОМ.

Кадры. Священники выходят из дома в окружении группы людей.

Титр. ПЕРЕВЯЗАНЫ ГОЛОВЫ У ЛЮДЕЙ В ЗНАК ТРАУРА.

Кадры. Похоронная процессия направляется к кладбищу. Мужчины опускают гроб в землю. Женщины плачут.

---

<sup>377</sup> Третьяков С. М. Сванетия. С. 48.

Засыпают могилу землей. Священник совершает обряд над могилой.

Титр. ПОСЛЕ ПОХОРОН  
УГОЩАЮТ ГОСТЕЙ. ГОСТЕЙ  
СОБИРАЕТСЯ ДУШ 300–500.

Кадры. Гости стоят у столов, под навесом  
за столом сидит духовенство.

*«Мертвецы в Сванетии — общественный бич. Мертвец разоряет семью. До полутора тысяч рублей золотом обходится семейству каждый покойник. Все, что закопано в закромах муки, идет на лепешки, рабочие волы падают под ножом скотобойца. Ячменное зерно перегоняется в афак, и сотни родичей и свойственников сходятся на поминки с разных концов страны. Бороться с мертвецами трудно. Тот день, когда сванское семейство откажется от номинальных расходов и устроит гражданские похороны, будет величайшим событием»<sup>378</sup>, — отмечал сценарист.*

Титр. РОЖДЕНИЕ — ГОРЕ.

Кадры. Из двери дома выбрасывают люльку,  
затем выбегают женщины, причитают.

Титр. РОЖДЕНИЕ СЧИТАЕТСЯ  
НЕЧИСТЫМ ВО ВРЕМЯ ПОХОРОН.  
РОЖЕНИЦА ИЗГОНЯЕТСЯ.

Кадры. Беременная женщина с люлькой  
уходит от дома. Двигается похоронная  
процессия. Скачет всадник на коне.

Титр. ОДНА... КАК ПРОКАЖЕННАЯ.

Кадры. Женщина ползет.

Титр. ТЕБЕ, ГОСПОДИ...

<sup>378</sup> Третьяков С. М. Сванетия. С. 37.

Кадры. Мужчины совершают  
обряд. Плачут женщины.

Титр. ТЕБЕ ЭТОТ КОНЬ.

Кадры. Священник осеняет крестом  
коня. Всадник скачет на коне.

Титр. КОНЬ РАЗОРВЕТ СЕРДЦЕ.

Кадры. Всадник скачет.  
Новорожденный у ног матери.

Титр. РОДИЛСЯ НОВЫЙ СВАН.

Кадр лица роженицы.

Титр. ПИТЬ.

Кадры. Ребенок плачет у ног  
матери. Лицо роженицы.

Титр. ВО ИМЯ БОГА СОЛОМА.

Кадры. Всадник скачет на коне.

Титр. ...БОГИНИ ДАЛА...

Кадры. Скачет всадник на коне.

Титр. ...СВЯТОЙ ИВЛИТЫ...

Кадры. Скачет всадник на коне.

Титр. РВЕТСЯ СЕРДЦЕ КОНЯ.

Кадры. Собака облизывает младенца,  
покрытого послеродовой кровью.  
Скачет всадник на коне.

Титр. КРОВЬ СОЛОНА.

Экспрессивный монтаж повторяющихся кадров: собака облизывает младенца, всадник скачет, копыта скачущего коня. Всадник загоняет коня, падает.

Титр. СОРОК ВОСХОДОВ СОЛНЦА.

Женщина окропляет могилу  
младенца грудным молоком.

Титр. СОРОК ЗАКАТОВ.

Кадры. Горные вершины, покрытые снегом.

Титр. ...НАД УМЕРШИМ РЕБЕНКОМ.

Кадры. Мать на могиле младенца.

Титр. БЕРЕМЕННОСТЬ В  
УШКУЛЕ — ПРОКЛЯТИЕ...

Кадры. Беременная женщина возле люльки.

Титр. И ВСЕ ПОТОМУ, ЧТО НЕТ ДОРОГ.

Кадры. Женщина кричит.

Титр. НЕ ХОТИМ РОЖАТЬ!

Кадры. Женщина кричит.

Титр. НЕ ХОТИМ ЗЕМЛЮ  
КОРМИТЬ МОЛОКОМ.

Кадры. Мужчина кричит.

Титр. СЛУШАЙ, СВАНЕТИЯ!

Кадры. Мужчины с кирками выходят в горы.

Титр. СВАНАМ! БОЛЬШЕВИКАМ!  
НЕТ ПРЕГРАД!

Кадры. Мужчины раскалывают камни.

Титр. ТВОЙ ПРОМФИНПЛАН  
СИЛЬНЕЕ РЕЛИГИИ И БЫТА!

Кадры. Взрывчатка рвется в горах.

*«Красноармейцы, голые до пояса, наставя долота на камни,  
бьют кувалдами. Там, где уже продолблено, человек, несущий  
патроны шнейдерита в кожаном мешке, закладывает*



*их в отверстие и сверху присыпает земляным пыжом. Пушечный выстрел...»<sup>379</sup> — записал С. М. Третьяков.*

Титр. НЕ ГОРСТЬ СОЛИ  
ВЕЗУТ В СВАНЕТИЮ.

Экспрессивный монтаж повторяющихся кадров: мужчины раскалывают камни, взрывы в горах.

Титр. НЕ УЗКУЮ ТРОПУ  
ПРОБИВАЮТ В СНЕГУ.

Кадры. Взрывчатка взрывается в горах.

Титр. ТЫСЯЧИ СВАНОВ. ИДУТ ВЗРЫВАЯ.

Кадры. Мужчины кричат. Рвется взрывчатка.

Титр. В СОВЕТСКУЮ СВАНЕТИЮ.

Кадры. Едет строительный каток с транспарантами: «Шоссе в Сванетию».

Титр. ИЗ СТА СЕМИ КИЛОМЕТРОВ,  
НУЖНЫХ СВАНЕТИИ.

Кадры. Каток приближается к кинокамере.

Титр. К ТРЕТЬЕМУ ГОДУ ПЯТИЛЕТКИ.

Экспрессивный монтаж повторяющихся кадров: каток приближается к камере, мужчины с советскими знаменами идут на камеру.

Титр. ПРОБИТО 50...

*«Новую Сванетию дано построить новым людям. Сейчас в стране человек 70 коммунистов, да полтысячи комсомольцев. Полтысячи на пятнадцать тысяч населения — это немало. Это растет костяк новой, энергичной, грамотной страны. И целый день к исполкомовскому крыльцу подъезжают сваны и проходят из дальних ущелий горцы: идут за советом, судом, справкой, свидетельством, за брачной записью*

---

<sup>379</sup> Третьяков С. М. Сванетия. С. 59.

*и за голосами, гудящими из далеких городов в рупор громкого-ворителя...» — заключал С. М. Третьяков<sup>380</sup>.*

Титр. КОНЕЦ.

## Метод Калатозова

Как видно из вышеприведенного кинотекста, внешняя структура фильма «Соль Сванетии» выстроена следующим образом: географическое введение, экскурс в историю, детальный этнографический очерк и политически окрашенный финал. Внутренняя же драматургическая линия фильма М. К. Калатозова следует сценарию С. М. Третьякова: через погружение в патриархальный быт сванов (образы темного прошлого) повествование о традиционных обычаях (как «кандалах» для развития народа) нагнетается до эмоционального предела (конфликт пышных похорон и погранных родин) и разрешается победой революционных сил и строительством большой дороги для преодоления изоляции страны (образы «новой» Сванетии).

Созданию фильма предшествовал тщательный подготовительный период — в 1927 г. С. М. Третьяков в ходе работы над сценарием фильма совершил свою первую экспедицию в Верхнюю Сванетию, а М. К. Калатозов в это же время работал там же над хроникальными съемками края — и страна сванов по-своему впечатлила обоих<sup>381</sup>. По воспоминаниям С. М. Третьякова, его особенно поразили сванские жилища с бойницами вместо окон, старинные башни и обряд похорон<sup>382</sup>. В частности, Третьяков-турист описал колоритные истории, связанные с похоронными церемониями: об одинокой старушке, которая при

<sup>380</sup> Третьяков С. М. Сванетия. С. 52.

<sup>381</sup> Ратиани И. И. С. М. Третьяков и кинематограф // Сергей Михайлович Третьяков. Кинематографическое наследие: статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады, сценарии. СПб., 2010. С. 6–43.

<sup>382</sup> Третьяков С. М. Три запора // Заря Востока. 1927. № 1599. С. 3.

жизни заказала гроб и устроила поминки, на которых «гости пели, пили, хвалили хозяйку и желали ей долголетия»<sup>383</sup>, об обычае передачи на тот свет любимых предметов покойника — когда селянину, подкладывающему «посылки» своему умершему дяде в гробы всех скончавшихся соседей, родственники одного покойника вернули послание со словами: «Это вам не почтовый ящик»<sup>384</sup>. В то же время Третьяков-драматург фокусировал внимание на деталях светской современности, привносившихся в древний ритуал. Так, во время своей второй поездки в Сванетию в 1929 г. он посетил поминки по комсомольцу, где среди традиционной обрядовой обстановки приметил чучело умершего за поминальным столом, комсомольский билет, советскую газету и книгу по политдрамате<sup>385</sup>. Впоследствии именно образы, связанные с похоронными церемониалами сванов, стали основными в проставлении драматургических акцентов фильма.

М. К. Калатозов, в свою очередь, был творчески вдохновлен величественной природой и древней культурой Сванетии. В хроникальных кадрах, снятых им в 1927 г., прослеживается любование Калатозова-оператора биосферой края: плывущими над головой облаками, стремительными горными ручьями, могучими каменными недрами. В то же время существенное внимание было уделено и «антропо-сфере» края: портретам жителей, интерьерам домов, панораме селений, связанных между собой веревочными мостами. Калатозов-режиссер рассмотрел драматургию в ежедневной жизни сванов, и прежде всего в отношениях человека и природы. А Калатозов-исследователь, проводя длительные кинонаблюдения, стремился максимально погрузиться в местную культуру, приблизиться к видению мира «по-свански»<sup>386</sup>. Таким образом, при работе над фильмом соединились два ракурса на предмет съемки: внешний (от С. М. Третьякова)

<sup>383</sup> Третьяков С. М. Сванетия. С. 41.

<sup>384</sup> Третьяков С. М. Сванетия. С. 39.

<sup>385</sup> Третьяков С. М. В переулках гор. М., 1930. С. 95.

<sup>386</sup> Ратнани И. И. Указ. соч.

и внутренний (от М. К. Калатозова), — обеспечившие его объемное видение. Они сошлись в позиции поэтизации действительности и в перспективе создания революционно-романтической киноистории о возрождении затерянной в горах страны. Историк кино Г. Д. Кремлев правомерно замечал:

*Первая и большая победа молодого Калатозивили заключалась в том, что ему удалось понять и освоить очень важные для всего произведения творческие, стилевые особенности своего соавтора Третьякова. Силевые особенности Третьякова как автора сценарного замысла «Джим Швантэ» наиболее отчетливо и в форме, удобной для усвоения, прежде всего выражены титрами<sup>387</sup>.*

Действительно, в фильме «Соль Сванетии» пластика изображения искусно рифмуется с поэтикой титров, что выделяет данную работу из общей массы культурфильмов рубежа 1920–1930-х годов, где идеологически заряженные титры несли исключительно плакатно-пропагандистскую нагрузку.

Съемочная методология в работе М. К. Калатозова также имела свои особенности, объединяя художественные (исторические реконструкции с привлечением актеров) и документально-хроникальные (натурные и интерьерные съемки с местными типажам) киноприемы. Так, постановочные кадры составили основу начального эпизода фильма, повествующего об истории взаимоотношений бедняков Ушкула с феодалами края, а также финальной части фильма — строительства дороги, призванной соединить Сванетию с внешним миром. Основные же части фильма — географические и этнографические — сняты документально, в том числе методом наблюдения, для достижения максимальной хроникальности материалов. Сочетание приемов художественного и документального кинематографа

<sup>387</sup> Кремлев Г. Д. Михана Калатозов. М.: Искусство, 1964. С. 26.

было распространено в изучаемый период — это практиковали в своем творчестве и другие создатели этнографических фильмов — А. И. Бек-Назаров, А. А. Литвинов, В. А. Степанов<sup>388</sup>.

Отличительная особенность кинопочерка М. К. Калатозова выражалась в оперировании этнографическими материалами для создания визуальной поэтики (в съемочный период) и в конструировании итогового этнофильма в стиле революционного романтизма (на этапе монтажа). На общем плане Верхняя Сванетия показывалась как крохотная точка — с ее обозначения на географической карте начиналась кинокартина. На крупном же плане она оказывалась гомогенным самостийным миром, каким он последовательно представлялся в калатозовском киноповествовании. Даже самые обыденные сюжеты (вязка, пряжа, молотба и пр.) были сняты с поэтической интонацией. Визуальная этнография М. К. Калатозова исполнена языком искусства, в изобразительном ряде фильма на первый план выдвинута эмоциональная составляющая действия. Очевидно, режиссер между кадров стремился передать зрителю не прямолинейное пропагандистское сообщение, чего требовала партийная редактура, а многосложное отношение к теме.

Советская власть в горах Сванетии была еще весьма условной на момент съемок фильма, а общинный уклад, переживший многие политические режимы, напротив, имел характер «абсолютного» бытия. Поэтому режиссеру пришлось использовать художественно-постановочные приемы для конструирования советской линии фильма. Все в том же поэтическом ключе М. К. Калатозов выстраивал и образ революции как явления, имевшего натурно-культурные корни, последовательно подводя зрителя к выводу, что не классовая борьба привела сванское сообщество к революции, а природные и этнокультурные противоречия.

<sup>388</sup> Головнев И. А. Визуализация этничности в советском кино: «Страна гольдов» Амо Бек-Назарова (1930) // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2020. № 1. С. 114–125.

Стремительные пресные реки вымывали из земли жизненно необходимую соль, а ее доставка извне являлась проблематичной; сванская община, как и всякий живой организм, не могла не расти, но с точки зрения распределения ресурсов рост для нее был губелен — к таким причинам «революционной ситуации» в Сванетии апеллировали авторы фильма. И далее, в кульминационной части картины, с помощью монтажа «сталкивались» сцены торжественных похорон и мук роженицы: погребение — как праздник, роды — как горе. В этой предельной оппозиции авторами формулировался кинообраз тупика эволюции и в то же время закладывалось обоснование революции — как единственного пути к выживанию для сообщества сванов. Потому строительство дороги, которая была призвана изменить жизнь страны, выглядело в фильме счастливым концом драматичной истории. Такое монтажное построение воздействовало на зрительское восприятие в запланированном авторами ключе: сначала аудитория увлекалась кинопутешествием по горным просторам Сванетии, затем погружалась в ее колоритную этногра-



Кадр из фильма «Соль Сванетии», режиссер М. К. Калатозов.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 9696)

фино, а пережив вместе с персонажами фильма вышеупомянутые крайние состояния, и сама становилась эмоциональным сторонником революции, выраженной в образе строительства дороги в светлое будущее «новой» Сванетии.

Как видно, дорога до Ушкула в фильме «Соль Сванетии» — это не столько реальная транспортная магистраль, сколько художественно-идеологический образ, весьма популярный в советском кино рубежа 1920–1930-х годов. К примеру, в методической брошюре А. Н. Терского «Этнографическая фильма» образ дороги также фигурировал в качестве финала сценарного плана для этнографического фильма на основе книги исследователя П. И. Кушнера «Горная Киргизия», где последовательность эпизодов о местных нормативных отношениях и экономике завершалась идеологической метафорой:

*Вытуклое освещение актуальных нужд советского строительства Горной Киргизии, идущей по узкой путаной горной тропке, будет сильнейшим импульсом к удовлетворению этих нужд, к выведению Горной Киргизии на прямую и удобную колесную дорогу к социализму*<sup>389</sup>.

Романтику с киноаппаратом, М. К. Калатозову, в своем этнографическом фильме пришлось образно выворачивать горы Сванетии и торить в труднодоступный край широкое дорожное полотно. Как известно, в своем фильме режиссер искусственно форсировал события: сваны из ушкульского селения впервые увидели автомобиль лишь в 1937 г., по рассказам очевидцев, один из местных жителей даже вышел навстречу с охапкой сена, чтобы могучее существо могло подкрепиться<sup>390</sup>.

Самобытный этнографический материал, эффектная натура горной Сванетии и поэтичная авторская композиция

<sup>389</sup> Терской А. Н. Этнографическая фильма. С. 106.

<sup>390</sup> Богомолов Ю. А. Указ. соч.

выделили фильм «Соль Сванетии» из основного потока пропагандистских кинокартин и сделали его заметным явлением в советском кинематографе, имевшим значительный резонанс среди широкой общественности и в профессиональном кинособщиестве<sup>391</sup>. Эта первая самостоятельная киноработа М. К. Калатозова заложила основы сквозных тем в творчестве режиссера — поэтизация природы и культуры, героика путешествий и исторических личностей (фильмы «Мужество», «Валерий Чкалов» и др.)<sup>392</sup>. Кроме того, в фильме «Соль Сванетии», снятом М. К. Калатозовым и в качестве оператора, отчетливо выявилось авторское внимание к пластике изображения — к острым ракурсам, эффектам освещения, активному движению камеры. В частности, в фильме был впервые апробирован операторский прием «головокружения камеры»: кружение сванских башен, представляющееся женщине-крестьянке, которая в этот момент сама кружится на молотильной доске, — спустя четверть века в культовой советской кинокартине «Летят журавли»<sup>393</sup> М. К. Калатозов вернулся к этому впечатляющему приему, который виртуозно исполнил кинооператор С. П. Урусевский.

Таким образом, фильм «Соль Сванетии» реализовал комплексную функцию. С одной стороны, благодаря документальным экспедиционным съемкам среди сванов он стал вкладом в науку — одним из первых кинодокументов по этнографии горной народности, изолированной от цивилизации и сохранившей уникальные культурные традиции. С другой — в сюжетах политической тематики отразил особенности советского строительства на окраинах Союза ССР. С третьей — интонационно

<sup>391</sup> РГАЛИ. Ф. 1698. Оп. 1. Д. 907.

<sup>392</sup> Anemone A. The polemic around Mikhail Kalatozov's Nail in the boot // *Studies in Russian and Soviet cinema*. 2015. № 2. P. 126–133.

<sup>393</sup> «Летят журавли», художественный фильм, режиссер М. К. Калатозов. Мосфильм, 1957. Лауреат «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля.



озвучил революционно-романтический настрой эпохи. Этнографическая кинопоэма М. К. Калатозова представляет собой кинематографическую фреску времени — многослойный визуально-антропологический документ, при должной исследовательской критике являющийся информативным историческим источником. А творческая методология М. К. Калатозова, основанная на тщательном подготовительном изучении и долговременном полевом наблюдении культуры, на сочетании приемов художественного и документального кино при фиксации и монтажном оформлении материалов, является актуальной для применения в современной исследовательско-творческой практике.

## 5. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ КИНОПУБЛИЦИСТИКА НИКОЛАЯ ЛЕБЕДЕВА

*Принцип партийности должен лечь в основу теории и практики пролетарской кинохроники, которая по существу должна быть не столько «хроникой», сколько публицистикой»<sup>394</sup>.*

Н. А. Лебедев



Николай Алексеевич Лебедев (1897–1978)

Становление советской кинематографии, превращение ее из разрозненной массы конкурирующих коммерческих фирм в единую национальную индустрию происходило болезненно, являясь отражением параллельных процессов в политической и экономической жизни страны. 1920-е годы стали периодом полной перестройки отрасли, когда осваивалась новая социалистическая тематика, налаживалось фабричное производство фильмов и их прокат, формировались боевые ряды революционеров-кинематографистов.

<sup>394</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и о киноведении. Статьи, исследования, выступления. М.: Искусство, 1974. С. 199.

Но, помимо организационных, хозяйственных, кадровых и смежных с ними аспектов материального порядка, необходимо было ответить на два основополагающих творческих вопроса: о новой форме и новом содержании в кино. Так, по одной линии советский кинематограф зарождался в съемочных и монтажных экспериментах, закалялся в дальних экспедициях и завоевывал себе нишу в революционном обществе как современное искусство. При использовании технического потенциала предшествующего периода творчески советское кино было вынуждено писать свою историю буквально с чистого листа. По свидетельствам современников, «это была всемирно-историческая задача. Когда будущие советские мастера начинали строить кинематографию, они должны были создавать и азбуку, и синтаксис, и грамматику нового языка»<sup>395</sup>.

По другой же линии профиль кино как вида государственной промышленности выковывался в партийных дискуссиях и визировался в ведомственных кабинетах. Партийное руководство прозорливо отмечало значительный потенциал кинематографа как средства массовой информации и агитации, уточняя, что «главная задача кинематографа в его научной и художественной отрасли заключается в пропаганде»<sup>396</sup>. «Сверху» подчеркивалось, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники», а потому на первый план в развитии вышло именно документальное кино, способное наглядно показать, как нужно строить социализм<sup>397</sup>. Результатом комплексных опытов явилось формирование советского кино как гибридной субстанции — орудия познания, средства воспитания и просвещения, «важнейшего из искусств» (формулировка В. И. Ленина). Во второй половине

---

<sup>395</sup> За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 93.

<sup>396</sup> Луначарский о кино. М.: Искусство, 1965. С. 20.

<sup>397</sup> Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: сборник документов и материалов. М.: Искусство, 1973. С. 163.

1920-х влиятельным центром реализации партийной воли в кино стала Ассоциация революционной кинематографии (АРК) — первое общественное объединение кинорботников, стоявших на марксистской платформе, одним из активных деятелей которой был Н. А. Лебедев, анализу творчества которого и посвящен данный параграф.

Николай Алексеевич Лебедев (1897–1978) — советский кинорежиссер, киновед, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1969), доктор искусствоведения (1963). Член КПСС с 1918 г. Начав карьеру журналиста в 1917 г., с 1921 г. он стал специализироваться на кинокритике. Был организатором и редактором журнала «Пролеткино» (1923) и газеты «Кино» (1923–1924), одним из создателей и руководителей АРК. В 1930–1933 гг. учился в Институте красной профессуры, по окончании которого защитил диссертацию на тему «К вопросу о специфике кино» — первую в СССР исследовательскую работу по социологии киноискусства, основанную на марксистских позициях.

Н. А. Лебедев начинал свой путь в кино как кинокритик и киновед. В архиве Музея кино сохранилась неизданная рукопись Н. А. Лебедева «Культурфильма (о внехудожественном кинематографе)», из которой видно, что первоначально в своей деятельности он отталкивался от позиций немецкого движения «кинореформистов». Это сообщество, возникшее в начале XX в. в среде либеральной мелкобуржуазной интеллигенции, главным образом в научно-исследовательских и педагогических кругах, ставило своей задачей, с одной стороны,

*борьбу с той бездарной, бесполезной, а зачастую и вредной развлекательной кинострянней, которая заполняла в те времена все экраны Германии (как, впрочем, и всех остальных стран). А с другой — пропаганду среди кинопринимателей идей культурного кинематографа с целью побудить их изменить свой репертуар в сторону фильм*

*просветительного характера и работать под лозунгом «За культурный кинематограф!»<sup>398</sup>*

Н. А. Лебедев с воодушевлением отмечал развитие производства культурфильмов в Германии, декларировал подобные цели для советской кинематографии в своих теоретических статьях и старался воплощать их на практике. Опубликованное им на страницах «Правды» воззвание «Внимание кинематографу!» положило начало острой дискуссии по вопросам кинополитики в СССР и привлекло к ним внимание широкой общественности<sup>399</sup>.

С расширением производства в середине 1920-х годов кинофабрики начинали испытывать острую потребность в творческих кадрах, особенно режиссерских. При этом на государственную службу в силу специфики идеологических задач требовались не специалисты дореволюционного времени, а новые, лояльные революции силы. Так, на кинофабрики стала приходиться творческая молодежь из смежных областей культуры: режиссеры и актеры театров, художники, писатели, журналисты. Тогда же опробовать свои режиссерские способности на практике пришлось и кинокритику Н. А. Лебедеву. Летом 1925 г. по поручению руководства фабрики «Культкино» он выехал в Берлин, где при содействии советского торгпредства были наняты два кинооператора и сняты публицистические «путевые заметки на пленке» о жизни современной Германии, а затем — Италии. Этот опыт стал первой советской киноэкспедицией в Западную Европу, из материалов которой был смонтирован документальный фильм «По Европе», не без успеха прошедший по экранам СССР. После этого Н. А. Лебедев стал штатным режиссером фабрики «Совкино», специализировавшейся на съемках кинохроники и культурфильмов — о народностях и территориях страны Советов. На протяжении 1927–1930 гг. он по своим сценариям снял серию полнометражных

<sup>398</sup> ГЦМК. Ф. 26. Оп. 1. Д. 13. Л. 2.

<sup>399</sup> Лебедев Н. А. Внимание кинематографу! // Правда. 1922. 14 июля. С. 4.

документальных кинокартин различной направленности: научно-производственный фильм «Нефть» (вместе с режиссером А. А. Литвиновым), фильмы-путешествия «Ворота Кавказа» и «Путешествие по Северу», фильм-репортаж «В стране Ленина» и этнографический фильм «Страна Нахчо (Чечня)». К слову, режиссер вспоминал, что в работе над последним ориентировался на фильмы американского кино-режиссера Роберта Флаэрти, чьи этнографические фильмы «Нанук с Севера» и «Моана Южных морей» имели популярность у зрителей разных стран (включая СССР) и по праву стали классикой мирового кино<sup>400</sup>.

Не случайно именно Н. А. Лебедеву, титульной персоне советской документалистики, выпала миссия снимать фильм о Чечне. Сложные отношения между российскими властями и местными жителями на Кавказе существовали на протяжении многих веков. Власти Российской империи решали проблемы с воинственным населением Чечни кардинально — жестоким подавлением любых попыток бунта и размещением на территории лояльных людей. Создавались русские поселения между аулами — это делалось с целью их разобщения, лишения возможностей активно коммуницировать. Поэтому большевистская революция с декларацией принципа о праве наций на самоопределение была воспринята многими как освобождение и возможность основать независимые государства на Кавказе. Чеченцы приняли весть о новых порядках позитивно: казаков и белых было решено выселить, а занятые ими земли — вернуть. Но с началом Гражданской войны иллюзия вольностей рассеялась. Выселенные казаки образовывали повстанческие отряды, нападавшие на красноармейцев и советских чиновников. На протяжении 1917–1920 гг. власть в Чечне переходила (в буквальном смысле слова) из рук в руки. С одной стороны, на период окончания Гражданской войны больше половины населения Чечни составляла беднота — потенциальный

<sup>400</sup> Карасева М. М. От азиатских производственных апитков к научно-популярной и учебной фильме! // Киноведческие записки. 2002. № 58. С. 380–381.

электорат для большевиков. С другой стороны, очевидна была политическая необходимость учета местных особенностей Чечни. Именно поэтому продразверстка здесь не проводилась, а продналог собирался в значительно меньших масштабах, чем в Центральной России. При этом Москва помогала как продовольствием, так и финансовыми вливаниями: Чечня получала деньги на строительство оросительных каналов, дорог, мостов, линий связи. Особые условия действовали и в чувствительной области религиозной политики. В 1925 г. в Чечне насчитывалось порядка 2700 мечетей, что свидетельствует о высоком уровне религиозности населения. И советский принцип «Бога нет!» в Чечне начала — середины 1920-х было бы провозгласить и реализовать проблематично. Потому комиссарам приходилось использовать методы особой дипломатии — договариваться с муллами. Ведь практически все чеченское судопроизводство в тот период было шариатским, а влиятельные лидеры входили в ревкомы и исполкомы, и все митинги и собрания проводились в присутствии хотя бы одного представителя мусульманского духовенства. Репрессии против священнослужителей коснулись и Чечни, но такого рода случаев было намного меньше, чем в основной части Союза. Каждый арест муллы или шейха вызывал народные волнения, а повод для очередного восстания и без того беспокойного региона центральным властям был крайне невыгоден. Таким образом, к середине 1920-х годов в Чечне сложилась иллюзия, что Москва так и будет держать республику на особом положении, помогая ей продуктами, снабжая деньгами, выделяя земли и почти не вмешиваясь в традиционные порядки. Политика «коренизации», провозглашавшая повсеместную опору на местные кадры, давала надежду на то, что советские органы власти будут присутствовать номинально и состоять из «своих людей». Однако с укреплением власти И. В. Сталина и началом коллективизации особая политика в отношении Чечни постепенно сворачивалась. Население распределялось по колхозам, шариатские суды закрывались, наиболее видных протестовавших расстреливали или

отправляли в лагеря. Наступал период активной советизации Чечни. И немалая роль в этом процессе отводилась кинематографу как наиболее эффективному средству массовой информации и агитации. Киноописание перехода от старого (традиционного/отсталого) к новому (советскому/прогрессивному) — эта распространенная в советском кинематографе изучаемого времени задача стояла и перед киногруппой в составе режиссера Н. А. Лебедева, оператора И. И. Белякова<sup>401</sup> и научного консультанта фильма



В нижнем ряду слева направо: Н. А. Лебедев, И. И. Беляков, А. А. Литвинов на съемках фильма «Нефть». Азербайджан, 1927 г.  
(Фото из фондов Музея Свердловской киностудии)

<sup>401</sup> Иван Иванович Беляков (1897–1967) — оператор документальных фильмов. В 1920-х годах под руководством режиссера Дзиги Вертова снимал первые советские киножурналы «Кино-неделя», «Киноправда», «Кинокалендарь». Вел практически все съемки И. В. Сталина. Автор известных документальных фильмов о Второй мировой войне («Разгром немецких войск под Москвой», «Пленные немцы в Москве» и др.). Лауреат четырех Сталинских премий (1942, 1943, 1948, 1950). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1950).



Х. Д. Ошаева<sup>402</sup> на Кавказе. Ниже в тексте приводится содержание титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ) и кадров (строчными буквами) из этнографического фильма «Страна Нахчо (Чечня)».

## **Фильм «Страна Нахчо (Чечня)»<sup>403</sup> как кинотекст**

### **1-я часть**

Кадры. Чеченец перед аппаратом.

Титр. ЧТО ВЫ ЗНАЕТЕ О НАХЧО?  
О ТРЕХТЫСЯЧНОМ НАРОДЕ, КОТОРЫЙ  
ВЫ НАЗЫВАЕТЕ ЧЕЧЕНЦАМИ?

Кадры. Чеченец перед аппаратом.

Титр. СЕЙЧАС ВЫ УВИДИТЕ ЧЕЧНЮ  
ТАКОВОЙ, КАКОВА ОНА ЕСТЬ.

Кадры. Контурная географическая карта.

Титр. ТЕРЕК.

Кадры. Вид реки Терек.

Титр. ЗДЕСЬ ТЕРЕК ПОХОЖ НА  
РЕКИ РУССКИХ РАВНИН.

---

<sup>402</sup> Халид Дудаевич Ошаев (1897–1977) — чеченский этнограф, писатель, общественный деятель. Активный участник революционного движения и Гражданской войны на Северном Кавказе. Занимался изучением нахских языков, составил чеченский алфавит на латинской графической основе (1925); изучал и публиковал произведения чечено-ингушского фольклора. Автор художественных произведений по истории Чечни («Закон отцов», «Пламенные годы», «Гропы времени» и др.). С 1930 по 1936 г. был ректором Горского педагогического института во Владикавказе. В 1937 г. был репрессирован, в 1957-м — реабилитирован. В 1957–1961 гг. работал заместителем директора по научной работе в Чечено-Ингушском НИИ истории, языка и литературы в Грозном.

<sup>403</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2725.

Кадры. Живописный вид берега реки Терек.  
Панорама по берегу. Коровы на водопое.

Титр. СУНЖА.

Кадры. Гористый берег реки Сунжи.  
Бурное течение реки. Горы.

Титр. АРГУН.

Кадры. Вид реки Аргун, протекающей в горах.

Титр. ВЫСОКО В ГОРАХ.

Кадры. На горе стоит чеченец.

Титр. ОЗЕРО ОЙЗЕНАМ.

Кадры. Вид озера Ойзенам в горах.

Титр. КОТОРОЕ СТАРИКИ  
СЧИТАЮТ СВЯЩЕННЫМ.

Кадры. Горный пейзаж. По горной тропе  
проходит чеченец, ведя под уздцы коня.

Титр. У НАС ЕСТЬ СТЕПИ.

Кадры. Общий план поля,  
засеянного хлебными злаками.

Титр. И ХЛЕБОРОБНЫЕ ЗЕМЛИ.

Кадры. Вид хлебного поля.

Титр. И ГРОЗНЕНСКИЕ ЗЕМЛИ,  
ПРОПИТАННЫЕ НЕФТЬЮ.

Кадры. Виды нефтеобъектов.

Титр. НО ЦАРЬ ОТНЯЛ У НАС ЭТИ  
ЗЕМЛИ, И МЫ УШЛИ В ГОРЫ.

Кадры. Виды гор.

Титр. ТОЛЬКО ЗДЕСЬ МЫ МОГЛИ  
СКРЫВАТЬСЯ ОТ ЦАРСКИХ ПОЛЧИЩ.

Кадры. В ущелье гор протекает река.



Кадр из фильма «Страна Нахчо (Чечня)», режиссер Н. А. Лебедев.  
(РГAKФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2725)

Титр. ЗДЕСЬ НЕТ ДОРОГ.

Кадры. По крутой горе спускается  
всадник, ведя под уздцы лошадей.

Титр. ВМЕСТО ДОРОГ — ТРОПИНКИ.

Кадры. По горной тропинке идут двое  
чеченцев, ведя под уздцы лошадей.

Титр. ТРОПЫ ИДУТ ПО  
ОПАСНЫМ КАРНИЗАМ.

Кадры. Вид горы, поросшей лесом.  
Вдали — всадники на лошадях.

Титр. НО БЕЗДОРОЖЬЕ  
СПАСЛО НАС ОТ ВРАГА.

Кадры. Всадники на лошадях  
едут по горной тропе.

Титр. ДО СИХ ПОР ГОРЫ УСЕЯНЫ  
БАШНЯМИ — СВИДЕТЕЛЯМИ  
ЖЕСТОКИХ БИТВ.

Кадры. Крепостная башня. Вид пещер с башнями. Крепостные башни в горах.

Титр. ПОД ИХ ПРИКРЫТИЕМ  
РОСЛИ АУЛЫ.

Кадры. Аул в горах. Лицо чеченца.

Титр. МЫ ЛЮБИЛИ СВОИ ГОРЫ.

Кадры. Горные вершины.

Титр. НО ОНИ ДИКИ И ГОЛЫ.

Кадры. Горный пейзаж. Портрет чеченца.

Титр. ЧТО МОЖНО ДЕЛАТЬ  
НА ТАКОЙ ЗЕМЛЕ?

Кадры. Вид скалистой горы.

Титр. ПАСЕМ БАРАНОВ.

Кадры. Отара овец на пастбище в горах. У склона горы, где пасутся овцы, сидят двое подростков-чеченцев, раскуривают папиросы. Чабан гонит отару овец.

Титр. НА НОЧЬ ОТАРУ ГОНЯТ В ЗАГОНЫ.

Кадры. Овцы в загоне.

Титр. МОЛОКА ГОРСКИЙ  
СКОТ ДАЕТ МАЛО.

Кадры. Дойка овцы.

Титр. ИЗ МОЛОКА ДЕЛАЮТ МАСЛО.

Кадры. Горянка сливает в кувшин молоко. Девочка сбивает масло.

Титр. ДРУГИЕ ДЕЛАЮТ СЫР.

Кадры. Женщина за приготовлением сыра.

Титр. СЫР ГОТОВ.

Кадры. Готовый сыр.



Кадр из фильма «Страна Нахчо (Чечня)», режиссер Н. А. Лебедев.  
(РГАСФ. Фонд кинодокументов. Учетный № 2725)

Титр. ВЕСНОЙ И ОСЕНЬЮ СКОТ СТРИГУТ.

Кадры. Стрижка овец.

Титр. ШЕРСТЬ ПОЛУЧАЕТСЯ ПЛОХАЯ.

Кадры. Шерсть. Овцы в загоне.

Титр. ТЕ, КОМУ ДОСТАЛИСЬ КЛОЧКИ  
ПАХОТНОЙ ЗЕМЛИ, ДЕРУТ ЕЕ СОХОЙ.

Кадры. Вспашка земли сохой на  
волах. Женщина с ребенком на плечах  
помогает при вспашке поля.

Титр. ПОЧВА ЗДЕСЬ ТАКАЯ.

Кадры. Вспашка поля сохой.

Титр. К ОСЕНИ СОЗРЕВАЕТ КУКУРУЗА.

Кадры. Созревшая кукуруза.

Титр. НО ЧАЩЕ ОНА ГИБНЕТ  
ОТ РАННИХ ХОЛОДОВ.

Кадры. Вид поля, засеянного кукурузой.

Конец 1-й части.

## 2-я часть

Титр. ЖНУТ ЖЕНЩИНЫ.

Кадры. Женщина серпом жнет кукурузу.

Копны кукурузы стоят на поле.

Титр. СНОПЫ ПЕРЕВОЗЯТ НА САНЯХ.

Кадры. Женщина ведет волов, запряженных

в сани. Укладка снопов кукурузы на сани.

По улице селения идет женщина, тянущая

за собой волов, везущих сани с кукурузой.

Титр. ПОТОМ КУКУРУЗУ ЧИСТЯТ.

Кадры. Чистка кукурузы.

Титр. ПОТОМ ЕЕ МОЛОТЯТ.

Кадры. Обмолот кукурузы.

Титр. МУЖСКАЯ МОЛОДЕЖЬ  
РАБОТЫ НЕ ЛЮБИТ.

Кадры. Группа молодых чеченцев раскуривает

трубки. Женщины за молотьбой кукурузы.

Титр. ПЕРЕД ПОМОЛОМ  
ЗЕРНО ПОДЖАРИВАЮТ.

Кадры. Поджарка кукурузы

в печи, устроенной на дворе.

Титр. ГОРСКАЯ МЕЛЬНИЦА.

Кадры. Вид местной водяной мельницы.

Титр. ИЗ МУКИ ГОТОВЯТ ЛЕПЕШКИ.

Кадры. Женщина просеивает муку через сито. За ней наблюдает ребенок. Женщина за приготовлением теста и выпечкой лепешки.

Титр. ВАРЯТ ГАЛУШКИ.

Кадры. Женщина варит галушки.

Титр. ДЛЯ РЕБЯТ ГАЛУШКИ —  
ЛЮБИМОЕ БЛЮДО.

Конец 2-й части.

### 3-я часть

Титр. ТАМ, ГДЕ ЕСТЬ ЦВЕТЫ.

Кадры. Яблони в цвету.

Титр. РАЗВОДИМ ПЧЕЛ.

Кадры. Вид пасеки. Уход пчеловода за пчелами.

Титр. ГДЕ ЕСТЬ ЛЕСА,  
СПЛАВЛЯЕМ БРЕВНА.

Кадры. Чеченец сталкивает бревно в воды горной реки.

Титр. БРЕВНА ВЕЗУТ НА ЛЕСОПИЛКИ.

Кадры. Мужчины перекатывают бревна на территорию лесопильного завода.

Механическая пила на лесопильном заводе, приводимая в движение водой.

Титр. ГОТОВЫЕ ДОСКИ  
РАЗВОЗЯТ ПО АУЛАМ.

Кадры. Перевозка досок на волах.

Титр. ИЗ КУСТАРНИКА  
ЗАГОТОВЛЯЕМ ДРАНЬ.

Кадры. Заготовка драни из кустарника.  
На дальнем плане виден отстраивающийся дом.

Титр. ИЗ ШЕРСТИ ЖЕНЩИНЫ  
ДЕЛАЮТ ПРЯЖУ.

Кадры. Расчесывание шерсти.  
Женщины прядут.

Титр. ИЗ ПРЯЖИ ТКУТ СУКНО.

Кадры. Женщина ткет сукно на станке.

Титр. ИЗ ШЕРСТИ ЖЕ ДЕЛАЮТ БУРКИ.

Кадры. Процесс изготовления бурки.  
Женщины развешивают готовые  
бурки на плетень. Готовая бурка висит  
на жердях возле входа в саклю<sup>404</sup>.

Титр. ИЗ ГЛИНЫ, НАВОЗА И  
СОЛОМЫ ГОТОВИМ КИРПИЧИ.

Кадры. Процесс изготовления кирпичей.  
Женщины вынимают из формы  
кирпич. Готовый кирпич на земле.

Титр. ИЗ ГЛИНЫ КУСТАРИ  
ДЕЛАЮТ ЧЕРЕПИЦУ.

Кадры. Процесс изготовления  
черепицы из глины.

Титр. У НАС МАЛО РЕМЕСЛЕННИКОВ.

Кадры. Чеченец за изготовлением  
черепицы. Масса готовой черепицы.

Титр. ЕСТЬ КУЗНЕЦЫ.

Кадры. Подковка вола.

Титр. ТОЧИЛЬЩИКИ КИНЖАЛОВ.

---

<sup>404</sup> Сакля — каменный, глинобитный или деревянный дом.



Кадры. Точильщик точит кинжал на точиле.  
Около него на улице стоит группа чеченцев.

Титр. МЕДНИКИ.

Кадры. Изготовление медной посуды.

Титр. ТАК ЗАРАБАТЫВАЮТ  
СВОЙ ХЛЕБ ЧЕЧЕНЦЫ.

Конец 3-й части.



Кадр из фильма «Страна Нахчо (Чечня)», режиссер Н. А. Лебедев.  
(РГAKФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2725)

#### 4-я часть

Титр. НАШ БЫТ УБОГ.

Кадры, характеризующие тяжесть быта чеченской семьи. Под навесом висит старая рубаха. Покосившаяся сакля. Чеченка, сидя возле сакли, шьет рубаху. Бедно одетый ребенок возле сакли. Около сакли сидят двое чеченцев-стариков.

Титр. МЫ ПЛОХО КОРМИМСЯ.

Кадры. Сыр, лепешка и кувшин с водой.

Титр. ВОДА, ЛЕПЕШКИ, СЫР —  
ВОТ, ЧЕМ ПИТАЕТСЯ ГОРЕЦ.

Кадры улицы аула. Чеченка несет  
на плече кувшин с водой.

Титр. ЖЕНЩИНА В ГОРАХ —  
НА ПОЛОЖЕНИИ ВЬЮЧНОГО СКОТА.

Кадры. Женщины переносят вязанки соломы.

Титр. ЛЕТОМ И ЗИМОЙ  
ВБРОД ЧЕРЕЗ РЕКУ.

Кадры. Женщина несет вязанку соломы.  
Вид горной реки. Женщина с кувшином  
на плече переходит реку вброд.

Титр. МУЖЧИНЫ — ВЕРХАМИ,  
ЖЕНЩИНЫ — ПЕШКОМ.

Кадры. Всадники поднимаются в гору на  
лошадях. По горной дороге поднимаются  
женщины с грузом на плечах.

Титр. В СОРОК ЛЕТ ЧЕЧЕНКА — СТАРУХА.

Кадры. Состарившаяся чеченка  
перед аппаратом.

Титр. И ТАК ВСЮ ЖИЗНЬ.

Кадры. С тяжелым грузом проходит женщина.

Титр. ГОЛОД И ГРЯЗЬ  
РАЗНОСЯТ БОЛЕЗНИ.

Кадры. Пожилой чеченец перед киноаппаратом.

Титр. ТУБЕРКУЛЕЗ.

Кадры. Пожилой, болезненный и плохо  
одетый чеченец перед киноаппаратом.

Титр. И СИФИЛИС.

Кадры. Изуродованный сифилисом чеченец перед аппаратом.

Титр. ГОРСКИЙ БАЗАР.

Кадры. Вид горского базара.

Титр. ЗДЕСЬ ГОРЫ ОБМЕНИВАЮТСЯ  
С ПЛОСКОСТЬЮ.

Кадры. Торговля различными товарами и продуктами.

Титр. ЗДЕСЬ СВЯЗИ АУЛА С ГОРОДОМ.

Кадры. Кувшины. Торговля различными товарами. Общий вид базара.

Титр. КАКОМУ БОГУ МОЛЯТСЯ ЧЕЧЕНЦЫ.

Кадры. Купол мечети.

Титр. АЛЛАХ АКБАР.

Кадры. Старый чеченец стоит на балконе мечети.

Чередование кадров: старый чеченец стоит на балконе мечети.

Титр. АЛЛАХ АКБАР.

Чередование кадров: чеченцы на молитве.

Титр. НЕТ БОГА, КРОМЕ БОГА,  
И МАГОМЕД ПРОРОК ЕГО.

Кадры. Чеченцы на молитве.

Титр. НЕТ БЕДНЫХ, НЕТ БОГАТЫХ,  
ВСЕ РАВНЫ ПЕРЕД АЛЛАХОМ.

Кадры. Чеченцы на молитве.

Титр. НАРАВНЕ С ГОСПОДСТВУЮЩЕЙ  
РЕЛИГИЕЙ СИЛЬНО РАЗВИТО  
СЕКТАНТСТВО.

Кадры. На поляне стоят чеченцы-  
сектанты, проводят религиозный обряд.

Чередование кадров: религиозный обряд.

Титр. АЛЛАХ. ТАК ЮРОДСТВУЮТ  
ТЫСЯЧИ И ДЕСЯТКИ ТЫСЯЧ.

Кадры. Религиозный обряд.

Титр. КТО МОЛИТСЯ — УМИРАЕТ,  
И КТО НЕ МОЛИТСЯ — УМИРАЕТ.

Кадры. Кладбище, могилы.

Титр. БОГАТЫЕ КРАСИВЫЕ КАМНИ.

Кадры. Каменные плиты на  
могилах богатых чеченцев.

Титр. БЕДНОТЕ — ПОПРОЩЕ.

Кадры. Простые каменные плиты  
на могилах бедняков.

Конец 4-й части.

## 5-я часть

Кадры. Выступление чеченца с докладом.

Титр. ТАК ЖИЛИ МЫ В ТЕЧЕНИЕ ВЕКОВ.

Кадры. Вид крепостной башни  
в горах. Кладбище.

Титр. А КОЕ-ГДЕ ЖИВЕМ ПОНЫНЕ.

Кадры. Виды аула в горах. Купол мечети.  
Чеченцы на молитве. Прокаженный  
перед киноаппаратом.

Титр. НО РЕВОЛЮЦИЯ СДВИНУЛА  
НАС С МЕРТВОЙ ТОЧКИ.

Кадры. Выступление чеченца.

Титр. МЫ ПОЛУЧИЛИ ОБРАТНО  
НАШИ ХЛЕБОРОДНЫЕ ЗЕМЛИ.

Кадры. Общий вид поля.

Титр. И МЫ УЧИМСЯ КУЛЬТУРНО  
НА НИХ РАБОТАТЬ.

Кадры. Обработка поля на тракторах.

Титр. СОЗДАНЫ ОПЫТНЫЕ ПОЛЯ.

Кадры. Прополочные работы на опытном  
участке. Вид поля, засеянного кукурузой.  
Поле, засеянное картошкой. Поле,  
засеянное пшеницей. Копны в поле.

Титр. МЫ НАЧАЛИ РАБОТАТЬ НА  
ГРОЗНЕНСКИХ ПРОМЫСЛАХ.

Кадры. Нефтяные вышки. Рабочие на вышках.

Титр. И ЗДЕСЬ ВОСПИТЫВАЮТСЯ  
ПЕРВЫЕ ЧЕЧЕНСКИЕ ПРОЛЕТАРИИ.

Кадры. Рабочие-чеченцы за  
деятельностью на нефтепромыслах.

Титр. В НЕПРОХОДИМЫЕ УЩЕЛЬЯ  
МЫ СТРОИМ ДОРОГИ.

Кадры. Строительство дороги в горах.  
Перспектива шоссейной дороги в горах.

Титр. СТРОИМ БОЛЬНИЦЫ.

Кадры. Внешний вид Шалинской окружной  
больницы. Вывеска «Амбулатория  
Шалинского округа ЧЕЧЗДРАВ ОТДЕЛА».  
Общий план здания амбулатории.

Титр. СТРОИМ КООПЕРАЦИЮ.

Кадры. Внешний вид здания отделения  
Ца-Веденского потребобщества. Группа  
чеченцев около здания. Вывеска «Хлебопекарня  
Ца-Веденского общества потребителей».  
Группа людей входит в хлебопекарню.

Титр. В СТОПРОЦЕНТНО НЕГРАМОТНОЙ  
СТРАНЕ ПОЯВИЛИСЬ ГРАМОТНЫЕ.

Кадры. Чеченские дети на  
классных занятиях в школе.

Титр. РАНЬШЕ НЕ БЫЛО  
ПИСЬМЕННОСТИ,  
ТЕПЕРЬ — СВОЙ АЛФАВИТ.

Кадры. Педагог-чеченец пишет буквы на доске.

Титр. СВОЯ ГАЗЕТА.

Кадры. Чеченская газета.

Титр. ПО-НОВОМУ  
ВОСПИТЫВАЕМ ДЕТЕЙ.

Кадры. Дети на физкультурной зарядке.  
Работы детей на кукурузном поле.  
Поливка капусты на огороде детьми.  
Окапывание фруктовых деревьев.

Титр. ЖЕНОТДЕЛ ОРГАНИЗУЕТ ГОРЯНОК.

Кадры. Общее собрание чеченских женщин.

Титр. БОРЕМСЯ С ОСТАТКАМИ  
РОДОВОГО СТРОЯ — МИРИМ ВЕКАМИ  
ВРАЖДОВАВШИХ КРОВНИКОВ.

Кадры. Собрание, президиум. Собрание  
по вопросу установления мира между  
кровно враждовавшими чеченцами. Двое  
стоят перед столом президиума.

Титр. ВРАГИ.

Кадры. Собрание. На первом плане — двое мужчин. Лица мужчин. Выступление одного из членов президиума.

Титр. ЛИЦОМ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ И ЕЕ ЗАКОНОВ ВПРЕДЬ НЕ ПРЕДПРИНИМАТЬ НИКАКИХ НИ ПРЯМО, НИ КОСВЕННО, НИ ЯВНО, НИ ТАЙНО, НИ ПОД КАКИМ ВИДОМ И НИКАКОЙ ФОРМЫ ДЕЙСТВИЙ ИЛИ КАКИХ-ЛИБО МЕР, НАПРАВЛЕННЫХ НА ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ АКТА КРОВНОЙ МЕСТИ ПО ОТНОШЕНИЮ К СОСТОЯЩЕЙ ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ С НАМИ В КРОВНОЙ ВРАЖДЕ ФАМИЛИИ АКБУЛАТОВЫХ.

Кадры. Мужчины подписывают обязательство об отказе от кровной вражды. Собравшиеся наблюдают за ними.

Титр. ПЕРЕД ВСТРЕЧЕЙ КРОВНИКИ СДАЮТ ОРУЖИЕ.

Кадры. Сдача оружия кровно враждующими чеченцами. На улице — группа чеченцев. Оружие на столе. Чеченцы мирят на улице представителей кровно враждующих фамилий.

Титр. МЫ АВТОНОМНЫ И САМИ УПРАВЛЯЕМ СВОЕЙ СТРАНОЙ.

Кадры. Мужчины на общем собрании. Президиум собрания чеченцев. Выступление оратора. Аудитория собрания. Члены президиума. Выступающий. Прения. Говорит женщина.

Титр. ЧЕЧЕНКА ТЕМНА,  
ЧЕЧЕНКА НЕГРАМОТНА, ЗАЧЕМ  
ВЫ ПОМОГАЕТЕ НАМ?

Кадры. Чеченцы аплодируют.

Титр. ДЕТЕЙ УЧИТЬ НАДО, ТОГДА  
ВСЕ ХОРОШО БУДЕТ, ТОГДА  
ЧЕЧНЯ СЧАСТЛИВОЙ БУДЕТ.

Кадры. Чеченка с ребенком на руках.  
Президиум. Выступает председатель собрания.

Титр. МЫ РАБОТАЕМ.

Кадры. Трактор проезжает по полю.

Титр. МЫ СТРОИМСЯ.

Кадры. Чеченцы на строительстве дороги  
в горах. Вид здания Шалинской окружной  
больницы. Вывески: «Амбулатория  
Шалинского округа ЧЕЧЗДРАВотдела»,  
«Агрономический пункт», «Шалинское  
потребительское общество», «Шалинское  
отделение Чеченского торгового паевого  
т-ва ЧЕЧПАЙТОРГ». Чеченки возле зданий  
«Чечпайторга». Чеченская газета. Дети за  
учебой в саду. Дети на физкультурной зарядке.

Титр. РАСТЕТ НОВАЯ, МОЛОДАЯ ЧЕЧНЯ.

Кадры. Чеченцы на физкультуре.

Титр. ВЫСОКО В ГОРАХ.

Кадры. Горный пейзаж.

Титры. У ОЗЕРА ЭЙЗЕНАМ.

Кадры. Вид озера в горах.

Титр. РАЗВЕВАЕТСЯ КРАСНОЕ ЗНАМЯ.

Кадры. На горе — группа чеченских  
детей с красным знаменем в руках.

Титр. КОНЕЦ.



## Метод Лебедева

Непосредственно киноэкспедиции группы «Совкино» на Кавказ предшествовала тщательная подготовительная работа, в том числе изучение изданных научных работ по этнографии народностей региона. Не последнюю роль на данном этапе играл научный консультант фильма Х. Д. Ошаев. Исследователь-фольклорист и писатель, он не только обеспечивал группу Н. А. Лебедева научными данными по этнографии чеченцев, но давал советы относительно возможных сценарных решений, рекомендовал локации и конкретные типажи для съемок фильма. Будучи активным участником революции и Гражданской войны, а в 1921–1922 гг. главой Революционного комитета Чечни, Х. Д. Ошаев имел значительный опыт, связанный с советизацией края, столь важный для работы над киноисторией о «старой» и «новой» Чечне. Объяснимо, что одним из существенных в фильме стал вопрос о преодолении при Советах древних чеченских обычаев, в частности кровной мести, — разработкой этой темы Х. Д. Ошаев последовательно занимался в своих литературных произведениях «Закон отцов», «Гибель вендетты» и др.

Н. А. Лебедев не был сторонником подробного сценария для последующей съемки документального фильма. В этой связи сценарный план, разработанный совместно с научным консультантом, представлял для Н. А. Лебедева своеобразную основу, с одной стороны, для понимания режиссером культурных реалий Чечни, с другой — для взаимопонимания режиссера и оператора в процессе съемки.

На проведение съемочной работы киногруппы Н. А. Лебедева во многом оказали влияние идеологические и теоретические воззрения режиссера. Отталкиваясь от марксистской методологии, Н. А. Лебедев считал кинематограф не только средством звукозрительного отображения, но и формой исследования и изменения мира. Режиссер заявлял:

*Вместе с другими идеологическими надстройками кино с точки зрения диалектического материализма является орудием познания и изменения объективной действительности, орудием познания и воздействия на других людей*<sup>405</sup>.

Но среди различных жанров кинематографа Н. А. Лебедев особо выделяет документальное кино, кинохронику:

*В единичности документального кадра есть свой положительный момент — он ближе, прочнее, чем понятие и художественный образ, связан с объективной действительностью — он достоверней, убедительней, более «материален». И в этом бесспорное достоинство точного отображения фактов — стенограмм, протоколов, документальных фото- и киноснимков*<sup>406</sup>.

Эти декларации вполне подтверждаются на практике: как видно на примере приведенного выше кинотекста «Страна Нахчо (Чечня)», Н. А. Лебедев снимал и впоследствии использовал кинохронику как форму воздействия на зрителя. Критикуя резонансные для того времени экспериментальные киноопыты Дзиги Вертова, Н. А. Лебедев отмечал:

*...начиная с фильма «Киноглаз», все последующие картины Вертова — не что иное, как опыт создания образных, то есть художественных, фильмов путем использования документальных съемок в качестве материала для построения этих образов*<sup>407</sup>.

И тактически, с точки зрения внимания к кинохроникальной съемке, Н. А. Лебедев ближе к своему соратнику по АРК В. А. Ерофееву. Их позиция заключалась в съемке

<sup>405</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! С. 176.

<sup>406</sup> Там же. С. 178.

<sup>407</sup> Там же. С. 9.

документальных материалов без «художеств», поскольку зритель воспринимал кинохронику за правду, верил ей. Затем такой материал можно особым образом организовывать, смонтировать в сочетании с соответствующими титрами, но зрительское доверие к нему останется неизменным и его воздействие будет максимально эффективным. Так, и на итоговом этапе работ над фильмом «Страна Нахчо (Чечня)» происходил монтаж хроникальных кинокадров с политически выверенными текстами — конструирование особой партийной «киноправды». А потому, как видно из вышеприведенной расшифровки, фильм выглядит именно как кинотекст, где кадры — иллюстрации титров (слов), а не наоборот.

Яркой чертой методологии Н. А. Лебедева является ее обоснование принципом партийности как основным постулатом теории и практики. По Н. А. Лебедеву,

*в самом термине «хроника» содержится тенденция к пассивному отображению, бесстрастию, «объективизму». А такая позиция чужда марксизму-ленинизму. Это значит, что творческий метод советских кинохроникеров должен включать в себя классово-пролетарскую направленность, целеустремленность, партийность<sup>408</sup>.*

Таким образом, в лебедевской методологии отчетливо выражен акцент на роль идеологии в кинопроцессе и на искусственное добавление политического ингредиента в кинематографическую алхимию. В истории мирового кинематографа, за редкими исключениями, случалось так, что кинематография, в том числе документалистика, оказываясь на территории политики, мгновенно попадала в зависимость последней, утрачивала качества искусства и становилась исключительно каналом психологического воздействия на аудиторию. Говоря о политической миссии советской кинодокументалистики, Н. А. Лебедев отмечал:

<sup>408</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! С. 198.

*Здесь документальные снимки приобретают новое качество. Содержание понятия «кинохроника» расширяется, оно уже не совпадает с первоначальным, лингвистическим смыслом этого слова. «Хроника» уже не хроника, не случайные информационные заметки на пленке, а осознанное средство прямой политической агитации и пропаганды<sup>409</sup>.*

В таком регистре «партийности» советская кинохроника фактически превращалась в кинопублицистику. Н. А. Лебедев призывал кинематографистов учиться на богатейшем опыте партийной прессы, утверждая, что «многие формы, практикующиеся нашей печатью, могут найти место в модифицированном виде и в кинохронике»<sup>410</sup>.

В плане сверхзадачи Н. А. Лебедев стремился к созданию кинолетописи истории СССР. В частности, делая акцент на роли кинохроники для особой аудитории — «аудитории завтрашнего дня», он писал:

*Лицо СССР меняется невиданными темпами. Уже сейчас молодежь не представляет себе многое из того, что происходило в стране пятьдесят лет назад и казалось очевидцам заурядным, повседневным, не вызывавшим никакого интереса... Хроника обязана обеспечить историю документальным материалом, дающим правильное представление о наших великих днях<sup>411</sup>.*

При амбициозности поставленных целей, несмотря на то что все фильмы Н. А. Лебедева вышли на экран, имели «хорошую прессу», ни одна из них не принесла ему человеческого удовлетворения:

*Меня все время преследовали сомнения в правильности избираемых решений. Смуцало отсутствие художественного*

<sup>409</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! С. 182.

<sup>410</sup> Там же. С. 9.

<sup>411</sup> Там же. С. 205.

*образования и профессиональных навыков, что нередко толкало на кустарничество, дилетантизм, приводило к несоответствию между замыслом и воплощением*<sup>412</sup>.

Этот внутренний конфликт художника и политика в нем усугублялся тем, что работать приходилось в исключительно трудных условиях. Производство документальных фильмов и хроники постепенно отходило на второй план, уступая место художественной кинематографии: на съемки отпускалось в несколько раз меньше средств и времени, чем на постановку игровых фильмов той же трудоемкости; киногруппам предоставлялись устаревшая аппаратура и низкокачественная пленка; итоговые фильмы имели ограниченный прокат — показывались на второсортных и клубных экранах. Поэтому Н. А. Лебедев решил переориентироваться в профессии — оставить режиссуру и обратиться к научным исследованиям в области кино. В частности, он писал в своей биографии, изданной в виде книги:

*Я принадлежу к тому поколению советской пролетарской интеллигенции, которое сформировалось в огне Октябрьской революции и Гражданской войны, в духовном климате и пафосе той великой эпохи*<sup>413</sup>.

И несмотря на максималистский тон и слог, эти слова нельзя назвать декларацией — вся его последующая профессиональная деятельность как режиссера, киноведа и педагога наглядно свидетельствует о том, что, придя в кино уже идейно сформировавшейся личностью, он последовательно продвигал свою советскую идеологию с новой — кинематографической — кафедры. По завершении режиссерской деятельности в начале 1930-х годов Н. А. Лебедев посвятил жизнь работе в киноведении и кинообразовании. Он стал инициатором открытия направления киноведческого

<sup>412</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! С. 66.

<sup>413</sup> Там же. С. 18.

отделения во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), а также автором серии тематических публикаций: «Кино. Его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве» (1924), «К вопросу о специфике кино» (1935), «Внимание: кинематограф!» (1974), «Очерки истории советского кино» (1956–1959), «Краткая история советского кино» (1969), — помимо фактического содержания, представляющих прямой интерес для исследования преломления партийной идеологии в советском кинематографе.

## 6. ПРОПАГАНДИСТСКОЕ КИНО АБРАМА РООМА

*Кино — это преимущественно реализм, жизнь, быт, предметность...*<sup>414</sup>

А. М. Роом



Абрам Матвеевич Роом (1894–1976)

В период становления Советского государства функции важнейшего двигателя культурных преобразований были возложены на кинематограф как наиболее эффективное для того времени средство массовой информации. По словам вождя большевиков, «после всякого глубокого политического переворота народу нужно много времени, чтобы этот переворот себе усвоить»<sup>415</sup>. Особое внимание в этих процессах прозорливо уделялось формированию героического образа революции и его максимально широкой популяризации. Первые упоминания об агитаторской функции кинематографа появились в политической программе РКП (б)

<sup>414</sup> Роом А. М. Кино и театр // Советский экран. 1925. № 8. С. 10.

<sup>415</sup> Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 44. М.: Политиздат, 1982. С. 168.

на VIII съезде в марте 1919 г.<sup>416</sup>, а уже 27 августа 1919 г. был подписан известный декрет «О национализации кинодела», предполагавший огосударствление всех кинематографических предприятий, материалов и инструментов и переход всех звеньев киноотрасли (планирование, производство, прокат) в ведение Народного комиссариата просвещения<sup>417</sup>. В том же 1919 г. было положено начало формированию системы государственного хранения фильмов, во многом благодаря этому в архивах сохранился значительный пласт кинодокументов, представляющих собой ценнейшие источники по истории советского строительства. Данный параграф, содержащий конкретный пример анализа киноформата, именуемого по существующей классификации «пропагандистским фильмом»<sup>418</sup>, направлен на частичное восполнение этого исследовательского пробела.

В ходе реализации беспрецедентного в мировой истории опыта по национализации «важнейшего из искусств» партия большевиков уже к середине 1920-х превратилась в монопольного кинопродюсера в СССР. При этом значительную роль в процессах централизации системы управления и «выравнивания» идеологического курса в кинематографе сыграли творческие общественные организации, в частности Ассоциация революционной кинематографии (АРК). В стартовом манифесте АРК, опубликованном в ведущих партийных газетах, заявлялось, что все активные киноработники должны принять новую идеологическую платформу: «Кино — сильнейшее орудие за коммунистическую культуру»<sup>419</sup>. Различные участники кинопроцесса — производящие студии и отдельные творческие персоналии, до того времени находившиеся в неорганизованном состоянии, — с той поры ведомственно объединялись вокруг АРК

<sup>416</sup> Страницы истории отечественного кино. М.: Материк, 2006.

<sup>417</sup> Декреты Советской власти. М.: Политиздат, 1973. Т. 4. С. 75.

<sup>418</sup> Згуриди А. М. Экран. Наука. Жизнь. М.: Искусство, 1983. 166 с.

<sup>419</sup> Декларация Ассоциации революционной кинематографии // Правда. 1924. 27 февр. С. 4.



и вынужденно разделяли ее принцип партийности в кино. Один из авторов манифеста АРК, журналист и кинематографист Н. А. Лебедев, призывал киноколлег учиться на эффективном опыте советской прессы, декларировал необходимость смещения от документальности к публицистичности в кинематографе<sup>420</sup>. На практике это означало, что советская кинохроника призывалась решать те задачи, которые ставила перед собой в текущий период партия. А при разработке своих тематических и производственных планов, определении объектов съемки и даже при выборе приемов съемки и монтажа — соотноситься с действующей линией партии в ее идеологической борьбе на культурном «фронте». В этих обстоятельствах в рамках документалистики выделялся специальный формат — «пропагандистское» кино, ставшее политическим орудием в реализации программ по текущей советизации и созданию официальной кинолетописи Страны Советов. Тем не менее, как справедливо замечал в этой связи специалист в области источниковедения В. М. Магидов, кинодокументы этого «пропагандистского» направления являются неотъемлемой частью визуально-антропологического наследия советского периода, обладая для антрополога не меньшей информативной ценностью, чем съемки обрядов и народных празднеств, быта и нравов народностей СССР<sup>421</sup>.

Большевистская революция во всех своих противоречивых образах отображалась на советском киноэкране. С одной стороны, усиление роли государства в отрасли вело к установлению ведомственной цензуры в кинематографе. С другой — становление советской власти стало временем творческого подъема — развития теоретических исследований и практических экспериментов, рождения самобытных жанров и новаторского киноязыка. Благодаря постепенному завоеванию революционным киноискусством

---

<sup>420</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! С. 9.

<sup>421</sup> Магидов В. М. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып. 2. М.: Изд-во РГБ, 1998. 100 с.

советской аудитории стало очевидно, что воздействие на массовое сознание через кинематограф, соединивший в себе художественность аттракциона и документальную правдивость, оказалось более эффективным, чем влияние печатного станка и радио.

В череде наиболее острых вопросов для советской власти, доставшихся ей в наследство от имперского периода, одним из особенно сложных оставался еврейский. После революции 1917 г. и Гражданской войны торговцы и ремесленники формально перешли в статус классовых врагов нового строя — не случайно порядка двухсот тысяч евреев стали жертвами прокатившихся по стране погромов 1918–1920 гг. А в начале 1920-х годов около трети еврейского населения СССР оказались в категории лишенцев<sup>422</sup>. В сложившихся условиях значительная часть евреев покидала местечки в поисках работы в крупных городах, увеличивая и без того сформировавшийся перевес предложения на рынке рабочей силы.

В таком социально-политическом контексте в 1925 г. в Москве было создано Общество землеустройства еврейских трудящихся (ОЗЕТ)<sup>423</sup>. ОЗЕТ был призван не только собирать и распределять средства для всесторонней помощи нуждающимся переселенцам, но и заниматься мобилизацией общественного мнения, пропагандой, организацией общего и профессионального образования, культурной жизни, медицины для переселенцев, взаимодействием с международными еврейскими организациями. Со временем возникли и региональные отделения ОЗЕТ: БелОЗЕТ (в Минске), УкрОЗЕТ (в Харькове), ТатОЗЕТ (в Казани), КрымОЗЕТ (в Симферополе), ГрузОЗЕТ (в Тбилиси), а также представительства в Европе, Южной Америке, Азии и Африке.

<sup>422</sup> Лишенец — неофициальное название гражданина РСФСР, лишённого избирательных прав, согласно Конституциям РСФСР 1918 и 1925 гг.

<sup>423</sup> Общество землеустройства еврейских трудящихся (ОЗЕТ) — общественная организация, существовавшая в СССР с 1925 по 1938 г. и ставившая своей целью обустройство советских евреев посредством «аграризации».

Первоначально еврейские сельсоветы создавались в основном в Крыму, а также в районе «старых» еврейских земледельческих колоний, основанных еще в начале XIX в. Для взаимодействия с организациями Запада с целью поиска дополнительной финансово-экономической поддержки евреев ОЗЕТ была предоставлена беспрецедентная свобода действий по меркам того времени — организация официально позиционировалась вне принадлежности к какой-либо определенной идеологии. В ноябре 1925 г. ОЗЕТ даже объявил о своем нейтральном отношении к сионизму, который уже был объявлен в СССР наиболее реакционной разновидностью еврейского буржуазного национализма, лишь в конце 1920-х годов руководство ОЗЕТ заняло откровенно антиссионистскую позицию.

В отличие от большинства советских общественных организаций того времени, членство в ОЗЕТ не требовало пролетарского происхождения. В 1926 г. членами ОЗЕТ были 60 тыс., а в начале 1930-х годов — 300 тыс. человек, но многие вступили в него по принуждению и числились членами лишь формально, поскольку в ряды общества вступали целыми коллективами: заводы, воинские части, вузы и т. п. К концу 1920-х было создано 160 еврейских сельских советов на Украине, 29 — в Крыму, 27 — в Белоруссии. Еврейским переселенцам было выделено в общей сложности около 5000 кв. км. План ОЗЕТ включал переселение 500 тыс. «еврейских крестьян» за 10 лет.

ОЗЕТ использовал различные ресурсы для максимально массового представления своих проектов в общественном пространстве СССР: организовывал павильоны на выставках и фестивалях, выпускал собственный журнал «Трибуна», наконец, в 1927 г. выступил заказчиком фильма «Евреи на земле». Об уровне ответственности данного кинопроекта говорит и тот факт, что производство фильма о переселенческой программе, реализуемой ОЗЕТ в Крыму, было заказано титульным деятелям советской культуры: сценарная разработка — В. В. Маяковскому, В. Б. Шкловскому и Л. Ю. Брик, а съемка фильма — А. М. Роому.

Абрам Матвеевич Роом<sup>424</sup> (1894–1976) родился и вырос в Вильно — за этот город исторически спорили Россия, Польша и Литва, значительную массу населения его составляли евреи. Еще в детстве он стал свидетелем акций переселенческой политики, в ходе которых власти отправляли группы евреев в товарных вагонах по железной дороге в Саратовскую или Тамбовскую губернию. После окончания гимназии А. М. Роом переехал в Санкт-Петербург, где поступил учиться врачебному делу в Психоневрологический институт, куда в то время принимали без «процентной нормы». Эта встреча с наукой впоследствии помогла А. М. Роому занять свою нишу в искусстве — со временем он справедливо снискал в кинематографической среде признание «режиссера-психолога»<sup>425</sup>. Учась и работая в столице, но не имея законного права на жительство вне черты оседлости, молодой А. М. Роом сполна испытал на собственном опыте переселенческую долю, часто вынужденно ночуя на улице, скрываясь от полицейских облав<sup>426</sup>. А в 1917 г. А. М. Роом в качестве врача был мобилизован в Красную Армию, благодаря службе в которой познал изнутри стихию революции, участвуя в боевых операциях, неся вахты в санитарных поездах и лазаретах.

После демобилизации из армии А. М. Роом кардинально сменил профессиональный профиль — с 1920 г. он начал работать в качестве руководителя и постановщика в Высших государственных мастерских театрального искусства г. Саратова. Яркие творческие работы молодого режиссера, наиболее известной из которых была «Моцарт и Сальери», быстро заслужили популярность в местной профессиональной театральной среде и у массовой зрительской аудитории, о чем свидетельствует многочисленная корреспонденция в адрес мастерских, сохранившаяся

<sup>424</sup> При рождении — Абрам Мордхелевич Ром.

<sup>425</sup> Гращенкова И. Н. Абрам Роом. М.: Искусство, 1977. С. 233.

<sup>426</sup> Шкловский В. Б. Роом. Жизнь и работа. М.: Театринопечать, 1929. С. 6.

в архиве А. М. Роома<sup>427</sup>. Неслучайно нарком просвещения Советской России А. В. Луначарский, будучи проездом в Саратове, обратил внимание на успешную работу Мастерских и пригласил их режиссера служить на театральной ниве в Москву. Воспользовавшись этим приглашением, А. М. Роом вскоре оказался в эпицентре художественного мира столицы — в «Театре Революции» В. Э. Мейерхольда, где выступил автором нескольких заслуживших внимание профессионалов и общественности постановок.

Вскоре новым творческим увлечением А. М. Роома стал стремительно развивавшийся кинематограф. Будущий классик советского кино, режиссер «Третьей Мещанской», «Строгого юноши», «Нашествия», «Суда чести» и других популярных кинокартин, дебютировал в кино в 1923 г. в качестве ассистента режиссера в фильме «Старец Василий Грязнов» (режиссер Ч. Сабинский). Уже в следующем 1924 г. он снял дебютную самостоятельную киноработу — рекламное повествование о деятельности Главного универсального магазина Москвы. Далее последовали первые постановочные работы в художественном кино — «Гонка за самогонкой», «Бухта смерти», «Предатель». А в 1927 г. А. М. Роом выступил режиссером фильма «Евреи на земле», рассмотрению которого и посвящен представляемый параграф. Поскольку итоговое киноповествование «Евреи на земле» представляет собой последовательность кинокадров и текстовых титров, то эффективным средством его исследовательской «расшифровки» оказывается запись в формате кинотекста, позволяющего проанализировать как содержание произведения, так и творческую методологию его создателей. Далее приводится содержание титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ) и кадров (строчными буквами) фильма.

<sup>427</sup> РГАЛИ. Ф. 3044. Оп. 1. Ед. хр. 251.



Плакат к фильму «Евреи на земле», режиссер А. М. Роом  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13111)

## «Евреи на земле»<sup>428</sup> как кинотекст

### 1-я часть

Кадры. Вид поля, поросшего бурьяном.

Титр. ПОСЛЕ ПОГРОМОВ И ВОЙНЫ...

Кадры поля.

Титр. ТАМ, ГДЕ БЫЛИ СЕЛЕНИЯ.

Кадры. Панорама разрушенных зданий.

Титр. ОСТАВШЕЕСЯ НАСЕЛЕНИЕ  
СГРУДИЛОСЬ В МЕСТЕЧКАХ.

Кадры покосившихся изб на улицах еврейского  
местечка. Дети бегают по улице, мимо проходят  
женщины с коромыслами воды на плечах.

Кудрявая девочка-еврейка перед аппаратом.

Титр. МЕСТЕЧКОВЫЙ «МИОР И МЕРИЛИЗ».

<sup>428</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13111.

Кадры. Старик-еврей продает  
на лотке продукты.

Титр. РАЗВЕ ЭТО СДЕЛКА.

Кадры. Женщина ругается  
с торговцем-лотошником.

Титр. ТАК Я ЖЕ И НЕ ОБЕЩАЛ СЕМГУ.

Кадры. Старик-торговец, посмотрев на сухую  
рыбу, которую он продает, сел и задумался.

Титр. ТЯЖЕЛО... НЕТ  
ВЫХОДА В МЕСТЕЧКЕ.

Титр. ПЕРЕСЕЛЕНИЕ НА ЗЕМЛЮ —  
КАК ВЫХОД ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ.

Кадры. Четверо евреев беседуют,  
остановившись на улице.

Титр. С ПЕРЕСЕЛЕНЧЕСКИМИ  
БИЛЕТАМИ.

Кадры. Группы евреев сходятся  
у здания Евпаторийского ОЗЕТ.

Титр. СО ВСЕХ СТОРОН СТЕКАЮТСЯ  
ОСЕДАЮЩИЕ НА ЗЕМЛЮ.

Кадры. Путники с котомками за плечами  
входят в ворота, где помещается ОЗЕТ.

Титр. ТАКОЙ КРЫМ ВСТРЕЧАЕТ  
ДАЧНИКОВ (КАК ПРЕДСТАВЛЯЮТ  
ОБЫЧНО КРЫМ).

Кадры. Вид стройных тополей  
и далеко простирающегося моря.

Титр. ТАКОЙ — ВСТРЕТИЛ ПОСЕЛЕНЦЕВ  
(КАКОВЫ ЗЕМЛИ СЕВЕРНОГО  
КРЫМА, ОТВОДИМЫЕ ЕВРЕЯМ).

Кадры. Вид поросшего бурьяном поля.  
По полю идет одинокий путник.

Титр. КРАСИВЫЕ МЕСТА.

Кадры. Старик-еврей осматривает  
пространства поросших сорняком земель.

Титр. ЗАРОСШИЕ БУРЬЯНОМ ПОЛЯ  
РАСЧИЩАЮТСЯ ДЛЯ НОВЫХ ПОСЕВОВ.

Кадры. Бурьян горит в поле.

Титр. ЗЕМЛЕУСТРОЙСТВО.

Кадры. Землемеры размеряют землю,  
отводя участки евреям. Крестьяне  
плугом вспахивают межу в полях.

Титр. ВОЛ ПРОВОДИТ ЧЕРТУ  
ПОД СТАРУЮ ЖИЗНЬ.

Кадры. Вспашка межи.

Титр. ЗДЕСЬ ЖИВУТ ПОЛТОРЫ НЕДЕЛИ.

Кадры. Парусиновая палатка в поле.

Титр. ОЧАГ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ.

Кадры. Еврей-переселенцы в парусиновой  
палатке в поле, на костре готовят пищу.

Титр. ДВА КОЛЛЕКТИВА.

Кадры. Группы переселенцев в поле.  
Видны повозки с сеном и волы.

Титр. КОЛЛЕКТИВ «ВОСТОК».

Кадры. Стан переселенцев коллектива  
«Восток». У стога сена постелены постели.  
В стороне устроен стол из камней, за  
которым обедают переселенцы.

Титр. ...И КОЛЛЕКТИВ «РАБОТНИК».



Кадры. Крестьяне коллектива «Работник» складывают сено, обедают, сидя на земле.

Титр. ЗДЕСЬ 3 МЕСЯЦА.

Кадры. Двое мужчин разбирают крышу сарая — временного жилища переселенцев.

Титр. ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ВАМ  
ПОКАЗАТЬ ВНУТРЕННОСТЬ ДОМА,  
МЫ РАЗОБРАЛИ КРЫШУ.

Кадры. Скучный интерьер  
небольшого тесного жилища.

Титр. НАЧАЛИ СТРОИТЬ ДОМА.

Кадры. Разгрузка строительного материала с железнодорожных платформ на телеги. Виды строящихся деревянных рубленых домов.

Титр. ...ИЗ КАМНЯ.

Кадры. Рабочие за кладкой камня на строительстве дома.

Титр. КАМНИ ИЗ КАМЕНОЛОМЕН.

Кадры. Камни стружаются с телег на землю.

Титр. ...ИЗ ЛЕМПАЧА.

Кадры. Лошадь месит глину, ходя на привязи в специальной яме. Крестьяне изготавливают кирпичи, смешивая солому с глиной.

Титр. ЛЕМПАЧ ИЗ ДЖАНКОЯ.

Кадры. Крестьяне строят дом из лемпача.

Титр. КОЛОДЕЦ.

Кадры недостроенного колодца.

Титр. САМОЕ ДОРОГОЕ — ВОДА.

Кадры колодца с вращающимися  
вверху колесами для подъема ведра.

Титр. ИСКУССТВЕННОЕ ОРОШЕНИЕ.

Кадры. Лошади приводят в действие механизм, вращаются колеса, вода по желобам подается на поля.

Конец 1-й части.

## 2-я часть

Титр. ЖИЗНЬ КОЛОНИИ.

Кадры. В загоне, сооруженном из камней, лежат коровы, лошади.

Титр. КОЛОНИИ ПРОСЫПАЮТСЯ.

Кадры. Пастухи гонят стадо коров на пастбище. Мужчина умывается. Птичница дает корм гусям и индюшкам.

Титр. БЫТ И РАБОТА КОЛОНИЙ.

Кадры. Трактористка управляет трактором.

Титр. ПЕРВАЯ ТРАКТОРИСТКА — РОЗЕНБЛЮМ.

Кадры. Трактористка проезжает на тракторе по полю.

Титр. ПОЛЕВЫЕ РАБОТЫ.

Кадры. Вспашка поля на тракторах. Посев зерна. Обмолот колосьев на молотилке. Прополка кукурузы. Сбор помидоров.

Титр. ЗДЕСЬ ЖИВУТ ПОЛТОРА ГОДА. КОЛОНИЯ «ЗАРЯ».

Кадры. Телеги, запряженные волами, в поле. Отара овец на водопое. Ремонт трактора в мастерской.

Титр. ПЕРВЫЙ РЕБЕНОК, РОЖДЕННЫЙ  
В КОЛОНИИ. ЕЁ ЗОВУТ «ЗАБУДЬ ЛИХО».

Кадры. Женщина держит на руках девочку.

Титр. ЗДЕСЬ ЖИВУТ ТРИ ГОДА. «ИКОР».

Кадры. Женщины гонят стаю гусей.

Мальчик гонит стадо свиней.

Титр. КРЕСТЬЯНЕ «ИКОРА».

Кадры. Перед киноаппаратом сменяются  
лица стариков и молодых людей.

Титр. ДЕТИ «ИКОРА». ПИОНЕРЫ.

Кадры. Колонна пионеров.

Титр. И КОЛОНИЯМ, И РЕСПУБЛИКЕ  
ВЫРАСТЕТ КРЕПКАЯ СМЕНА.

Кадры. Пионеры маршируют.

Титр. ПОСЛЕ ОСМОТРА КОЛОНИЙ  
ВО ДВОРЕ ОЗЕТА ЖАРКИЙ СПОР.

Кадры. Крестьяне пьют чай во  
дворе ОЗЕТА, разговаривают.

Титр. ЧЕГО Я НЕ ВИДЕЛ В  
МЕСТЕЧКЕ? Я НЕ ВИДЕЛ ХЛЕБА...

Кадры. Старик еврей говорит.

Титр. ЗДЕСЬ БУДЕТ ХЛЕБ,  
ПОТОМУ ЧТО ЕСТЬ:

Титр. ВОДА...

Кадр колодца с насосом для  
перекачивания воды в поля.

Титр. ЗЕМЛЯ...

Кадры вспахивания поля.

Титр. И ТРАКТОР.

Кадры вспашки поля колонной тракторов.

Титр. ВОЛ НЕ ПОНИМАЕТ ЕВРЕЯ —  
ЕВРЕЙ НЕ ПОНИМАЕТ ВОЛА.

Кадры. Мужчина запрягает волов.

Титр. ЭТО БЫЛО РАНЬШЕ. А  
ТЕПЕРЬ: ЕВРЕЙ ПОНЯЛ БЫКА  
И БЫК ПОНЯЛ ЕВРЕЯ.

Кадры вспашки поля на быках.

Титр. ПОСЛЕ ТАКИХ РАЗГОВОРОВ.

Кадры. Продажа различных продуктов  
и промышленных товаров на рынке.

Титр. СИЛЬНЫЕ. ИДУТ В ПОЛЯ.

Кадры. Девушка управляет трактором в поле.  
Молотьба хлеба. Колонна тракторов в поле.

Титр. НАЧАЛО.

Кадры. Межа на поле.



Кадр из фильма «Евреи на земле», режиссер А. М. Роом.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13111)

Титр. ИТОГО ПЕРЕСЕЛЕНО НА  
ЗЕМЛЮ ОКОЛО 100 000 ЕВРЕЕВ.  
ОСТАЛОСЬ СДЕЛАТЬ БОЛЬШЕ.

Кадр селения-колонии.

Титр. КОНЕЦ.

## Метод Роома

Как следует из вышеприведенного кинотекста, сюжет фильма заключается в демонстрации процессов переселенческой политики ОЗЕТ и успешного оседания еврейских колонистов на крымской земле. Начавшись с панорам уничтоженного погромами «старого» быта, киноповествование постепенно подводит зрителя к мысли о невозможности существования евреев в охваченных бедностью местечках. На киноэкране в последовательном порядке появляются разрушенные селения, покосившиеся жилища, жители в прохудившейся одежде, выразительные крупные планы детей, жалостливо смотрящих прямо в объектив камеры, то есть «в глаза» зрительской аудитории. В середине первой части фильма появляется смыслообразующий титр, гласящий о переселении на землю как единственном выходе из сложившегося положения. И буквально следом вмонтированы кадры отделения ОЗЕТ, которое представлено как транзитный пункт на пути к «новой» жизни, к дверям которого сходятся многочисленные страждущие колонисты с целью получения заветного переселенческого билета. Панорама поросших бурьяном земель северного Крыма открывает в фильме линию кино-рассказа о непростом землеустройстве евреев-переселенцев на месте: борьба с сорняками, разметка сельскохозяйственных участков, вспашка полей. «ВОЛ ПРОВОДИТ ЧЕРТУ ПОД СТАРУЮ ЖИЗНЬ», — поэтично декларирует титр. Постепенно экранные картины жилищ переселенцев образно эволюционируют от парусиновых палаток первопоселенцев до добротных каменных домов уже обосновавшихся на земле колонистов.

Вторая часть фильма, повествующая об обустроившихся на местах переселенцах, озаглавлена «ЖИЗНЬ КОЛОНИИ». Для контраста с кадрами первоначальной тяжелой жизни первопоселенцев в изобразительном ряду новой киноглавы — экранная выставка достижений хозяйства крепко осевших на земле евреев-крестьян: оросительные системы, загоны для скота, стаи домашней птицы и стада крупного рогатого скота, вспашка полей на тракторах, богатые урожаи. А завершается фильм сценой разговора поселенцев на дворе ОЗЕТ, в котором подводятся положительный итог проекта по окрестьяниванию евреев в Причерноморье. «ТЕПЕРЬ ЕВРЕЙ ПОНЯЛ БЫКА И БЫК ПОНЯЛ ЕВРЕЯ», — гласит характерный кинотитр.

Как видно, «Евреи на земле» является показательным примером направления советского агитационно-пропагандистского фильма, находившегося на пике актуальности в СССР в конце 1920-х годов<sup>429</sup>. Ведь бытовые по тематике кинокартины своей близостью к ежедневной обыденности давали зрителю общие импульсы и конкретные примеры для перестройки быта собственного. Идеологические задачи, поставленные партией перед кинематографическим ведомством, требовали как разработки теории направления агитационно-пропагандистского кино, так и ее практической апробации на массовой аудитории.

Тематика таких фильмов была крайне разнообразной, но неизменными условиями при выборе тем являлись их актуальность, наличие достаточного изобразительного материала и точный расчет на определенную территорию. Чаще всего такими темами служили злободневные вопросы производства, культуры, быта. В качестве примеров можно назвать такие фильмы, как «Аборт», «Путь к силе и красоте», «На все времена для всех народов»

<sup>429</sup> Горностаева О. С. Теоретические вопросы режиссуры неигрового фильма. М.: ВГИК, 1992. 73 с.

«Нижегородская промышленность», «Быт и транспорт Москвы 1927 г.», «Деревня»<sup>430</sup>. Основной аудиторией агитационных и пропагандистских фильмов были зрители рабочих клубов и деревенских передвижек. Ставя своей главной целью побудить людей не только к рефлексии, но и к последующим активным действиям, жанр пропагандистского кино сочетал хроникальность документа и художественность построения сюжета, включал эффективные приемы неигровой и постановочной кинематографии. Практика сочетания приемов художественного и документального кино была широко распространена в этот период в кинематографе России и мира, причем не только неигровое кино применяло приемы игрового, но и художественное кино пользовалось «документальными» ресурсами. «Сейчас неигровая кинематография — что-то вроде официальной религии игровых кинорежиссеров», — вспоминал сценарист фильма «Евреи на земле» В. Б. Шкловский<sup>431</sup>. И все же в череде кросс-жанровых экспериментов наиболее распространенной формой построения пропагандистского фильма являлась так называемая художественная документалистика — когда документальный материал монтажно выстраивался вокруг историко-бытовой художественной фабулы. Теоретик и практик советского (в том числе и пропагандистского) кино Н. А. Лебедев размышлял по этому поводу:

*Если в газетной или научно-популярной статье возможны некоторые приемы художественной литературы и, наоборот, допустимо построение романа или повести на материале науки, то почему в агитпропагандистском фильме не могут быть использованы некоторые приемы художественной кинематографии, в том числе сюжетность? Всякая форма закончена, если она достигает цели*<sup>432</sup>.

<sup>430</sup> Магидов В. М. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып. 2. М.: Изд. РГБ, 1998. 100 с.

<sup>431</sup> Шкловский В. Б. Роом. Жизнь и работа. С. 14.

<sup>432</sup> Лебедев Н. А. Типы культурфильмов // Кино-фронт. 1927. № 1. С. 4.

Общая «архитектура» работ по созданию фильма «Евреи на земле» была вполне характерной для кинопроизводства изучаемого периода и выражалась как последовательность следующих звеньев: подготовительная работа (консультации со специалистами, изучение печатных источников), разработка сценария (идеологическая проработка сценария с консультантами), выбор героев и объектов съемки на месте киноработ (натура, интерьеры, главные герои, статисты), съемка сюжетных новелл (по сценарию), редакторская работа в рамках монтажного периода (выстраивание общей фабулы киноистории; активное использование текста титров в немом кино), презентация готовых фильмов для целевой аудитории. В то же время в методах работы А. М. Роома на всех упомянутых производственных стадиях просматриваются и свои творческие нюансы.

С одной стороны, исполнение поставленной агитационно-пропагандистской задачи утяжелялось внешним фоном — усилением в конце 1920-х годов проявлений антисемитизма в советском обществе. С другой стороны, были и внутренние факторы, осложнявшие работу над фильмом: по воспоминаниям сценариста фильма В. Б. Шкловского, авторам «мешало незнание быта» переселенцев<sup>433</sup>. К моменту начала данной киноработы А. М. Роом уже имел опыт создания агитационных фильмов рекламного характера, но это было для него своеобразным продолжением серии постановочных экспериментов по работе со зрителем, начатых еще в период работы в театре. Теперь же перед режиссером была поставлена иная по специфике задача — создание *агитационно-пропагандистского* повествования, основанного на *документальных* киноматериалах. А потому уже на начальном этапе проекта была проведена кропотливая подготовительная работа, сочетавшая научно-исследовательские и творческие компоненты. В архивном фонде А. М. Роома сохранилось немало материалов, собранных до съемок и свидетельствующих о том, что на подготовительном этапе осуществлялось

<sup>433</sup> Шкловский В. Б. Роом. Жизнь и работа. С. 14.



как изучение изданий по истории еврейского вопроса, так и анализ сводок о положении дел на основании данных периодической печати<sup>434</sup>. Работа над сценарием была поручена В. Б. Шкловскому и В. В. Маяковскому, к слову, являвшемуся членом президиума ОЗЕТ. Проводились и регулярные консультации с ведущими деятелями этой организации, связанные с проработкой как общей канвы фильма, так и конкретных съемочных локаций.

Особенности работы группы А. М. Роома в ходе последовавшей киноэкспедиции на север Крымского полуострова заключались в долговременном наблюдении и погружении в снимаемую реальность. Причем первоначально увиденная киногруппой на месте картина реального быта переселенцев была далека от образов, отвечающих формату пропагандистского фильма. По этому поводу В. Б. Шкловский вспоминал:

*Мы по очереди разгоняли толпу, мешающую съемке в городе, и защищали с оператором Кюнстом аппарат в пустых степях Крыма. Там нет воды, и в старых, брошенных колодцах живут голуби; там пустынные поля. Сейчас там поселяются маленькими кучками евреи из местечек. В пустыне катятся по саженой траве перекасти-поле и стоят одинокие брезентовые палатки переселенцев<sup>435</sup>.*

В этих обстоятельствах А. М. Роому предстояло для начала самому проверить реалии и поверить в успех проектов ОЗЕТ. В ходе экспедиции, перемещаясь по территориям, охваченным переселенческим движением, кинематографисты прослеживали и фиксировали на пленку процессы поступательного оседания еврейских переселенцев на землю, встречая примеры укоренившихся и обустроившихся колониальных коммун («Заря», «Икор» и др.). По воспоминаниям В. Б. Шкловского,

<sup>434</sup> РГАЛИ. Ф. 3044. Оп. 1. Ед. хр. 1.

<sup>435</sup> Шкловский В. Б. Роом. Жизнь и работа. С. 9.

*в других местах уже стоят домики из пористого таганрогского камня. Здесь Абрам Роом увидел новых евреев, и мы с ним несколько раз бились об заклад, отличим мы еврея-колониста от просто колониста или просто крестьянина, — и несколько раз ошибались*<sup>436</sup>.

Примечательно, что еврейские колонисты в фильме представлены как образная большая семья, что можно объяснить и личным отношением А. М. Роома к теме киноистории, и спецификой жанра фильма.

Фильм «Евреи на земле» завершился титром: «ИТОГО ПЕРЕСЕЛЕНО НА ЗЕМЛЮ ОКОЛО 100 000 ЕВРЕЕВ, ОСТАЛОСЬ СДЕЛАТЬ БОЛЬШЕ...». В закадровой же действительности была иная картина: быт еврейских колонистов тяжело поддавался трансформации, за период с 1925 по 1937 гг. в рамках программы были переселены лишь 126 тыс. человек, из которых только 53 тыс. в итоге остались «на земле»<sup>437</sup>. Очевидно, евреи-переселенцы в основной своей массе не доверяли проводившейся переселенческой программе ОЗЕТ и большевистской национальной политике в целом и потому не «переделялись».

Государство же, являясь генеральным контролером репертуара в кино, к концу 1920-х годов окончательно сосредоточило в своих руках рычаги распоряжения судьбой кинематографа. Нарком просвещения страны А. В. Луначарский, в ведении которого находилась в этот период киноотрасль, в этой связи заявлял:

*Главная задача кинематографа в его научной и художественной отрасли заключается в пропаганде. Просвещение в широком смысле этого слова заключается в распространении идей среди чуждых пока им умов. Кинематограф является, с одной стороны, наглядным вызовом при распространении*

<sup>436</sup> Шкловский В.Б. Роом. Жизнь и работа. С. 9.

<sup>437</sup> Dekel-Chen J. L. Farming the Red Land: Jewish Agricultural Colonization and Local Soviet Power, 1924–1941. New Haven: Yale University Press, 2005. 385 p.

*идей, с другой стороны, путем внесения в него черт изящного, поэтического, патетического и т. д. способен затрагивать чувства и является, таким образом, аппаратом агитации*<sup>438</sup>.

Конечно, ведомственная установка сказалась на расцвете кросс-жанрового формата агитфильмов: документальная камера была фиксирующим свидетельства инструментом, а затем на монтажном столе из дышащих достоверностью хроникальных киноматериалов происходило конструирование идеологически выверенных пропагандистских образов.

Таким образом, фильм А. М. Роома обнаруживает комплексную научную ценность как визуальная летопись колонизационных программ в СССР, в частности, попыток строительства еврейской автономии, что получило дальнейшее развитие в кинокартине М. Я. Слущкого «Биробиджан»<sup>439</sup>. А в части апробации художественно-документальной методологии киноработа А. М. Роома стала эффектной творческой краской в жанровой палитре советской кинодокументалистики.

---

<sup>438</sup> Луначарский о кино. С. 20.

<sup>439</sup> Головнев И. А. Киноатлас СССР: «Биробиджан» Михаила Слущкого // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 13–32.

## 7. МОНТАЖ КИНОДОКУМЕНТОВ ЕЛИЗАВЕТЫ СВИЛОВОЙ

*Думая о прошлом, я вспоминаю не годы, а фильмы.  
Я впервые всерьез задумалась над смыслом работы Вертова в 1919 г.  
В ту пору я заведовала монтажной мастерской.  
— Хорошо. Соберите все, я вам сама склею...  
Могла ли я представить себе, что этими простыми словами,  
сказанными в дверях монтажной, определится вся жизнь?  
А ведь так и вышло. С тех пор сюжеты Вертова монтировала только я.  
Е. И. Вертова-Свилова<sup>440</sup>*



Дзига Вертов и Елизавета Игнатьевна Свилова (1900–1975)

Предлагаемый параграф, основанный на архивных и печатных материалах, задается целями введения в научный оборот и историко-антропологического анализа этнографического кинодокумента «Тунгусы» (1927) Е. И. Свиловой. В задачи работы входит рассмотрение особенностей киноповествования об эволюции этнического сообщества тунгусов Восточной Сибири в период культурных и экономических преобразований в СССР в середине 1920-х годов, созданного в упомянутом фильме с учетом специфики советского кинопроизводства и параллельных процессов, происходивших

<sup>440</sup> Вертова-Свилова Е. И. Память о Вертове // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976. С. 65–70.

в государственной национально-культурной политике и этнографической науке.

Елизавета Игнатьевна Свилова (1900–1975) родилась в Москве в семье железнодорожника. Свою работу в киноиндустрии начала в двенадцатилетнем возрасте, занимаясь чисткой пленки и оказывая помощь в отборе позитивов и негативов для кинематографических лабораторий. С 1914 по 1918 г. она работала в московском отделении студии «Pathé» как ассистент монтажера. В 1918 г. Е. И. Свилова перешла на работу в Народный комиссариат просвещения для участия в процессах национализации киноиндустрии. В начале 1920-х годов, в период работы в Кинокомитете, руководитель монтажной мастерской Елизавета Свилова встретила Дзигу Вертова — эксцентричного молодого режиссера, экспериментировавшего в области киноязыка, день за днем проводившего на съемочной площадке или в монтажной. По воспоминаниям Е. И. Свиловой, в то время роль режиссера на стадии монтажа была минимальной — например, многие киножурналы часто собирались оператором, который их снимал, или монтажницей самостоятельно<sup>441</sup>. В киносреде были распространены сугубо повествовательные монтажные конструкции, опыт монтажа документальных фильмов как образных произведений не практиковался. В этой связи поворотным моментом в творческом пути Е. И. Свиловой стало знакомство с первыми выпусками «Кино-правды» и лично с ее «редактором» Дзигой Вертовым: «Кино-правда» была визуальным периодическим изданием — по образцу печатной «Правды»<sup>442</sup>. Если раньше она имела дело с лишь опытами, когда фильм был просто технически собран, то теперь появился пример, когда фильм мог быть художественно создан. Новые творческие импульсы

<sup>441</sup> Pearlman K., MacKay J., Sutton J. Creative Editing: Svilova and Vertov's Distributed Cognition // *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. 2018. № 6. P. 42–62.

<sup>442</sup> Tsivian Y. *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004. P. 89.

вдохновили Елизавету Свилову на вступление в набиравшее популярность сообщество «киноков» под руководством Дзиги Вертова<sup>443</sup>. С тех пор началось их жизненное сотрудничество, в котором родились классические документальные фильмы раннего советского периода. Несмотря на широкую известность Е. И. Свиловой как монтажера в советском кинематографе, с которой работали знаменитые режиссеры документального и художественного кино (Ю. И. Райзман, Р. А. Кармен, И. П. Копалин и др.), ее имя оказалось «в тени» истории. И особенно малоизученными остаются ее собственные режиссерско-монтажные опыты, к которым относится, в частности, этнографический фильм «Гунгусы».

Один из самых значительных фильмов в совместном творчестве Д. Вертова и Е. И. Свиловой — это «Шестая часть мира» (1926). Изначально этот фильм, заказанный Наркоматом торговли под названием «Пробег киноглаза по цепи Госторговского аппарата», задумывался как экранная презентация государственной торговой сети в СССР. Но в процессе создания претерпел изменения в части расширения этнографического содержания, поскольку операторами студии «Совкино» были привезены эффектные киноматериалы, характеризующие особенности хозяйства различных этнических сообществ страны. Но из исходных 26 тыс. метров пленки в итоговый фильм было включено лишь около тысячи, а на основе незадействованных киноматериалов в 1926–1927 гг. было создано несколько отдельных этнографических фильмов. Так, на исходниках оператора Я. М. Толчана были основаны два фильма: «Жизнь нацменьшинств» и «Бухара»<sup>444</sup>; из материалов, снятых операторами С. А. Бендерским и Н. Н. Юдиным, был смонтирован

<sup>443</sup> Kaganovsky L. Film Editing as Women's Work: Esfir Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2018. № 6. P. 21–41.

<sup>444</sup> Толчан Я. М. Зримые воспоминания (из дневника кинооператора). М.: Союз кинематографистов СССР, 1976. 79 с.

этнофильм «Охота и оленеводство в области Коми»<sup>445</sup>; кинокадры И. И. Белякова и А. Г. Лемберга вошли в кинокартину «Самоедь». А из съемок оператора П. П. Зотова<sup>446</sup> Е. И. Свиловой был сделан фильм «Тунгусы»: материалы для фильма, снятые на территории Восточной Сибири, были связаны с фиксацией традиционного бытования кочевых эвенков (до 1931 г. фигурировавших в официальных этнографических списках как тунгусы), а также трансформации их культуры в период советизации края.

Для данного исследования представляет интерес тот факт, что в 1926 г. в издаваемом Обществом изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока журнале «Северная Азия» вышла статья Г. М. Василевич<sup>447</sup> о тунгусах, в которой исследовательница делала обзор своих этнографических экспедиционных материалов<sup>448</sup>, позже обобщенных ею в монографическом издании<sup>449</sup>. Поскольку одной из основных партийных установок была организация тематического сотрудничества ученых и кинематографистов в процессе создания научных фильмов, исследовательский очерк Г. М. Василевич 1926 г. вполне мог быть научным ориентиром для фильма Е. И. Свиловой 1927 г. В плане сопоставления ниже в тексте приводится содержание кадров (строчными буквами) и титров фильма Е. И. Свиловой (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме)

<sup>445</sup> Головнев И. А. Традиционные этнокультурные сообщества в советском кино: «Охота и оленеводство в области Коми» // Финно-угорский мир. 2019. № 2. С. 23–31.

<sup>446</sup> Зотов Петр Петрович (1898–1957). С 1923 г. работал оператором на фабрике «Культкино», с 1926 г. — на студии «Совкино», с 1935 г. — на «Союзтехфильме». Сотрудничал с режиссерами Д. Вертовым, М. А. Кауфманом, И. П. Копалиным и др.

<sup>447</sup> Василевич Глафира Макарьевна (1895–1971) — лингвист, этнограф-тунгусовед, доктор исторических наук. Автор порядка 200 исследовательских работ, в том числе 5 словарей и более 50 школьных учебников на эвенкийском языке.

<sup>448</sup> Василевич Г. М. На Нижней Тунгуске // Северная Азия. 1926. № 5–6. С. 150–157.

<sup>449</sup> Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки. Л.: ИЭ АН СССР, 1969. 305 с.

с привлечением тематических фрагментов из этнографических текстов Г. М. Василевич (*курсивом*).

### Фильм «Тунгусы»<sup>450</sup> как кинотекст

Титр. ТУНГУСЫ. ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ  
ФИЛЬМА. В ВОСТОЧНО-  
СИБИРСКОЙ ТАЙГЕ.

Кадры. Фильм открывается зимним  
пейзажем. Смешанная тайга.

Титр. ЖИВУТ ТУНГУСЫ.

Кадры. Серия средних портретных планов  
тунгусов. Женщина в национальном костюме,  
прическа собрана в косу. На втором плане —  
запряженные лошади. Пожилая женщина  
в малице. Молодая женщина в национальной



Кадр (охотник) из фильма «Тунгусь», режиссер Е. И. Свилова.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13116)

<sup>450</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13116.



одежде у бревенчатого сруба дома (смотрит в камеру). Средний план — мужчина с ножом в руках.

Титр. ДЕТИ.

Кадры. Серия портретных планов детей: девочка с собакой (смотрит в камеру); мальчик смотрит в камеру, грызет ветку; мальчик у костра.

Кадры. У входа в жилище женщина играет на варгане (щипковом инструменте), ребенок смотрит в камеру.

Титр. ЖИЛЬЕМ ТУНГУСУ  
СЛУЖИТ ШАЛАШ — «ДЖУ».

*По данным Г. М. Василевич, основное жилище тунгусов (охотников и оленеводов) — конический чум — характерно для многих народов Сибири. Тем не менее тунгусский чум имеет некоторые отличия и в установке остова, и в способах покрытия и изготовления покровов. Терминология, относящаяся к чуму и его частям, едина для всех тунгусо-маньчжуров: «джу» — «чум», «дам»<sup>451</sup>.*

Кадры. Показ установки жилища. Конусом сложен остов, мужчина приносит шест, устанавливает его в остов, мальчик делает то же. Мужчина обрабатывает тонкое дерево, обрубаем ветки, готовит второй шест. Мальчик забрался на вершину конуса остова жилища. Мужчина заносит внутрь остова вещи. Женщины расправляют меховую покрышку для жилища, крепят ее на остов. Натяжка меховых покрышек завершается. Мужчина с лопатой дополнительно укрепляет нижнюю канву жилища, набрасывая снег по окружности шалаша-чума. Женщина заносит вещи внутрь жилища.

<sup>451</sup> Василевич Г. М. На Нижней Тунгуске. С. 151.

*«По конструкции и типу покрышек тунгусский чум ближе к алтайскому или тувинскому. В основе его остова имеются две жерди, воткнутые в землю, они опирались друг на друга при помощи выемки в конце. В основе тунгусского чума не имелось и обруча, соединяющего сверху основные жерди. Зимними покрышками у многих эвенков служили нюки из старых шкур»<sup>452</sup>, — замечала Г. М. Василевич.*

Титр. ВНУТРИ ШАЛАША.

Кадры. Женщина играет на щипковом музыкальном инструменте. Крупно: рука и инструмент. Общий план: семья собралась вокруг очага, слушают музыку. Смонтировано из съемок с разных ракурсов, с разной степенью крупности — вплоть до детали (палец и инструмент).

Титр. НЕОБХОДИМЫЕ ЗАПАСЫ  
ПИЩЕВЫХ ПРОДУКТОВ  
ХРАНЯТСЯ ВБЛИЗИ ЖИЛИЩА.

*Это кинонаблюдение совпадает с данными Г. М. Василевич о том, что внутри жилища действительно помещались лишь предметы первой необходимости, остальное имущество, включая продуктовые запасы, хранилось снаружи во вьючных сумках — справа и слева от входа в жилище<sup>453</sup>.*

Кадры. Мужчина на улице надевает лыжи, уходит на лыжах и с посохом в тайгу. Подходит к лабазу. Снимает лыжи, поднимается по деревянной лестнице наверх лабаза.

*«Хозяйственные постройки малохарактерны для тунгусов. К ним относятся лабазы, сооружения для оленей... Лабазы строили на высоких сваях. В древности они служили жилищем, которое охотник устраивал для семьи на то время,*

<sup>452</sup> Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки. С. 111.

<sup>453</sup> Василевич Г. М. На Нижней Тунгуске. С. 150–157.

*пока он ходил за зверем. Такое жилище защищало семью от хищников и врагов. На него поднимались по бревну с зарубками, которое на ночь тягивали за собой наверх»<sup>454</sup>, — сообщила Г. М. Василевич.*

#### Титр. ОЛЕНИ — ОСНОВА ХОЗЯЙСТВА ТУНГУСОВ.

Кадры. Стадо оленей на стойбище.  
Привязанный олень средним планом.  
Крупно — глаз оленя. Седлание оленя. Укладка мешков для перевозки грузов. Караван оленей движется по таежной тропе. Во главе каравана — женщина, ведущая передового оленя.

*В своих исследовательских текстах Г. М. Василевич не раз характеризовала оленеводство как базовую отрасль хозяйства оленных людей (орочен)<sup>455</sup>, отмечая, в частности, ряд признаков, общих для всех групп эвенков и эвенов на огромном пространстве их расселения: наличие вьючно-верхового транспорта, бескровный способ кастрации, пастьба без собаки, седлание на лопатки, посадка справа, нахождение поводка справа от головы оленя и др. Кроме того, отмечалось и то, что уход за оленем считался преимущественно женским делом<sup>456</sup>.*

#### Титр. ЖЕНЩИНЫ-ТУНГУСКИ.

Кадры. Женщина готовит еду.

#### Титр. ПРИГОТОВЛЯЮТ ПИЦЦУ.

Кадры. Женщина с посудой у костра на улице. Ребенок приносит ей воду в ковше. Она

<sup>454</sup> Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки. С. 116.

<sup>455</sup> Орочен, от тунгусского «орон» — олень.

<sup>456</sup> Василевич Г. М., Левин М. Г. Типы оленеводства и их происхождение // Советская этнография. 1951. № 1. С. 76–77.

заливает воду в таз, добавляет из мешочка соль, начинает замешивать тесто. Мальчик несет большую охапку хвороста. Складывает в общую кучу. Женщина выкладывает тесто в стоящую на углях сковороду кусками, лепешками. В жиру жарятся лепешки, хозяйка поправляет их деревянной лопаткой. По мере обжарки переворачивает.

Титр. ШЬЮТ ОДЕЖДЫ.

Кадры. Женщина с наперстком зашивает прохудившуюся меховую одежду.

Титр. ПРИГОТОВАНИЕ ЧАЯ.

Кадры. Дети и взрослые — у костра на улице. Мужчина устанавливает шест под углом, нагибает его к огню. На шест над огнем женщина подвешивает большой котел со снегом. По мере растопки женщина подкладывает ковшом снег.

Титр. ЗА ЧАЕМ.

Кадры. Взрослые и дети сидят кругом, пьют чай из плоской посуды. В центре — деревянный столик на поверхности земли, на нем посуда и еда. Обмакивают в жир лепешки, едят за чаем.

*По данным Г. М. Василевич, женщина по количеству выполняемых работ занимала в хозяйстве тунгусов не меньшее место, чем мужчина. Помимо ухода за детьми и приготовления пищи, она должна была обрабатывать шкуры, шить необходимые в быту вещи, изготавливать посуду и др. На ней же лежали обязанности ухода за оленями: навьючить караван, сопроводить на место следующей перекочевки, развьючить его на месте и т. д. Малодетные женщины и девушки, помимо домашних работ, часто промышляли пушного зверя. А летом добавлялись работы по собирательству шишек, ягод и пр. Большая роль женщины в хозяйстве сформировала тенденцию*

*преобладания браков со взрослыми девицами, зарекомендовавшими себя хорошими хозяйками. Трудлюбивая тунгуска, как было принято говорить — «с хорошим пальцем»<sup>457</sup>, была особой гордостью каждой семьи.*

Титр. ТУНГУСЫ-ОХОТНИКИ.

Кадры. Мужчина собирается на охоту, он снимает снаряжение с дерева у края жилища на стойбище, надевает патронташ, берет посох, встает на лыжи и уходит в тайгу. Охотник идет на лыжах вдоль кромки леса.

Титр. В ТАЙГЕ.

Кадры. Охотник прокладывает себе путь через лес, валит сухие тонкие деревья на своем пути.

*По мнению Г. М. Василевич, охота являлась исконным промыслом для тунгусов, разделяясь в зависимости от местности проживания на специфические виды. Охотились на лося, дикого оленя, кабаргу, изюбря, медведя, волка, рысь, соболя, белку, горностаю, выдру, боровую и водоплавающую птицу и др. В качестве орудий охоты использовались лук со стрелами, самострелы, петли, капканы, со временем все большее значение получало охотничье ружье. «Охотник, добывавший зверей для всей семьи или для коллектива, пользовался особым уважением и почетом, и рассказы об охотниках, с одного удара убивавших животное, и об охотниках-бегунах, не упускавших зверя, распространялись по всей тайге и передавались из поколения в поколение»<sup>458</sup>, — замечала исследователь.*

Титр. ПУШНАЯ ДОБЫЧА.

Кадры. Охотник с вскинутым ружьем целится. Стреляет. Белка падает с дерева. Он поднимает добычу, отряхивает от снега.

<sup>457</sup> Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки. С. 166.

<sup>458</sup> Там же. С. 69.

Снимает шкурку. Идет дальше, скатывается на лыжах с пригорка в тайге. Возвращается на стойбище к жилищу. Вешает ружье и все охотничье снаряжение на дерево возле жилища. Охотника встречают семейные.

Титр. ДОБЫТУЮ ПУШНИНУ ВЫЮЧАТ НА ОЛЕНЕЙ И ЛОШАДЕЙ.

Кадры. Панорама по стойбищу: жилище, собаки, олени, женщина несет вещи. Закрепляет их на спине оленя. Рядом стоят лошади, запряженные саними.

Титр. И ОТПРАВЛЯЮТ В БЛИЖАЙШИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТОРГОВЫЙ ПУНКТ.

Кадры. Общий план: обоз из лошадей с грузом. Здание госторгпункта. К нему прибывает грузовой обоз. Работники фактории Госторга заносят внутрь тюки с пушниной.



Кадр (здание Госторга в тайге) из фильма «Тунгусы», режиссер Е. И. Свилова.  
(РГАКФД, Фонд кинодокументов. Учетный № 13116)

Титр. ОБМЕНИВАЮТ  
ДОБЫТКУЮ ПУШНИНУ...

Кадры. Работники склада пересчитывают  
шкурки, заносят информацию в документы.

Титр. ...НА МУКУ...

Кадры. Тунгусы выносят из склада мешок  
с мукой, взвешивают на весах. Женщина  
пересыпает ковшом муку из казенного  
мешка в свой большой берестяной  
туес, аккуратно запаковывает его.

Титр. ...НА МАНУФАКТУРУ,  
РУЖЕЙНЫЕ ПРИПАСЫ, ЧАЙ И ДР.

Кадры. Ружья, патроны, посуда и прочие  
товары, отложенные на снегу у здания Госторга.

*По материалам Г. М. Василевич, у тунгусов со временем сложилось особое отношение к пушной охоте. Ведь она являлась промыслом, который давал возможность раз в году оплатить ясак и обменять шкурки на вещи, позже — на ружья, охотничьи припасы и продукты. Потому в пушном промысле принимал участие всякий умеющий стрелять. И трофеи пушного промысла являлись собственностью охотника и его семьи. В этой охоте не нужно было удали и выдержки, необходимой при охоте на мясного зверя. И о такой охоте не принято было много рассказывать<sup>459</sup>.*

Кадры. Снова стойбище. Мужчина собирает в пучок очередную партию белчих шкурок, считает их, и в это время наплывом появляются те самые отложенные товары — как визуальная замена одного на другое. Мужчина-тунгус с улыбкой смотрит в камеру.

Титр. КОНЕЦ.

---

<sup>459</sup> Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки. С. 69.

## Метод Вертовой–Свиловой

В отличие от популярной в 1920-х годах во всем мире, включая СССР, киноленты «Нанук с Севера» Р. Флаэрти, во многом заложившей основы этнографического кино как направления, в фильме «Тунгусы» нет одного главного героя — в нем фигурируют безымянные этнографические типажи. В создании фильма не применялись постановочные приемы, что было распространено в документалистике изучаемого периода. Исходные материалы снимались оператором как поток жизни, без четкого задания и даже без физического присутствия режиссера на съемках. И как видно из вышеприведенного кинотекста, монтажно-режиссерской задачей Е. И. Свиловой был показ максимально документального среза существования семьи тунгусов без применения дополнительных монтажных эффектов.

Наиболее значительный объем съемочных материалов в данном киноочерке был связан с хозяйством как основным стержнем всех советских этнографических фильмов: в кадре можно увидеть охоту на белок, седлание оленей, передвижение по тайге, постройку жилища, обустройство стойбища, пошив унт и т. п. Отдельный блок материалов иллюстрировал роль женщины в этническом сообществе тунгусов. Сюда можно отнести достаточно подробные кадры о ее хозяйственной деятельности: приготовление пищи, пошив одежды, обустройство жилища, уход за детьми и т. п. Материалы съемок избобилуют крупными планами — портретами тунгусов разного пола и возраста. Все киногерои непременно одеты в национальные одежды. В кадр, как правило, помещался конкретный выбранный типаж (охотник, промысловик, оленевод и т. д.). Примечательно, что большинство из них неизменно смотрят в камеру, как на полевых фотографиях антропологов начала XX в., — этим портретам представителей этнических сообществ, глядящих с экрана на зрителя, уделено существенное внимание в монтажном повествовании Е. И. Свиловой. Исходя из вышеупомянутой официальной ориентации советского кинематографа на



приоритетную демонстрацию материального быта, элементы духовной культуры если и попадали в объектив кинооператоров, то практически полностью купировались на этапе редактирования фильма. В частности, в киноповествование о тунгусах хотя и вошло несколько кадров традиционного моления, но они выглядят далеко не как самодостаточный этнографический эпизод, а скорее как монтажная фраза для иллюстрации позиции о культурной «отсталости» туземцев, которым Советы протягивали руку помощи. Это обстоятельство отвечало ведомственной моде на поиск и показ первобытного коммунизма у коренных малочисленных народов. Не случайно в фильме Е. И. Свиловой, сосредоточенном на материальной культуре тунгусов, нет кинопараграфа о верованиях — завершается очерк показом социалистических преобразований в архаичном этническом сообществе, проводником которых выступал Госторг.

Как известно, Е. И. Свилова с Д. Вертовым кропотливо отсматривали материалы непосредственно перед монтажом. По воспоминаниям Е. И. Свиловой,

*во время просмотра исходных материалов ключевые изображения и чувственные реакции, связанные с ними, внедрялись в сознание монтажера — эти связанные изображения и ощущения становились маркерами для пока еще не избранных повествований<sup>460</sup>.*

Таким образом, очевидно, что Е. И. Свилова мысленно «готовила» будущий фильм о тунгусах еще во время работы над «Шестой частью мира». Дальнейшая ее деятельность представляла собой конструирование этнографического киноповествования по образцу этнографического очерка. В этой связи методологию Е. И. Свиловой можно охарактеризовать как режиссерский монтаж. В отличие от сугубо технического редактирования и склейки фрагментов киноплёнки, ее монтажное творчество было неразрывно связано

<sup>460</sup> Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 69.

с характером снятых материалов и отталкивалось от темы фильма. По воспоминаниям Е. И. Свиловой, ее работа в значительной степени базировалась на основе интуиции и апробирования «тысяч вариантов», проверялись «смысл, визуальное качество и ритм» монтажного повествования «на слух»<sup>461</sup>. Так, освоив, по выражению Д. Вертова, «азбуку кино», Е. И. Свилова конструировала на монтажном столе киностатьи и кинопамфлеты, киноэссе и кинопоэмы<sup>462</sup>. А в случае с фильмом «Гунгусы» — киноочерк этнографического содержания. К слову, это один из немногих примеров советского кино, где в начальных титрах фигурирует формулировка «этнографическая фильма» — своеобразный затакт, настраивающий зрителя на восприятие специфического жанра.

По завершении фильма «Гунгусы» в 1927 г. Е. И. Свилова вместе с Д. Вертовым вынужденно покинули студию «Совкино». С 1927 г. она работала монтажером на украинской киностудии ВУФКУ; с 1932 г. — на «Межрабпомфильме»; а с 1936 по 1956 г. — на Центральной студии документальных фильмов («Союзкинохроника», переименованная в ЦСДФ в 1944 г.). Е. И. Свилова стала творческим монтажером и главным редактором всех заметных кинопроизведений Д. Вертова, а также была сорежиссером в четырех его более поздних фильмах. Всего за творческий период работы в кино Е. И. Свилова смонтировала более ста неигровых фильмов и эпизодов кинохроники, а после Второй мировой войны как режиссер создала такие значимые документальные фильмы, как «Берлин»<sup>463</sup> (совместно с Ю. Я. Райзманом, 1945), «Освенцим» (1945) и «Суд народов» (1947). А ее фильм «Зверства фашистов» фигурировал в качестве кинодокументальных материалов обвинения на Нюрнбергском процессе<sup>464</sup>. После смерти Д. Вертова в 1954 г. Е. И. Свилова

<sup>461</sup> Дзига Вертов в воспоминаниях современников. С. 69.

<sup>462</sup> Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. С. 152.

<sup>463</sup> За работу над этим фильмом Е. И. Свилова была отмечена Сталинской премией первой степени.

<sup>464</sup> РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Д. 542.

ушла из киноиндустрии и посвятила себя систематизации и сохранению архива Д. Вертова. В 1970 г. Е. И. Свилова в сотрудничестве с И. П. Копалиным и С. Н. Пумпянской выпустила переизданную версию фильма «Три песни о Ленине» (реж. Д. Вертов) и опубликовала одноименную книгу о фильме. А в 1976 г. Е. И. Свилова выступила составителем сборника «Дзига Вертов в воспоминаниях современников». Во многом именно благодаря последовательной деятельности Е. И. Свиловой по собиранию, сохранению и популяризации данных архивов имя и творческое наследие Д. Вертова столь широко известно в современном мире — как классика документалистики и одного из пионеров этнографического/антропологического кино.

## 8. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА МИХАИЛА СЛУЦКОГО

*Где начинается документальная фильма и где кончается игровая,  
правильно ли вообще такое деление, мы не знаем.  
Я намеренно избегаю противопоставлять слова  
«хроникальная» и «художественная» фильма...<sup>465</sup>*

М. Я. Слуцкий



Михаил Яковлевич Слуцкий (1907–1959)

Разножанровые фильмы о народностях и территориях страны в Советском Союзе периода 1920–1930-х годов имели популярность у массовой зрительской аудитории и с успехом демонстрировались как в широком кинопрокате, так и через сеть передвижных киноустановок в различных регионах страны. Поэтому советская власть поощряла творческие поиски и производственные инициативы их создателей в поиске «народной» киноформы, чтобы впоследствии использовать подведомственный партии киноэкран для

<sup>465</sup> Слуцкий М. Я. О хроникальной фильме // Кино. 1933. 4 дек. С. 3.

популяризации насущных политических проектов, в том числе связанных с переселенческими программами.

Как известно, одним из проблемных вопросов для власти традиционно являлся еврейский. Исторически (в Российской империи) основными занятиями евреев были ремесло и мелкая торговля. В то же время законодательно установленная черта оседлости обуславливала экономические ограничения, скученность масс еврейского населения в так называемых местечках и имела следствием развитие бедности в еврейском сообществе. Для осуществления государственных программ по разрешению еврейского вопроса в 1925 г. было создано Общество землеустройства еврейских трудящихся (ОЗЕТ)<sup>466</sup>, одной из основных задач которого стала реализация и популяризация программ по обустройству советских евреев посредством «аграризации». И в начале 1930-х в связи с необходимостью создания кинофильма о заселении земель Дальневосточного края еврейскими колонистами пересеклись интересы ОЗЕТ и создателей «Киноатласа СССР» — съемки серии о фронтальной области Союза, приуроченные к административному образованию Еврейской автономной области с центром в Биробиджане, были поручены одному из перспективных деятелей советской кинематографии М. Я. Слуцкому.

Михаил Яковлевич Слуцкий (1907–1959) — к тому моменту выпускник операторского факультета Государственного института кинематографии, прошедший стажировку на фильме М. А. Кауфмана («Эти не сдадут», 1931)<sup>467</sup> и воспринявший дух экспериментаторства, свойственный творчеству «киноков», уже резонансно заявивший о себе

<sup>466</sup> Левин В. И. Октябрьская революция и евреи России // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. № 6–2. С. 29–32.

<sup>467</sup> Михаил Абрамович Кауфман (1897–1980) — советский оператор и режиссер документальных и художественных фильмов, активный деятель творческой группы «киноков», возглавлявшейся его родным братом Дзигой Вертовым и определявшей характер советской документалистики 1920-х годов.

дипломной киноработой «Имени Ленина»<sup>468</sup>. В одном из главных печатных органов советской кинематографии, газете «Кино», в частности, отмечалось:

*«Имени Ленина» — в сущности, вещь не о пуске Днепростроя, а о радости пуска... Некий кинематографический итог осмысления значения Днепроградской станции, переложенный на язык кино своеобразной системой образов... Художественный репортаж, поданный в творческой форме очерка об открытии станции... Говоря новое слово в кинохронике, намечая новые пути, фильм одновременно ставит вопрос о новом уровне в работе с фактическим материалом»<sup>469</sup>.*

В этой работе М. Я. Слуцкий, отойдя от позиций «киноков», апробировал собственный почерк, создав документально-художественный киноочерк, существенно превосшедший по уровню воздействия на зрительскую аудиторию эффект стандартного культурфильма.

В свою очередь, значимость создания киноочерка о Днепрострое отмечалась и участниками рабочей группы «Киноатласа СССР» в качестве тематического примера, на который могут ориентироваться создатели будущих фильмов проекта. В частности, по словам кинорежиссера В. А. Ерофеева,

*надо акцентировать работу не на район вообще, но выдвигать темы, для Киноатласа в первую очередь имеющие актуальное политическое и экономическое значение в нашем социалистическом строительстве, например, Днепрострой»<sup>470</sup>.*

В 1931 г. М. Я. Слуцкий стал штатным сотрудником «Союзкино» — главной производственной базы

<sup>468</sup> Попкова Д. В. Михаил Слуцкий // Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство, 1987. С. 142–160.

<sup>469</sup> Имени Ленина // Кино. 1932. 24 нояб. С. 3.

<sup>470</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 133.

«Киноатласа», и поскольку реализация кинопроекта была распланирована на несколько лет начиная с 1931 г., то киноработа «Биробиджан», вышедшая на экраны в 1934 г., вполне может рассматриваться как одна из его серий, представляющая интерес для настоящего исследования. Далее в тексте приводится исследовательская расшифровка текстовых титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме) и кинокадров (строчными буквами).

### **Фильм «Биробиджан»<sup>471</sup> как кинотекст**

Кадры. Географическая карта СССР  
и Дальневосточного края.

Титр. НА ШЕСТОЙ ЧАСТИ МИРА  
ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ  
ПОЛИТИКА ПАРТИИ ЛЕНИНА-СТАЛИНА.

Титр. СОВЕТСКОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО  
УНИЧТОЖИЛО ТЫСЯЧЕЛЕТНЮЮ  
БЕЗДОМНОСТЬ И БЕСПРАВИЕ  
ЕВРЕЙСКИХ ТРУДЯЩИХСЯ МАСС,  
ТОМИВШИХСЯ В ПОЗОРЕ И НИЩЕТЕ  
ПОД ГНЕТОМ КРОВАВОГО ЦАРИЗМА.

Титр. ЕВРЕЙСКОЕ ТРУДОВОЕ  
НАСЕЛЕНИЕ СССР, СОВМЕСТНО СО  
ВСЕМИ НАРОДАМИ НАШЕЙ СТРАНЫ  
СВОБОДНО СТРОИТ СВОЮ РОДИНУ.

Титр. ВЗРАЩЕННЫЙ РУКАМИ  
ТРУДЯЩИХСЯ ЕВРЕЕВ  
БИРОБИДЖАНСКИЙ ЕВРЕЙСКИЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ РАЙОН  
ПОСТАНОВЛЕНИЕМ ЦИКА СОЮЗА  
ССР ПРЕОБРАЗОВАН В ЕВРЕЙСКУЮ  
АВТОНОМНУЮ ОБЛАСТЬ.

---

<sup>471</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 3597.

Кадры. Пожилая еврейка выступает на митинге. Аплодирующие евреи на митинге.

Титр. НАШЕЙ ПАРТИИ,  
НАШЕМУ ПРАВИТЕЛЬСТВУ ЗА  
ВНИМАНИЕ И ЛЮБОВЬ.

Кадры. Река Амур. Пейзажи Дальнего Востока: тайга, поля, сопки. По полю проезжают всадники.

Титр. ОТ НИЩИХ СМРАДНЫХ  
УЛОЧЕК МЕСТЕЧЕК.

Кадры. На подводах, нагруженных домашним скарбом, проезжают евреи-переселенцы.

Титр. К ШИРОКИМ ПРОСТОРАМ  
БИРОБИДЖАНА.

Кадры. Едут евреи-переселенцы.

Титр. «ЧЕЛОВЕК ВОЗДУХА»<sup>472</sup>  
СОВЕРШАЕТ ПОСЛЕДНИЙ РЕЙС.

Кадры. Едут евреи-переселенцы.

Титр. В БОРЬБЕ ЗА НОВУЮ ЖИЗНЬ.

Кадры. Едут евреи-переселенцы.

Кадры. У дерева стоит доска с надписью «Бритые с одеколоном. Рабинович». Переселенцы на привале.

Титр. ПЕРВОБЫТНАЯ ТИШИНА  
ТАЙГИ ПРИВОДИТ В УНЫНИЕ  
ПРИВЫКШИХ К МЕСТЕЧКОВОЙ  
СУТОЛОКЕ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ.

---

<sup>472</sup> «Люди воздуха» — выражение Шолома (Соломона) Нохумовича Алейхема (Рабиновича) — образная характеристика евреев, занимавшихся ростовщицеством, обменом, маклерством и прочей «торговлей воздухом»; скитальцев, не имевших своей земли (государства).



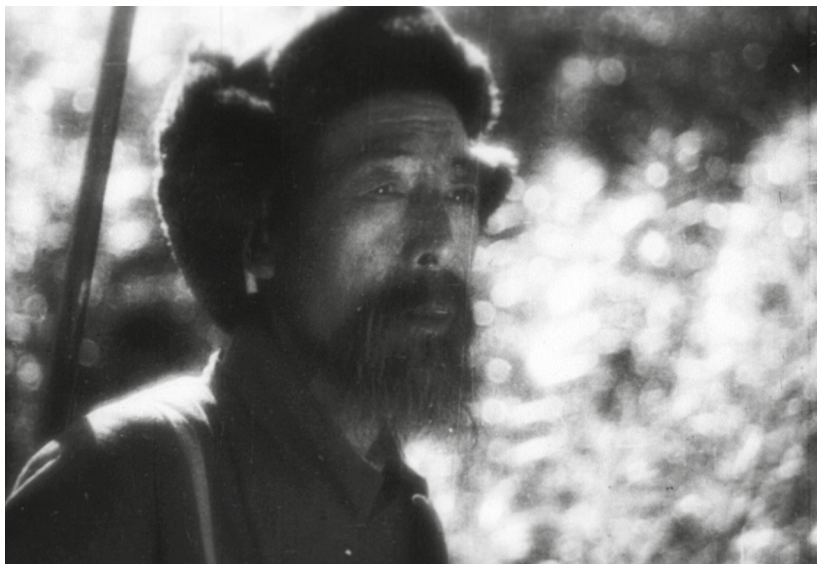
Кадры. У сваленного в лесу домашнего скарба сидят переселенцы (инсценировка).

Титр. В ЭТИХ СОПКАХ, В ЭТОЙ ЗЕМЛЕ  
ТАЯТСЯ БОЛЬШИЕ БОГАТСТВА.

Кадры. Переселенцы поют и танцуют.  
Тайга. Из берлоги выходит медведь.  
Переселенец играет на скрипке в лесу.  
На поляне танцует молодежь.

Титр. И ТЕ, КОМУ ПЕСНЯ  
БЫЛА НЕ ПО ДУШЕ.

Кадры. Охотник с монголоидными  
чертами лица наблюдает за  
прибытием обоза колонистов.



Кадр из фильма «Биробиджан», режиссер М. Я. Слупский.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 3597)

Титр. ПЕРВАЯ АТАКА.

Кадры. Рубка деревьев в тайге. Сплав  
стволов по реке. Вспашка целины  
трактором. Строительство деревянных

домов в новом поселке. Женщина держит  
на руках младенца, поет ему песню.  
Переселенец спит сидя. Вид поля.

Титр. ВЕЛИЧЕСТВЕННЫЕ  
ВСХОДЫ БИРОБИДЖАНСКИХ  
ПОЛЕЙ, ВСПАХАННЫХ  
РУКАМИ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ.

Кадры. Виды переселенческого поселка.  
Новые деревянные дома, у домов — огороды.  
Дети переселенцев в детском саду.

Титр. МОЛОДАЯ СТОЛИЦА  
ОТСТРАИВАЕТСЯ.

Кадры. Строительство зданий, укатка  
мостовой в Биробиджане.

Титр. РАСТЕТ ХОЗЯЙСТВО КОЛХОЗОВ.

Кадры. Свиньи с поросятами на  
выгоне. Стада коров на пастбище.

Титр. РАСТУТ ЛЮДИ БИРОБИДЖАНА.

Кадры. У окна дома сидит  
женщина с газетой в руках.

Титр. ЛУЧШИЙ БРИГАДИР ПОЛЕЙ  
НИНА ШЕЙФЕЛЬД ЧИТАЕТ ГАЗЕТУ.

Кадры. Колхозник обрабатывает огород.

Титр. СМОТРИТЕ, КАК РАБОТАЮТ  
ТРУДЯЩИЕСЯ ЕВРЕИ НАД  
ОВЛАДЕНИЕМ БОГАТСТВАМИ КРАЯ.

Кадры. Евреи работают на горных разработках  
извести. Работник в колхозном пчельнике.  
Перегонка меда. Река Амур. Лов рыбы  
на реке Амур. Груды выловленной  
рыбы. Работа на золотоносных  
приисках. Чашка с добытым золотом.



Кадр из фильма «Биробиджан», режиссер М. Я. Слущкий.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 3597)

Титр. ПЕРВОЕ ПОКОЛЕНИЕ  
ЕВРЕЕВ МАСТЕРОВ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЗЕМЛИ.

Кадры. Комбайнеры-евреи управляют  
комбайнами. Уборка урожая  
комбайнами. Еврей в поле говорит...

Титр. НЕТ ВОЗВРАТА К СТАРЫМ ЕВРЕЯМ,  
ОБИТАТЕЛЯМ СИНАГОГ И БОГАДЕЛЕН.

Титр. ИХ МОЖНО ВИДЕТЬ ТОЛЬКО НА  
СЦЕНЕ БИРОБИДЖАНСКОГО ТЕАТРА,  
КАК СТРАШНЫЙ ПРИЗРАК ПРОШЛОГО.

Кадры. Типы старых евреев на сцене  
Биробиджанского театра. Фрагменты и пьесы.  
«Интервенция» в исполнении артистов  
Биробиджанского еврейского театра. Зрители  
в зале театра. Публика в тенистых аллеях парка.  
Река Амур, виден противоположный берег.



Кадр из фильма «Биробиджан», режиссер М. Я. Слущкий.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 3597)

Титр. ТАМ, НА ДРУГОМ БЕРЕГУ АМУРА,  
В МАНЧЖУРИИ, СОВСЕМ ДРУГАЯ ЖИЗНЬ.

## Метод Слущкого

По части содержания фильм «Биробиджан» вполне соответствовал и установкам проекта «Киноатлас СССР»<sup>473</sup>, и букве партийных директив<sup>474</sup>. В то же время работа М. Я. Слущкого имела и свои стилистические особенности, прежде всего на уровне формы, анализ которых имеет значение для полноты настоящего исследования.

Фильм открывался лозунгом «НА ШЕСТОЙ ЧАСТИ МИРА ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА ПАРТИИ ЛЕНИНА-СТАЛИНА», стандартным для своего времени — аналогичными словами-титрами

<sup>473</sup> Головнёв И.А. Киноатлас СССР: «Биробиджан» Михаила Слущкого // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 13–32.

<sup>474</sup> Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения. М.: ОГИЗ, 1931. 496 с.

начинались практически все фильмы на этногеографическую тематику, о каком бы этническом сообществе в них ни шла речь. В последующих «строках фильма» обозначались время, место и основные герои экранного действия, при этом все тот же идеологический акцент на реализации большевистской национальной политики звучал теперь применительно к отдельно взятой этнической группе: «ЕВРЕЙСКОЕ НАСЕЛЕНИЕ... СВОБОДНО СТРОИТ СВОЮ РОДИНУ... ЕВРЕЙСКУЮ АВТОНОМНУЮ ОБЛАСТЬ». Еще два «общих места» для советского этнографического кино одновременно отыгрывались следующей сценой в фильме — особое внимание к женскому вопросу (в кадре — на митинге выступала женщина-еврейка) и к реализации народовластия (ее слушали и поддерживали аплодисментами массы собравшихся). Контрастная смена изобразительного ряда — виды реки Амур, дальневосточной тайги и отрогов Сихотэ-Алиня — маркировала переход к завязке действия киноистории. За серией живописных кадров девственной природы Дальнего Востока следовал постановочный эпизод, снятый «с точки зрения» местного жителя: охотник-нанасец, притаившись в таежных дебрях, наблюдал за прибытием обоза еврейских колонистов. Все их дальнейшие действия — остановка на привал и установка лагеря — также были сняты субъективной камерой, словно взглядом образного «лесного человека». Эпизод танцев на таежной поляне под аккомпанемент скрипки и монтаж его с кадрами выходящего из берлоги медведя имел оттенки веселости и юмора, венчая сцену, формировавшую образ евреев как культурных европейцев в лоне дикого азиатского Востока. Данный тематический блок разворачивал драматургию фильма в череду оппозиций — природы и человека, аборигенов и колонистов, первобытности и цивилизации, — подготавливая задел для генерального конфликта киноповествования: образов «старого» (нетронутой природы и традиционной культуры коренных жителей) и «нового» (сельскохозяйственная колонизация региона и строительство советской еврейской автономии).

Боевой титр «ПЕРВАЯ АТАКА» открывал вторую часть фильма, составленную из сцен рубки деревьев, вспашки целины, стройки домов. Кадры работы людей, орудий и механизмов, снятые с острых ракурсов, создавали внутреннее напряжение экранного действия, а ускоренный темп монтажных склеек усиливал внешний ритм фильма. Уже в середине второй части фильма, предваренные титром «ВЕЛИЧЕСТВЕННЫЕ ВСХОДЫ БИРОБИДЖАНСКИХ ПОЛЕЙ, ВСПАХАННЫХ РУКАМИ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ», на экране появлялись кадры колосющейся пшеницы и уборки урожая. Показ агрономических успехов еврейского колхоза дополняется образами возведения нового поселения для коммуны: домов коттеджного типа, административных зданий и социальных объектов (детсад, сельсовет и т. д.). В данных сценах фильма также использовалось сочетание постановочных (комбайнер за штурвалом хлебоуборочной машины, слаженная, как танец, коллективная укладка урожая и т. д.) и хроникальных кадров (портретов крестьян на сельскохозяйственных и строительных работах). «МОЛОДАЯ СТОЛИЦА ОТСТРАИВАЕТСЯ», — комментировал титр — и на экран выезжали механизированные катки, расходясь на новенькой мостовой с автомобилями строителей. Подвижная кинокамера демонстрировала виды главной улицы Биробиджана, деревянные новостройки которого были украшены советскими флагами и портретами большевистских вождей. А завершалась данная часть фильма показом качеств нового быта переселенцев в уже обжитых коттеджах. Заявленная в начале киночасти «атака» закончилась победой колонистов над целиной, и далее драматургически следовала экранизация преобразования завоеванных ресурсов, построения нового мира и нового человека в нем.

«СМОТРИТЕ, КАК РАБОТАЮТ ТРУДЯЩИЕСЯ ЕВРЕИ НАД ОВЛАДЕНИЕМ БОГАТСТВАМИ КРАЯ», — заявлялось на старте заключительной части фильма, иллюстрировавшейся кадрами добычи горной извести и золота, обработки продуктов бортничества и рыболовства, сбора плодов полей и огородов. И вновь,

как и в начале фильма, включалась условная прямая речь: «НЕТ ВОЗВРАТА К СТАРЫМ ЕВРЕЯМ, ОБИТАТЕЛЯМ СИНАГОГ И БОГАДЕЛЕН», — резюмировал титр содержание выступления экранного еврея из среды переселенцев. И снова фильм окрашивался юмором и даже гротеском, выраженным в показе «старых евреев» в образе актеров на сцене Биробиджанского театра. В этом моменте считывается очередной «общий прием» для советского этнокино — подобным образом высмеивались, в частности, туземные шаманы как носители «старого» (темного) образа жизни: монтажным завершением таких эпизодов, как правило, становились кадры смеющейся публики. В финале же данной части и всего фильма о Биробиджане вновь показывалась дальневосточная природа, река Амур и следовал титр, добавляющий в фильм геополитическую драматургию: «ТАМ, НА ДРУГОМ БЕРЕГУ АМУРА, В МАНЧЖУРИИ, СОВСЕМ ДРУГАЯ ЖИЗНЬ».

При рассмотрении творческого почерка режиссера становится очевидно, что фильм «Биробиджан» был создан на границе жанров и стилей: в нем документальные кадры органично сочетались с постановочными, а элементы агитации — с фрагментами народного юмора, драматургически дополняя друг друга в ходе киноповествования. М. Я. Слущкий признавался:

*Я считаю своей обязанностью художника экспериментировать. В хронике мы мало ищем, и я решил пойти по пути поисков. Я знаю, что меня ждут трудности, но тем значительнее будет радость победы<sup>475</sup>.*

Так, при раскрытии на экране сложной переселенческой темы режиссеру удалось найти доверительный тон диалога со зрителем: опираясь на документальность, М. Я. Слущкий в то же время обрамлял лобовую подачу материалов постановочно-юмористическими штрихами.

<sup>475</sup> Слущкий М. Я. О хроникальной фильме // Кино. 1933. 4 дек. С. 4.

Несмотря на свою экспериментальность, творческие поиски М. Я. Слущкого вполне укладывались в ведомственные установки: «В связи с усилением общественно-политической роли кино, необходимо искать и применять новые элементы кино-жанра (юмор и сатира и др.)»<sup>476</sup>, — декларировалось в вышеупомянутой директиве партсовещания по кино. В то же время, один из руководителей «Совкино», И. П. Трайнин, отмечал: «Спорным в нашей практике является вопрос о том, нужно ли соединять в одну фильму два разнородных материала: художественный и хроникальный. Защитники чистой кинохроники считают это большим кощунством. Исходя из конечных целей фильмов, мы полагаем, что тут нет греха»<sup>477</sup>.

Вопрос о кино-форме остро дискутировался и на заседаниях рабочей группы проекта «Киноатлас СССР». В частности, кинорежиссер В. А. Ерофеев, имевший к тому времени значительный опыт работы в области экспедиционного кино<sup>478</sup>, рекомендовал в каждом фильме фокусироваться на одной стержневой теме, при выборе которой следует обращать внимание на «боевые» моменты советского строительства; а краевед В. А. Сытин, напротив, представлял каждую серию «Атласа» в формате комплексного киноочерка — такая полярность позиций существенно затрудняла выработку общего стандарта и задерживала реализацию проекта<sup>479</sup>. Безусловно, многие из советских этногеографических фильмов, включая серии «Киноатласа», имели общие черты в форме (например, начинались с анимированной географической карты, показывающей расположение того или иного региона относительно Москвы) или в содержании (в частности, рассказывали о перерождении человека

<sup>476</sup> Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теакинопечать, 1929. С. 437.

<sup>477</sup> Трайнин И. П. Кино на культурном фронте. Л.: Теакинопечать, 1928. С. 70.

<sup>478</sup> Головнев И. А. Антропологическая кинохроника Владимира Ерофеева (на примере фильма «Крыша мира») // Вестник Пермского ун-та. История. 2019. № 2 (45). С. 87–96.

<sup>479</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 132 об. — 133.



в процессе социалистического строительства)<sup>480</sup>. Но при единстве проектной матрицы, конкретное исполнение каждого из фильмов определялось авторством. Полемизируя с оппонентами, М. Я. Слущкий заявлял:

*Сегодня все чаще осуществляется вмешательство в документальное кино и в самых разных формах. И эти поиски нам кажутся перспективными и полными смысла. Я утверждаю, что если мы берем ударника — живого человека, имеющего имя и фамилию, и «восстановим» его поступки в реальной для него обстановке, то фильма остается все-таки документальной, а не игровой<sup>481</sup>.*

Несмотря на разницу мнений в частности, общим являлось требование — «чтобы кино дало форму, понятную миллионам»<sup>482</sup>. И комплексная творческая методология, примененная М. Я. Слущким, себя в этом смысле полностью оправдала, позволив «Биробиджану» преодолеть формат заказного агитфильма. Выйдя в прокат, фильм имел резонанс среди широкой аудитории, в том числе заслужил одобрение и «главного зрителя» СССР: архивная запись беседы И. В. Сталина с Б. З. Шумяцким<sup>483</sup> от 19 декабря 1934 г. свидетельствует, что к фильму «Биробиджан» в результате просмотра «Коба отнесся одобрительно, считая, что сам замысел показывать через документы жизнь ДВК очень нужен и полезен»<sup>484</sup>. Таким образом, киноработа М. Я. Слущкого выполнила свою многоплановую задачу, став вкладом, с одной стороны, в запечатление на пленке

<sup>480</sup> Иезуитов Н. М. О стиях советского кино // Советское кино. 1933. № 5–6. С. 41.

<sup>481</sup> Слущкий М. Я. О хроникальной фильме. С. 3–4.

<sup>482</sup> Паушкин М. М. Кино через пять лет. М.: Теакинопечат, 1930. С. 52.

<sup>483</sup> Борис Захарович Шумяцкий (1886–1938) — государственный и партийный деятель; с 1931 по 1938 гг. — руководитель советской кинематографии.

<sup>484</sup> Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 828. Л. 81.

историко-краеведческих материалов, с другой — в распространение идеи национальной автономии среди еврейского населения страны, с третьей — в создание своеобразного киномифа о еврейской коммуне в советском обществе<sup>485</sup>.

Разножанровые приемы применялись при создании целой серии фильмов, снятых режиссером М. Я. Слущким совместно с оператором М. М. Глидером<sup>486</sup> в начале 1930-х годов на Дальнем Востоке СССР: «Комсомольск», «Лю-фу», «Нанаец с реки Тунгуски», «Рассказ о рыбной ловле». И для последующего творчества М. Я. Слущкого было характерно сочетание методов игрового и неигрового кино: постановочные кадры позволили режиссеру преодолеть стандартную фактографию в его известных документальных картинах «Песня о Киргизии» (1947) и «Цветущая Украина» (1950); а документальность в проработке характеров персонажей заметна в его полнометражном художественном фильме «В один прекрасный день» (1955). Исследовательница творчества режиссера Д. В. Попкова характеризует М. Я. Слущкого как вдохновленного революцией художника:

*Влюбленный в жизнь, в ее революционные идеалы, он стремился отыскать новые ростки будущей счастливой жизни, пропагандировать и воспевать эту новую жизнь, звать и вести к ней зрителей. Применим ли к его творчеству термин «летописец фактов»? Наверное, точнее будет назвать его летописец представлений, атмосферы, духа своего времени<sup>487</sup>.*

<sup>485</sup> Visualizing Jews Through the Ages: Literary and material representations of the Jewishness and Judaism. N. Y.: Routledge, 2015. 352 p.

<sup>486</sup> Михаила Моисеевич Глидер (1899–1967) — советский кинооператор, снявший серию экспедиционных фильмов «По Ойротии» (1928), «Биробиджан» (1934) и др.; впоследствии — фронтовой кинооператор, лауреат Сталинской премии за фильм «Освобождение земель» (1948).

<sup>487</sup> Попкова Д. В. Михаил Слущкий // Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство, 1987. С. 152.

В свое время один из организаторов проекта «Киноатлас СССР», Г. М. Болтянский, заметил: «...ни одна книга не скажет будущим поколениям так много, как эти ленты — живые свидетели, восстанавливающие эпоху»<sup>488</sup>. А по определению искусствоведа И. И. Иоффе, выпедший на рубеже 1920–1930-х годов в авангард советского искусства кинематограф превратился в общественном сознании в «новую письменность»<sup>489</sup>, передающую жизнь в ее разнообразии и многолинейной динамике и обладающую абсолютным доверием массовой аудитории. Как видно, и серия дальневосточных фильмов М. Я. Слуцкого, действительно, оказывается ярким примером «советской кинолетописи», тем самым приобретая свойства исторического источника — в формах фиксации краеведческих материалов, в запечатлении силуэтов политического контекста советизации окраин страны, в переплетении хроникальных и художественных методов организации фактов в идеологическую конструкцию. Анализ фильма «Биробиджан», предпринятый в данном исследовании, дает основания сделать вывод о том, что, несмотря на агитационный характер, подобные кинодокументы являются неотъемлемой частью визуально-антропологического наследия советского периода и при должной исследовательской критике имеют для науки существенную информативную ценность.

---

<sup>488</sup> Болтянский Г. М. Кинохроника и как ее снимать. М.: Кинопечать, 1926. С. 23.

<sup>489</sup> Иоффе И. И. Кризис современного искусства. Л.: Прибой, 1925. С. 59.

## 9. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КИНОРЕПОРТАЖ ВЛАДИМИРА СТЕПАНОВА

*Центром нашей работы были долины по реке Катунь.  
В этих районах мы засняли старый быт...  
Районы Шабалинского и Онзудинского аймаков  
дали нам прекрасные материалы по перестройке старого быта  
и по проникновению советского строительства  
в патриархальный быт горных алтайцев<sup>490</sup>.*

В. А. Степанов



Владимир Леонидович Степанов (1895–1938)

Владимир Леонидович Степанов (1895–1938) — режиссер, оператор и сценарист фабрики «Совкино» — участвовал в создании заметных для своего времени документальных киноработ, в том числе экспедиционных. В частности, в 1927 г. он дебютировал в качестве режиссера фильма «Советский Казахстан» о казахах-кочевниках юга Средней Азии и их приобщении к новой жизни. Характерно, что уже в этом первом своем фильме В. А. Степанов выстраивал

<sup>490</sup> Степанов В. А. В горах Алтая // Кино. 1928. № 41. С. 4.

драматургию киноповествования на оппозиции «старого» бытования (традиционные стойбища, промыслы, животноводство и пр.) и «нового» образа жизни в крае (строительство электростанций, фабрик, городских объектов, организация курсов ликбеза и т. п.). В этой связи кинокартина В. А. Степанова о Казахстане стала добротным вкладом в государственный «сериял» культурфильмов о советизации регионов Союза ССР. Впоследствии В. А. Степанов выступил оператором и соавтором фильма «Шанхайский документ» (1928) — значительного произведения в истории советского кино. В июле 1927 г. В. А. Степанов и режиссер-дебютант Я. М. Блиох отправились в рискованную киноэкспедицию в объятый пламенем революции Китай. Согласно сценарному плану, предполагалось снять несколько тематических блоков хроникальных материалов: о жизни города (Пекин), быте деревни и обстановке в армии. Поскольку официального разрешения на кино съемку получено не было, киногруппа была стеснена в съемочных возможностях и вынужденно обращалась за содействием к иностранным коллегам из кинофирмы «Pathé». В результате экспедиции Я. М. Блиоху и В. А. Степанову удалось не только привезти объемное количество собственных материалов, но и приобрести выразительные кадры кинохроники революционных волнений в Шанхае, снятые другими киногруппами, для использования в монтаже. Премьера составленного на их основе фильма «Шанхайский документ», который в киноведении считается первым классическим примером документально-публицистического направления в кинематографе СССР, состоялась 1 мая 1928 г. — кинокартина по праву вызвала широкий резонанс в среде профессионалов и снискала популярность у широкой аудитории зрителей в кинопрокате<sup>491</sup>.

Следующим же киноопытом В. А. Степанова стала экспедиция на Алтай, где он в качестве автора-оператора в течение почти полугода фиксировал на кино пленку сцены

---

<sup>491</sup> Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство, 1987. С. 105.

из ежедневного быта и сезонные праздники (обряды) местных этнокультурных сообществ. Коль скоро фильм планировалось строить на этнографическом материале, важным моментом кинопроизводства явилось сотрудничество киногруппы с профессиональными исследователями на всех этапах создания фильма: от сценарного эскиза до редактирования и монтажа. Известно, что консультационная поддержка группе В. Л. Степанова оказывалась учеными и краеведами на местах работ, в частности, по данным В. А. Клешева, участником создания кинокартины был известный исследователь культуры алтайцев, член-корреспондент Академии наук СССР А. В. Анохин<sup>492</sup>. Ниже в тексте приводится содержание титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме) и кадров (строчными буквами) из документального этнографического фильма «Алтай-кижи» (1929), а также путевые заметки В. Л. Степанова (*курсивом*) в качестве наглядного материала для формирования исследовательских выводов.



Кадр из фильма «Алтай-кижи», режиссер В. Л. Степанов.  
(РГAKФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2724)

<sup>492</sup> Клешев В. А. Народная религия алтайцев: вчера, сегодня. Горно-Алтайск: ИП Высоцкая Г. Г., 2011. 246 с.

## «Алтай-кижи»<sup>493</sup> как кинотекст

### 1-я часть

Титр. ДИКА И СУРОВА ПРИРОДА  
ГОРНОГО АЛТАЯ.

Кадры. Панорама гор Алтая. Склоны  
покрыты скудной растительностью.

Титр. ТЕМНАЯ, СЫРАЯ ТАЙГА — «ЧЕРНЬ».

Кадры. Горные склоны, скалистые вершины.

Титр. МНОЖЕСТВО ГОРНЫХ ХРЕБТОВ  
С ЛИНИЕЙ ВЕЧНЫХ СНЕГОВ.

Кадры. Вид заснеженных лощин и вершин.

Титр. БЫСТРЫМ ПОТОКОМ  
НЕСУТСЯ ГОРНЫЕ РЕКИ.

Кадры. Река среди гор.

Титр. КОЛОССАЛЬНЫЙ ЗАПАС  
БЕЛОГО УГЛЯ. МУТНАЯ КАТУНЬ.

Кадры. Река Катунь.

Титр. СИЛУ КАТУНИ ПОКА ИСПОЛЬЗУЕТ  
ТОЛЬКО ПАРОМ «САМОЛЕТ».

Кадры. Паром перевозит людей и скот через  
реку. Сменяющиеся виды живописных  
берегов горной реки Катунь.

Титр. В ДОЛИНАХ ПО ТЕЧЕНИЮ  
РЕК СЕЛЯТСЯ АЛТАЙЦЫ.

Кадры. Вид селения алтайцев в долине.

Титр. ЗДЕСЬ ПАСУТСЯ СТАДА БАРАНОВ...

<sup>493</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2724.

Кадры. Стадо баранов на пастбище.

Титр. КОЗ...

Кадры. Козы в горах.

Титр. ТАБУНЫ ЛОШАДЕЙ.

Кадры. Лошади на пастбище  
и в загоне. Дойка кобылиц.

Титр. СТАДА КОРОВ...

Кадры. Алтайцы доят коров в загоне.

Титр. САРЫКОВ, МОЛОКО КОТОРЫХ  
ОСОБЕННО ЦЕНИТСЯ АЛТАЙЦАМИ.

Кадры. Сарыки около юрты  
и в загоне. Дойка сарыков.

*«В центре Ойротии нашу экспедицию встретили очень хорошо, — были обещаны помощь и содействие. Но стоило только нам выехать на места съемок — стало хуже, так как все приходилось организовывать самим»<sup>494</sup>, — вспоминал В. А. Степанов.*

## 2-я часть

Титр. ИЗ МОЛОКА АЛТАЙЦЫ ГОТОВЯТ  
ОСНОВНУЮ ПИЦЦУ — «КРУТ» —  
ПРОКОПЧЕННЫЙ ТВОРОГ.

Кадры. Приспособление для  
изготовления творога стоит в юрте.

Титр. ПРОКВАШЕННОЕ  
МОЛОКО КИПЯТЯТ В КОТЛЕ И  
ВЫГОНЯЮТ ИЗ НЕГО «АРАКУ».

Кадры. Перегон молока в вино.

<sup>494</sup> Степанов В. А. Указ. соч. С. 4.



Титр. ТВОРОЖНЫЕ ОСТАТКИ  
ПРЕССУЮТ И КОПТЯТ НА  
РЕШЕТЧАТЫХ ПОЛАТЯХ ОЧАГА.

Кадры. Копчение творога.

Титр. МАСЛО СБИВАЕТСЯ  
«МЕХАНИЗИРОВАННЫМ» СПОСОБОМ.

Кадры. Маслобойка вращается, приводится  
в движение падением воды ручья.

Титр. ТОПЛИВО ДЛЯ ОЧАГА АЛТАЕЦ  
ПОСТАВЛЯЕТ КРУГЛЫЙ ГОД НА САНЯХ.

Кадры. Лошадь тянет сани с хворостом.

Титр. СКУЧНО ЖИВУТ АЛТАЙЦЫ,  
ЖИЗНЬ ИХ НЕ СКРАШЕНА  
ПРАЗДНИКАМИ И СБОРИЩАМИ, КАК  
У КЛАССИЧЕСКИХ КОЧЕВНИКОВ.

Кадры. Группа алтайцев стоит у юрты.  
Другая группа — у изгороди.

Титр. СВАДЬБА ПРОХОДИТ  
ОДНООБРАЗНО.

Кадры. Алтайцы входят в юрту.

Титр. АРАЧКУ И ПОДАРКИ  
ПРИВОЗИТ РОДНЯ НЕВЕСТЫ  
НА ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ОБЕД.

Кадры. Алтайцы в юрте за свадебным обедом.

Титр. ШАМАНИТ «КАМ», ТРЕБУЯ  
У ДУХОВ СЧАСТЬЯ НОВОБРАЧНЫМ.

Кадры шаманства.

Титр. В ЮРТЕ ПОД «КУМЕРЖЕКАМИ»  
СТАРИКИ ПОЮТ ДРЕВНИЕ ЛЕГЕНДЫ.

Кадры. Собравшись вокруг деревянного  
идола, старики поют и играют на

музыкальных инструментах. Женщина качает ребенка в люльке.

Титр. ТОЖЕ УЧАСТНИК ТОРЖЕСТВ.

Кадры. Ребенок в люльке спит.

Титр. ЖЕНИХ УГОЩАЕТ ГОСТЕЙ  
АРАКОЙ И ТРУБККОЙ.

Кадры. Гости пьют араку, курят трубки.

Титр. НАСТРОЕНИЕ  
ПОДДЕРЖИВАЕТ АРАЧКА.

Кадры. Веселье среди гостей.

Титр. ДРЕВНЕЙ СОХОЙ, «АНДАЗЫХОМ»  
ПАШЕТ АЛТАЕЦ СКУДНЫЕ КЛОЧКИ  
ЗЕМЛИ НА ПОСЕВ ЯЧМЕНЯ.

Кадры. Вспахивание поля деревянной сохой.

Титр. БОРОНЯТ ПАХОТУ —  
СРУБЛЕННЫМ ДЕРЕВОМ.

Кадры. Вспаханное поле боронят срубленным  
деревом, привязанным к вожжам лошади.

Титр. ТАКЖЕ ПРИМИТИВНО АЛТАЕЦ  
МОЛОТИТ И ВЕЕТ ЗЕРНО.

Кадры. Алтайцы молотят ячмень деревянными  
цепями. Отвеивают зерна вручную.

*«На протяжении четырех месяцев наша экспедиция сделала верхом около 4 тысяч километров. Поездка на Телецкое озеро продолжалась в течение трех недель. Особенно тяжелы были переходы вброд через сотни горных речонков, вздувшихся от непрекращавшихся дождей. Особенно досадно, что много интересного не было заснято из-за ужасной погоды»<sup>495</sup>, — сообщал режиссер.*

<sup>495</sup> Степанов В. А. Указ. соч. С. 4.

### 3-я часть

Титр. ВСЕ РАБОТЫ ПО ДОМАШНЕМУ  
ХОЗЯЙСТВУ СВАЛЕНЫ НА  
ЖЕНЩИНУ-ХОЗЯЙКУ.

Кадры. Женщина за выделкой кож.

Титр. ОНА ВЫДЕЛЫВАЕТ КОЖУ...

Кадры. Выделка кожи.

Титр. СОБИРАЕТ КОРНИ  
«КОНДЫКА» ДЛЯ ЕДЫ.

Кадры. Женщина собирает корни в поле.

Титр. ШЬЕТ ОБУВЬ.

Кадры. Женщина за шитьем обуви.

Титр. И ОДЕЖДУ.

Кадры. Женщины за шитьем одежды.

Титр. МУЖЧИНА ПРОИЗВОДИТ  
ТОЛЬКО ТЕ РАБОТЫ, КОТОРЫЕ  
ТРЕБУЮТ СПЕЦИАЛЬНЫХ ЗНАНИЙ.

Кадры. Алтаец вытачивает деревянное седло.

Титр. ДЕЛАЕТ СЕДЛА.

Кадры изготовления седла.

Титр. ЧИНИТ РУЖЬЯ...

Кадры. Мужчина за починкой ружья.

Титр. БОЧОНКИ ДЛЯ АРАЧКИ.

Кадры изготовления бочонка.

Титр. ВЫДЕЛЫВАЕТ ТЯЖЕЛЫЕ КОЖИ.

Кадры. Мужчины за выделкой кож.

Титр. НА ТЕЛЕЦКОМ ОЗЕРЕ, САМОМ  
ДИКОМ И КРАСИВОМ РАЙОНЕ АЛТАЯ.

Кадры зеркальной поверхности озера среди гор.

Титр. СЖАТОСТЬ КРУТЫМИ СКАЛАМИ.

Кадры. Темные скалы вокруг озера.

Титр. С МОГУЧИМИ ВОДОПАДАМИ.

Кадры. Вода падает водопадом  
с высоты, бурля и пенясь.

Титр. ГДЕ НЕТ УДОБНЫХ МЕСТ  
ДЛЯ ПОСЕВА И ПАСТБИЩ ДЛЯ  
СКОТА, АЛТАЙЦЫ ЗАНИМАЮТСЯ  
РЫБОЛОВСТВОМ.

Кадры. Алтайцы-рыбаки складывают  
сеть в лодку, лодка отплывает от берега,  
рыбак на лодке заводит сеть в середину  
озера, а другие рыбаки тянут ее с берега.  
Сети с рыбой вытаскивают на берег.

Титр. СОБИРАЮТ КЕДРОВЫЙ ОРЕХ.

Кадры. Алтайцы-собиратели в тайге:  
сбивают шишки большими деревянными  
молотками, собирают их, затем  
шелушат и получают чистые орехи.

Титр. МОЮТ ЗОЛОТО.

Кадры. На берегу реки алтайцы-старатели  
промывают золотоносный песок.

Титр. ОХОТЯТСЯ ЗА ПУШНЫМ ЗВЕРЕМ.

Кадры. Охотник ищет добычу  
в горах, целится, стреляет.

Титр. ГОНЯТ ДЕГОТЬ.

Кадры. Алтаец за перегонкой  
дегтя из березовой коры.

*В. А. Степанов вспоминал: «Снимаются алтайцы весьма неохотно и, кроме того, съемки “камлание” (коровое*

*жертвоприношение), “той” (свадьба), с их религиозными обрядами приходилось организовывать с большим трудом. Дело доходило до того, что все расходы на организацию этих обрядов приходилось брать на себя»<sup>496</sup>.*

#### 4-я часть

Титр. ПРОЖАРЕННЫЙ ЯЧМЕНЬ ИДЕТ  
НА ПРИГОТОВЛЕНИЕ «ТОЛКАНА»,  
ЛЮБИМОГО КУШАНЯ АЛТАЙЦЕВ.

Кадры. Женщины толкут в ступе ячмень.

Титр. ЕГО ТОЛКУТ РУКАМИ.

Кадры. Ячмень толкут вручную.

Титр. И МАШИНОЙ.

Кадры. Женщины толкут ячмень в большой ступе, установленной на земле, управляя процессом длинным рычагом.

Титр. РАЗМАЛЫВАЮТ ТОЛЧЕНЫЙ  
ЯЧМЕНЬ РУЧНОЙ МЕЛЬНИЦЕЙ.

Кадры. Женщина размалывает ячмень на ручной мельнице. Женщины срывают листья табака на плантациях.

Титр. ТАБАК СУШАТ.

Кадры. Листья раскалывают на крыше юрты для просушки.

Титр. И РЕЖУТ.

Кадры. Женщины режут листья табака.

Титр. РЕЛИГИОЗНЫЙ КУЛЬТ АЛТАЙЦЕВ  
ЛИШЕН ВНЕШНЕГО БЛЕСКА И ПОМПЫ.

---

<sup>496</sup> Степанов В. А. Указ. соч. С. 4.

Титр. УЛЫГЕНЮ — БОГУ ДОБРА  
И ЭРИКУ — БОГУ ЗЛА ПРИНОСЯТ  
АЛТАЙЦЫ КРОВАВЫЕ ЖЕРТВЫ.

Кадры обряда жертвоприношения.  
У дерева на привязи стоит конь.

Титр. ШАМАН ОКУРИВАЕТ ЖЕРТВЕННОЕ  
ЖИВОТНОЕ МОЖЖЕВЕЛЬНИКОМ  
И ОМЫВАЕТ МОЛОКОМ.

Кадры окуривания и омовения  
жертвенного коня.

Титр. ПОД ЗАКЛИНАНИЯ И МОЛИТВЫ  
КАМА ЛОШАДЬ ДУШАТ...

Кадры. Трое мужчин валят коня на землю  
и совершают его ритуальное удушение.

Титр. СДИРАЮТ ШКУРУ «ТАИЛГУ».

Кадры снятия шкуры с жертвенного коня.

Титр. МЯСО ВАРЯТ.

Кадры. Варка мяса в большом казане не  
костре. Шаман (кам) снимает пробу.

Титр. «ТАИЛГУ» ВЕШАЮТ  
НА ЖЕРТВЕННИК.

Кадры. Шкуру коня водружают  
на высокий жертвенник.

Титр. КАМЛАНИЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ  
ТОРЖЕСТВЕННЫМ ОБЕДОМ.

Кадры торжественного обеда участников  
церемонии, расположившихся на  
траве рядом с жертвенником.

*«На Алтае нет восточной экзотики. Алтай дик  
и суров. И тем отраднее, когда видишь трактор Фардзон,*

*подымающий вековую целину горных долин и ломающий  
уродливый быт горного алтайца и кочевника»<sup>497</sup>, — резюми-  
ровал режиссер.*

## 5-я часть

Титр. ВЕКОВУЮ ЦЕЛИНУ НЕВЕЖЕСТВ  
И ПАТРИАРХАЛЬНОГО БЫТА АЛТАЙЦЕВ  
СМОГЛА СДВИНУТЬ, ПОДНЯТЬ  
ТОЛЬКО СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ.

Титр. В ГОРНЫХ ДОЛИНАХ  
РАБОТАЮТ СТАЛЬНЫЕ КОНИ.

Кадры. Вспашка поля плугом  
с тракторной тягой.

Титр. В АУЛЫ ВЫЕЗЖАЮТ  
САНИТАРНЫЕ ОТРЯДЫ НА БОРЬБУ...

Кадры. Санитарный пункт в поле. Врач держит  
в руках плачущего ребенка. Медицинская  
сестра кипятит на примусе воду для  
дезинфекции медицинских инструментов.  
Врач перебинтовывает раненую руку женщины.

Титр. ...С ТРАХОМОЙ...

Кадры. Врач оказывает помощь  
больному трахомой.

Титр. ...С ОСПОЙ...

Кадры прививания детей.

Титр. КРЕДИТНЫЕ ТОВАРИЩЕСТВА  
ОРГАНИЗОВАЛИ...

Кадры. Мужчина делает записи  
в журнале показателей производства.

---

<sup>497</sup> Степанов В. А. Указ. соч. С. 4.

Титр. МАСЛОБОЙНЫЕ ЗАВОДЫ...

Кадры. Алтайцы-рабочие сбивают масло в маслобойках на заводе.

Титр. ПРИЕМКУ ПУШНИНЫ...

Кадры приема пушнины от алтайцев-охотников на сдаточном пункте.

Титр. ПРОКАТНЫЕ ПУНКТЫ...

Кадры. Обучение алтайцев работе с сельскохозяйственными машинами.

Титр. ГОСУДАРСТВЕННЫЕ  
ПИТОМНИКИ МАРАЛОВ...

Кадры. Стадо оленей в лесном питомнике.

Титр. ИЗ РОГОВ КОТОРЫХ ГОТОВЯТСЯ  
ЦЕННЫЕ МЕДИКАМЕНТЫ...

Кадры. Мужчины срезают оленям рога-панты.

Титр. КОЛЛЕКТИВЫ УБИРАЮТ  
ПЕРВЫЙ ХЛЕБ.

Кадры. Группа мужчин и женщин в поле: вяжут снопы, складывают копны.

Титр. ОБУЧЕНИЕ АЛТАЙЦЕВ  
КУЛЬТУРНОМУ СЕЛЬСКОМУ ХОЗЯЙСТВУ.

Кадры. По полю едет трактор с молотилкой, останавливается у снопа, показана молотьба убранных колосьев на механизированной молотилке.

Титр. В БЫВШИХ МИССИОНЕРСКИХ  
ГНЕЗДАХ — МОНАСТЫРЯХ —  
ОРГАНИЗОВАНЫ ШКОЛЫ...

Кадры. Дети слушают речь учителя, расположившись на траве перед



зданием бывшего монастыря, на куполе которого развевается советский флаг.

Титр. ЯСЛИ...

Кадры. Здание детского сада у подножия горы, у здания няньки играют с детьми. Дети умываются в ручье. Дети завтракают.

Титр. ПИОНЕРЫ-АЛТАЙЦЫ...

Кадры. Девочка трубит в горн.

Титр. СТРОЙНЫМИ РЯДАМИ ИДУТ  
НА БОРЬБУ СО СТАРЫМ...

Кадры. Митинг. Выступает пионер с речью.

Титр. ЗА НОВЫЙ БЫТ...

Кадры. Пионеры загорают на солнце.

Титр. ЗА ЗДОРОВУЮ СМЕНУ, ЗА  
ЗАВОЕВАНИЕ ПРИРОДНЫХ  
БОГАТСТВ АЛТАЯ, ЗА КУЛЬТУРУ!

Кадры пионерского митинга.

КОНЕЦ ФИЛЬМА.



Кадр из фильма «Алтай-кижи», режиссер В. Л. Степанов.  
(РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2724)

## Метод Степанова

Как видно из вышеприведенного кинотекста, начавшись с показа величественной природы Алтая, фильм представляет собой последовательность этнографических эпизодов, языком кадров и титров рассказывая о материальной и духовной культуре алтайцев, и завершается демонстрацией социалистических нововведений, значительно меняющих облик горной страны. Результаты исследовательской расшифровки фильма при сопоставлении с особенностями культурно-исторического контекста создания фильма позволяют, помимо прочего, проанализировать и творческий метод режиссера В. А. Степанова, что имеет значение для максимально объективной критики киноисточника.

Непосредственно экспедиции группы «Совкино» на Алтай предшествовала тщательная подготовительная работа, в том числе изучение изданных научных работ по этнографии народностей региона. Не последнюю роль на данном этапе играл научный консультант фильма А. В. Анохин. Исследователь-полевик, имеющий за плечами опыт этнографических экспедиционных работ среди этнических групп Алтая<sup>498</sup>, А. В. Анохин не только обеспечивал группу В. А. Степанова теоретическими данными по этнографии алтайцев, но и делился важными практическими инструкциями, связанными с организацией кинопохода, — рекомендовал конкретные съемочные локации, героев и темы, наиболее интересные для визуализации.

Свидетельства неформальной работы профессионального этнографа-консультанта отчетливо видны в итоговой кинокартине «Алтай-кижи». Например, по замечанию В. А. Клешева, в фильме можно выделить два типа молений:

*В одном эпизоде снята группа людей, возглавляемая человеком, одетым в шапку сури бёрук с высокой тульей, на*

<sup>498</sup> См.: Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии // Сб. МАЭ. Т. IV, вып. 2. Л., 1924. 148 с.

*макушке которой пришит пучок белого пуха совы. После совершения жертвоприношения тёсу он с благопожеланиями окропляет молоком вывешенную на жерди лошадиную шкуру с головой. В это время собравшиеся люди, в основном мужчины и юноши, молятся стоя. Во втором эпизоде показано моление вокруг выложенного из камней в форме куба алтаря — *куре-тагыл*. На нем положены продукты. Молодой человек с бритой головой ходит вокруг алтаря, окуривает его вереском и при этом он что-то говорит. За алтарем стоит мужчина более старшего возраста без головного убора. Он кропит молоком алтарь-куре с благопожеланиями. Вокруг стоят люди: и женщины, и мужчины, соединив ладони рук, они молятся. Во втором эпизоде заметно, что никаких кровавых жертвоприношений не совершается, а в молениях участвуют все члены общества, возглавляемые двумя мужчинами, один из которых — молодой, наголо постриженный, видимо, лама или ярлыкчи<sup>499</sup>.*

Этот пример, связанный с демонстрацией в фильме отличий между шаманскими жертвоприношениями и бурханистскими молениями, свидетельствует о скрупулезной проработке содержания сюжетов с точки зрения этнографии и вполне соотносится с описанием бурханистских молений в исследовательском тексте А. В. Анохина:

*Больше всего бурханизм остановил свое внимание на общественной молитве. Или служению Бурхану. Место шаманов как руководителей в религиозной и общественной жизни у бурханистов заняли «ярлыкчи» от слова «патентованный, ставленный». Особой одежды, вроде наших риз или монгольских кушаков, ярлыкчи не употребляет. В молениях принимают участие все: мужчины, женщины и дети. Мужчины богослужение слушают с открытыми головами. Особенной*

<sup>499</sup> Клешев В. А. Современная народная религия алтай-кижи: дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2006. С. 176.

*сосредоточенности внимания или молитвенного экстаза за богослужением среди молящихся не замечается*<sup>500</sup>.

Если анализировать непосредственно съемочную методологию киноработы В. А. Степанова, то можно выделить в ней два основных приема. Первый заключался в намеренном долговременном взаимодействии киногруппы и местных жителей, вызывающем постепенное привыкание последних к присутствию киногруппы, шуму киноаппаратуры, ситуации самого съемочного процесса. Этот метод можно охарактеризовать как наиболее сложный, поскольку вторжение киногруппы (равно как и группы исследователей) в повседневную жизнь того или иного национального поселения, как известно, неминуемо оказывает значительное влияние на поведение местных жителей, и требуются немалые временные и человеческие ресурсы, чтобы минимизировать внешнее воздействие и снять максимально документальные этнографические киноматериалы. В ходе экспедиции на Алтай группа В. А. Степанова располагала необходимым временем для долговременных наблюдений и фиксации киноматериалов на одной локации, а потому сцен, снятых данным методом, в фильме достаточно много — прежде всего это сюжеты о хозяйственной деятельности алтайцев (особенности скотоводства, обработка продуктов животноводства, промыслы и т. д.).

Другой съемочный прием, примененный В. А. Степановым во время съемок среди алтайцев, заключался в использовании метода реконструкции. В ситуациях, когда в силу тех или иных причин было невозможно произвести документальную съемку, с целью сохранения полноты киноповествования необходимо было реконструировать определенные сцены специально для кино. Многие деятели советского экспедиционного кинематографа, например, В. А. Шнейдеров, активно практиковали инсценировки

<sup>500</sup> Анохин А. В. Бурханнизм в Западном Алтае // Библиотечный фонд Института алтаистики. 1910. Рукопись № 19684. С. 9–10.

при производстве документальных фильмов<sup>501</sup>. Так, для кинокартины «Алтай-кижи» В. А. Степанова благодаря реконструкции была снята одна из самых колоритных сцен фильма — традиционная алтайская свадьба, многие этнографические детали которой к тому времени уже не имели реального бытования.

В целом же фильм, снимавшийся В. А. Степановым как режиссером и оператором в одном лице, был выстроен в форме кинорепортажа — экранного повествования об основных проявлениях традиционной культуры алтайцев, встреченных в экспедиции. И завершилась киноистория распространенным для советского кино этого времени показом проникновения социалистических нововведений в Алтайский край — демонстрацией строительства колхозов, создания больниц, детских садов, школ, пунктов кооперации и т. п. Проводниками этой линии в фильме являются представители нового поколения — пионеры и молодежь, — стройными рядами «шествующие» в советское будущее. В этой части фильма «Алтай-кижи» энергичный темп монтажных склеек подкрепляется идеологической интонацией титров-лозунгов, маркирующих традиционную культуру как «скудную» жизнь, а инициативы Советов — как долгожданное высвобождение из «вековой целины невежества»<sup>502</sup>. Такая экранная конструкция — переход обществ от «старого» быта к «новому» — являлась общей сценарной матрицей для основной массы советских культурфильмов 1920-х годов. Ведь к тому времени общице принципы централизации руководства охватили и кинематограф: все его планы определялись Оргбюро ЦК ВКП(б), согласовывались с ведомственными наркоматами и направлялись для исполнения в киноорганизации. И политическое руководство страны

<sup>501</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. М.: Госкиноиздат, 1952. 160 с.

<sup>502</sup> Головнев И. А. Традиционные этнокультурные сообщества в этнографическом кино: «Алтай-кижи» Владимира Степанова // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 4. С. 148–158.

определяло не только, что надо строить, но и как это надо снимать<sup>503</sup>. Особый фокус документалистики в данном случае заключался в том, что зритель принимал документальные кадры (кинохронику) за правду, и когда этот материал был смонтирован необходимым образом и подан в сочетании с идеологически выверенными титрами, его воздействие на массы становилось особо эффективным. В этой связи один из лидеров Ассоциации революционной кинематографии Н. А. Лебедев декларировал:

*Лицо СССР меняется невиданными темпами. Уже сейчас молодежь не представляет себе многое из того, что происходило в стране пятьдесят лет назад и казалось очевидцам заурядным, повседневным, не вызывавшим никакого интереса. Хроника обязана обеспечить историю документальным материалом, дающим правильное представление о наших великих днях<sup>504</sup>.*

Таким образом, в процессе исследовательской критики создаваемых в советский период кинопроизведений необходимо иметь в виду как особенности творческой методологии режиссера, так и социокультурный контекст, в котором происходило кинопроизводство.

Данный фильм, созданный при активном участии профессиональных этнографов, служит современным исследователям добротной основой для проведения сравнительно-исторического анализа эволюции культуры алтайцев в XX в.<sup>505</sup> Подробно проработать материалы и ракурсы данной темы автору статьи удалось благодаря проведению собственного визуально-антропологического исследования

<sup>503</sup> Страницы истории отечественного кино. М.: Материк, 2006. 284 с.

<sup>504</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! С. 205.

<sup>505</sup> Фильм «Алтай-кижи», копия которого хранится в архиве Института алтантики Республики Алтай, послужила одним из опорных исторических источников при создании диссертационного исследования В. А. Клешева на тему «Современная народная религия алтай-кижи».

на Алтае. Перед нашей киногруппой стояла специфическая задача — рассказать в фильме о духовной культуре алтайцев, а потому работать приходилось с такими материалами, как верования, фольклор, обряды. И в этом смысле репортажная методология, использованная В. Л. Степановым при создании фильма «Алтай-кижи», сочетавшая ресурсы этнографии и кинематографии, оказалась весьма продуктивной для современной практики. Цифровая видеопаратура, безусловно, обладает более широким спектром технических возможностей для работы с материалом культуры, нежели техника киногруппы В. Л. Степанова периода немого кино, ограниченная, например, в ресурсах использования звука и цвета. В частности, именно звук позволил нам полноценно реализовать сцену камлания в исполнении известного алтайского шамана Славы Челтуева (с. Ортолык, Кош-Агачского района Республики Алтай)<sup>506</sup>. Слава проводил важный сезонный ритуал «Сары бюр», что в переводе означает «желтая листва» и олицетворяет начало подготовки алтайцев к зиме. В поле, на жертвенном алтаре, в окружении жителей деревни Слава сжигал подношения и проговаривал древний ритуальный текст, запись которого можно расценивать как этнографическую удачу для фильма. Другой видеоресурс — цвет — позволил передать на экране целый спектр элементов алтайской духовной культуры — традиционные орнаменты, цвета предметов костюма и быта, ведь вся эта внешняя палитра является проекцией внутреннего многоцветия народного мировоззрения. Так, после завершения вышеупомянутого ритуала осеннего жертвоприношения все пришедшие на праздник повязывали на веревки, растянутые между ветками большого дерева, белые, желтые и синие ленточки. Эти развевающиеся на ветру разноцветные послания верховному божеству являются колоритным экранным образом, олицетворяющим надежды участников церемонии на то, что природа будет более благосклонна к алтайцам в следующем году.

---

<sup>506</sup> Фильм «Дыхание земли» доступен по ссылке: <https://vimeo.com/7111821>.



Автор монографии (справа) и Слава (Вячеслав) Челтуев.  
Киноэкспедиция на Алтай. Ортолык, 2009 г.

Таким образом, использование нашей киногруппой современной видеоаппаратуры катализировало развитие лишь технических аспектов методологии В. А. Степанова, в творческом плане вполне сохранившей свою актуальность.



## 10. ВИДОВОЕ КИНО ВЛАДИМИРА ШНЕЙДЕРОВА

*Каждый кинопутешественник волен иметь свои приемы творчества, не нарушая притом принципиальных установок видового фильма: документальной правдивости, научной познавательности, художественности и высокой идейности<sup>507</sup>.*

В. А. Шнейдеров



Владимир Адольфович Шнейдеров (1900–1973)

Власть Советов создавала свой кинематограф, с одной стороны, как «фабрику грез» (художественное кино), с другой — как «кино-летопись» (документальное кино). В 1920–1930-х годах конструирование революционной «кино-правды», по аналогии с печатной периодикой, являлось основной повесткой в документальном кинематографе. Но при общих идеологических установках творческие подходы к созданию официальной документалистики различались. Одной из значительных глав в советской кинолетописи стало творчество В. А. Шнейдера.

<sup>507</sup> Шнейдеров В. А. Кинолюбитель-путешественник. М.: Искусство, 1966. С. 7.

Владимир Адольфович Шнейдеров (1900–1973) — режиссер документального и художественного кино, пионер направления этногеографических фильмов в СССР<sup>508</sup>. Начав свою профессиональную деятельность этнографическими кинозарисовками «По Самарканду» (1924), «По Узбекистану» (1924) и др., в 1925 г. на основе киноматериалов о советской авиационной экспедиции Москва — Улан-Батор — Пекин — Шанхай — Токио он создал фильм «Великий перелет». Но наиболее известными в истории советского кино стали экспедиционные фильмы, выполненные им в конце 1920-х — начале 1930-х годов, — «Подножие смерти» (1928) о Памире, «Эль-Йемен» (1929), снятый на юге Аравийского полуострова, и «Два океана» (1933) о походе по Северному морскому пути ледокола «Александр Сибиряков»<sup>509</sup>.

Кинематографической инициацией, заложившей основы особого стиля режиссера в кинематографе, стала экспедиция на Памир, состоявшаяся в 1928 г. В состав комплексной группы вошли научные деятели из СССР и Германии — всего 33 человека. Советская часть экспедиции состояла из опытных исследователей: профессора Среднеазиатского государственного университета Н. А. Корженевского, астронома Пулковской обсерватории Я. И. Беляева, а также из ученых и альпинистов, чьи имена в будущем фигурировали в серии крупных географических открытий как на Памире, так и в других районах нашей страны — Н. П. Горбунова (будущего академика, а в свое время соратника В. И. Ленина, выполнявшего его поручения в области науки), геолога Д. И. Щербакова (впоследствии академика), геодезиста К. В. Исакова, топографа П. Г. Дорофеева, Н. В. Крыленко (занимавшего в то время пост заместителя прокурора РСФСР), О. Ю. Шмидта

<sup>508</sup> Нечаева М. Д. Владимир Шнейдеров. М.: Искусство, 1964. 136 с.; РГАЛИ. Ф. 3050. Оп. 1. Ед. хр. 1.

<sup>509</sup> Головнев И. А. Арктика в объективе советского кино: «Два океана» Владимира Шнейдера // Арктика и Север. 2019. № 2 (35). С. 144–153.

(в дальнейшем — известного исследователя Арктики, академика) и др. В состав немецкой части входили инициатор экспедиции профессор В. Рикмерс, известный специалист по фототеодолитной съемке Финстервальдер, геодезист Х. Бирзак, а также сильнейшие альпинисты того времени, исполнители специальных экспедиционных задач: П. Борхерс, Е. Альвейн, Е. Шнайдер, К. Вин и Ф. Кольхаупт<sup>510</sup>. Руководителем киногруппы в составе этой академической экспедиции был назначен В. А. Шнейдеров.



Владимир Шнейдеров (третий слева в верхнем ряду) в экспедиции на Памир, 1927 г. (РГАКФД. Фонд фотодокументов. Ед. хр. 2-76740)

Режиссер вспоминал:

*Мы — режиссер Владимир Шнейдеров и оператор Илья Толчан — прикомандированы киностудией к Памирской*

<sup>510</sup> Крыленко Н. В., Щербаков Д. И., Марков К. К. Пять лет по Памиру: итоги Памирских экспедиций 1928, 1929, 1931, 1932, 1933 годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935. 326 с.

*высокогорной экспедиции Академии наук СССР. Задача нашей киногруппы — создать экспедиционный научно-популярный фильм, показывающий труды и достижения научной экспедиции, ее открытия, природу края, жизнь и быт населяющих его людей*<sup>511</sup>.

Помимо непосредственно кино съемки, В. А. Шнейдеров педантично вел путевой дневник в экспедиции, выпущенный впоследствии в виде отдельной книги. Фильм «Подножие смерти» полон различных открытий, сделанных учеными в походе, но в данной статье предполагается сосредоточить внимание на этнографическом эпизоде — о киргизах-скотоводах. Открывшись кадрами отправления и первых сцен продвижения научной экспедиции вглубь Памира, фильм знакомит зрителей с культурой памирских киргизов. Ниже в тексте приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме), кадров (строчными буквами) и записей режиссера кинокартины (*курсивом*).

### **Эпизод о кочевых киргизах из кинофильма «Подножие смерти»<sup>512</sup> как кинотекст**

Титр. МЕЖДУ МОЩНЫМИ АЛАЙСКИМ  
И ЗААЛАЙСКИМ ХРЕБТАМИ...

Кадры. Горные хребты.

Титр. ...РАСПОЛОЖЕНА ВЫСОКОГОРНАЯ  
АЛАЙСКАЯ ДОЛИНА...

Кадры. Алайская долина.

Титр. ...ИЗДАВНА ПРИВЛЕКАЮЩАЯ  
СВОИМИ ПАСТБИЦАМИ  
КИРГИЗСКИХ НОМАДОВ.

<sup>511</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 7.

<sup>512</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 9702.

Кадры. Селение кочевых киргизов.

Титр. СТАДА — ЕДИНСТВЕННЫЙ  
ИСТОЧНИК СУЩЕСТВОВАНИЯ  
КОЧЕВНИКОВ.

Кадры. Стада на пастбищах.

Режиссер вспоминал:

*«Каждый день мы проводим несколько часов, снимая жизнь и быт скотоводов. Снимать бытовые сцены нелегко. Киноаппарат привлекает внимание снимающихся, и они сразу теряют перед ним свою непосредственность. Режиссеру и оператору приходится пускаться на сотни самых разнообразных уловок для того, чтобы отвлечь внимание людей от камеры и переключить его на другие объекты. Часами ходит оператор по аулу и снимает... вхолостую. Сначала его сопровождают толпы мальчишек, а женщины и старики спешат скрыться в юрты, затем он всем надоедает и на него больше не обращают внимания. Тогда оператор действительно начинает снимать, и кадры его, показывающие быт горных киргизов, становятся правдивыми и убедительными»<sup>513</sup>.*

Титр. КИШЛАК ЖИЛ СВОЕЙ  
БУДНИЧНОЙ ЖИЗНЬЮ.

Кадры. Пастухи гонят стадо баранов.

Титр. НА ЗИМУ ГОТОВЯТ  
ЗАПАСЫ ПРОДОВОЛЬСТВИЯ —  
ОВЕЧИЙ СЫР (КРУТ).

Кадры. Женщины готовят овечий сыр. Кобылы с жеребятами на лугу. Женщина доит кобылицу.

Титр. ОБЫЧНОЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕ —  
ПОЕЗДКА В ГОСТИ К СОСЕДЯМ.  
РАССТОЯНИЕ РОЛИ НЕ ИГРАЕТ —  
ДО СОСЕДЕЙ 50 КИЛОМЕТРОВ.

---

<sup>513</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 22.

Кадры. Соседи едут в гости к жителям кишлака. Хозяева приветствуют гостей.

Титр. ДЛЯ ДОРОГИХ ГОСТЕЙ —  
ИЗЫСКАННОЕ УГОЩЕНИЕ — КОК-ЧАЙ.

Кадры. Гостей угощают кок-чаем.  
Женщины-киргизки пьют чай.

Титр. МЕСТНАЯ КРАСАВИЦА.

Кадры. Девушка в национальном костюме.

Титр. ЧТОБЫ НЕ СОСКУЧИТЬСЯ...

Кадры. Киргизы играют на музыкальных инструментах, танцуют. Зрители — в основном женщины, дети, старики — смотрят на выступление музыкантов и танцоров.

Титр. МЕДИЦИНСКАЯ  
ПОМОЩЬ КИРГИЗАМ.

Кадры. Врач осматривает мужчину-киргиза. Ящички с медикаментами.  
Процесс стоматологической операции.

Титр. ТРЕНИРУЮТСЯ ЛЮБИТЕЛИ  
ВЕРХОВОЙ ЕЗДЫ.

Кадры. Мужчина садится  
в седло. Едет верхом на яке.

По воспоминаниям В. А. Шнейдерова, «*работа в аулах помогла и при съемках большого праздника — томаши, — устроенного местным советом в честь экспедиции. Когда местный устный “телеграф” — узун-кулак — с помощью гонцов разнес весть о предстоящем празднике, к лагерю экспедиции начали съезжаться сотни всадников. Некоторые прибыли с палатками и юртами и остановились рядом с лагерем экспедиции. Вскоре собралось человек шестьсот*»<sup>514</sup>.

<sup>514</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 23.

Титр. КОЧЕВОЙ СЕЛЬСОВЕТ  
УСТРОИЛ БОЛЬШОЙ ПРАЗДНИК  
В ЧЕСТЬ ЭКСПЕДИЦИИ.

Кадры. Гости едут к лагерю экспедиции.

Титр. ПРИВЕТСТВОВАТЬ ЭКСПЕДИЦИЮ  
СОБРАЛОСЬ ВСЕ МУЖСКОЕ  
НАСЕЛЕНИЕ АЛАЙСКОЙ ДОЛИНЫ.

Кадры. Мужчины-киргизы на  
лошадях съезжаются к лагерю.

Титр. АЛАЙСКИЙ КОЧЕВОЙ СЕЛЬСОВЕТ.

Кадры. Киргизы сидят за столом.

Титр. ОТ ИМЕНИ СОВЕТСКОГО  
ПРАВИТЕЛЬСТВА КИРГИЗОВ  
ПРИВЕТСТВОВАЛ НАЧАЛЬНИК  
ЭКСПЕДИЦИИ ТОВ. Н. П. ГОРБУНОВ.

Кадры. Выступает Н. П. Горбунов.

Титр. ...ГОТОВИЛОСЬ УГОЩЕНИЕ (ТОЙ).

Кадры. Мужчины готовят той.

Титр. ГОСТЯМ БЫЛИ РОЗДАНЫ ПОДАРКИ.

Кадры. Киргизы рассматривают  
подарки (бусы), курят папиросы.

*«Прямо на траве были разостланы ковры и кошмы, на которых расселись гости. Их обносили пищей, приготовленной тут же рядом в огромных чугунных котлах — казанах. Гости прибыли в парадных костюмах. Рядом с отороченными рыжим лисьим мехом большущими шапками седобородых стариков — аксакалов — мелькали кепки и фуражки молодежи, прибывшей в родные горы на побывку на время каникул»<sup>515</sup>, — вспоминал В. А. Шнейдеров.*

---

<sup>515</sup> Там же.

Титр. НОМАДЫ УСТРОИЛИ БАЙГУ  
(СКАЧКИ) НА ПОЛУДИКИХ ЯКАХ...

Кадры скачек на яках.

Титр. ...И НА КОНЯХ.

Кадры скачек на конях. Болельщики  
наблюдают за ходом состязаний.

Титр. ПОБЕДИТЕЛЕМ ОКАЗАЛСЯ  
8-ЛЕТНИЙ МАЛЬЧИК.

Кадры. МАЛЬЧИК-ПОБЕДИТЕЛЬ  
СИДИТ НА ЯКЕ.

Режиссер в красках описывал этот эпизод съемки:

*«Ковры и кошмы убраны. Всадники-джигиты вскакивают на коней. Начинается байга. Но участвуют в ней далеко не все. Это скачки избранных, лучших лошадей. Они выставляются колхозами, и победой их гордится весь колхоз. Жокеи — ребяташки лет девяти-четырнадцати, чтобы груз на конях был поменьше. Загорелые, бронзово-коричневые, гордо поблескивая глазами, они с нетерпением ждут сигнала. Выстрел — сигнал, и скачки начинаются. Толпа зрителей волнуется, кричит, гикает, как на хорошем футбольном состязании в Москве. И чем ближе всадники, тем сильнее волнение зрителей»<sup>516</sup>.*

Титр. ПРАЗДНИК ЗАКОНЧИЛСЯ УЛАКОМ  
(НАЦИОНАЛЬНАЯ СПОРТИВНАЯ ИГРА).

Кадры. Участники игры.

Титр. В ТОЛПУ УЧАСТНИКОВ  
КИДАЮТ ТУШУ КОЗЛА...

Кадры. Начало игры.

Титр. ПОБЕЖДАЕТ ТОТ, КТО СУМЕЕТ  
ОТБИТЬ ЕЕ У ПРОТИВНИКОВ  
И ДОСТАВИТЬ СУДЬЯМ.

<sup>516</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 23.



Кадры игры.

Титр. ВЫРВАЛ.

Кадры. Момент игры.

*«Пока мы снимаем со стороны, кое-что удается, мы схватываем несколько любопытных крупных планов. Но как только улак захватывает нас в свою гуцу, приходится уже думать не о съемке, а лишь о том, как бы выбраться из массы бешено крутящихся, полных спортивного азарта людей и коней. Изрядно помятые, выбираемся мы из лавы и стараемся вести съемку, уже не влезая в кучу...»<sup>517</sup>* — комментировал режиссер.

Титр. НЕ ЩАДЯ КОНЕЙ...

Кадры. Момент игры.

Титр. ...СБИВАЯ ДРУГ ДРУГА...

Кадры игры.

Титр. БЬЮТСЯ ЗА ПЕРВЕНСТВО.

Кадры игры.

Титр. ВЫХВАТИВШИЙ  
ТУШУ ПОБЕДИТЕЛЬ.

Кадры завершения игры. Портрет победителя.

По воспоминаниям режиссера, *«после розыгрыша улака и вручения приза победителю началось новое соревнование — айга на кутасах. Яки-кутасы — высокогорные животные — обитатели Памира и Тибета — в горах чувствуют себя великолепно. Яки дают прекрасное жирное молоко, на них возят грузы и ездят. Для управления яками в нос животного продевают деревянное кольцо с привязанной к нему тонкой шерстяной веревкой. Мы были потрясены проявленной ими прытью в байге. Скачки яков вызвали дружный смех и подлинное восхищение всех присутствовавших»<sup>518</sup>.*

<sup>517</sup> Шнейдеров В.А. Путешествия с киноаппаратом. С. 24.

<sup>518</sup> Там же. С. 25.

Титр. КОНЧИЛСЯ ПРАЗДНИК.

Кадры. Болельщики поднимаются с мест, разъезжаются из лагеря экспедиции.

Титр. КОНЧИЛСЯ ДЕНЬ.

Кадры. Солнце садится за горы.

*«Сцены, снятые во время томаши, вместе с картинками жизни киргизов Алая украсили наш фильм, обогатили его познавательную сторону, показали, какие огромные возможности таят просторы долины для развивающегося здесь отгонного скотоводства»<sup>519</sup>*, — резюмировал режиссер.

Далее фильм рассказывал о продвижении экспедиции вглубь Памира и географических открытиях, в частности, в области Танымас. Не ставя задачу разбора фильма целиком, следует подчеркнуть, что его этнографический киноэпизод является наиболее интересным с точки зрения антропологии, а особенности режиссерского почерка и организации материалов в нем вполне характерны и для других частей фильма.



Кадр из фильма «Подножие смерти», режиссер В. А. Шнейдеров.  
(РГАСФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2750)

<sup>519</sup> Шнейдеров В.А. Путешествия с киноаппаратом. С. 26.

## Метод Шнейдерова

Вышеприведенная исследовательская расшифровка конкретного эпизода фильма позволяет наглядно рассмотреть не только его фактическое содержание и контекст создания, но и в сопоставлении с другими разработками режиссера проанализировать творческую методологию В. А. Шнейдерова.

Непосредственно экспедиции киногруппы на Памир предшествовала тщательная подготовительная работа, в том числе изучение изданных научных работ по географии региона, консультации со специалистами-исследователями. По свидетельству В. А. Шнейдерова,

*отправляясь в экспедицию, мы ясно представляли себе значение заранее продуманного и разработанного сценария, четко определяющего характер будущего фильма. Основываясь на предварительном изучении материалов, опираясь на консультацию научных специалистов и рабочий план экспедиции, мы записали в сценарий будущего фильма наиболее исчерпывающие «плановые» объекты. Здесь же, в продуманном и разбитом на съемочные кадры повествовании, мы оставили «окна» для включения в ткань «планового» материала отдельных «событийных» кусков, заснятых методом репортажа и фиксирующих те или иные неожиданные и непредвиденные путевые приключения и события<sup>520</sup>.*

По воспоминаниям режиссера, сценарная работа над будущим фильмом развивалась и в пути в экспедицию:

*Купе вагона загромождено чемоданами, мешками, рюкзаками. Мы едем вместе с заместителем начальника Памирской экспедиции профессором Щербаковым. Дмитрий Иванович — старый опытный путешественник, ученик и сподвижник академика Ферсмана, большой знаток Средней*

<sup>520</sup> Шнейдеров В. А. Кинолюбитель-путешественник. С. 15.

*Азии. Мы используем эту совместную поездку для доработки и уточнения нашего режиссерского сценария*<sup>521</sup>.

Той же позиции В. А. Шнейдеров придерживался и в ходе работ над другим своим известным фильмом — «Два океана» (1933)<sup>522</sup>. Перед экспедицией в Арктику он при участии научного консультанта О. Ю. Шмидта также готовил съемочный эскиз, подчеркивая:

*... отправляясь в далекие и малоизвестные страны, автор на основе тщательного изучения материалов, бесед с учеными, изучения карт и иконографических материалов всегда имеет достаточно возможностей заранее наметить характер своего будущего фильма, разработать свой авторский сценарий*<sup>523</sup>.



О. Ю. Шмидт (в центре) в Арктической экспедиции, 1932 г.  
(РГАКФД. Фонд фотодокументов. Ед. хр. 2-94718)

<sup>521</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 9.

<sup>522</sup> РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 9679.

<sup>523</sup> Шнейдеров В. А. Поход «Сибирякова». М.: Молодая гвардия, 1933. С. 11.

Как видно, В. А. Шнейдеров, в отличие от его известного современника Дзиги Вертова, был принципиальным сторонником досъемочной разработки сценария в документальном кино, предварительного конструирования будущего фильма на бумаге.

*Только освоив материал, разобравшись в нем, представив себе контуры будущего фильма, нужно на основе отобранной темы разработать первичный эскиз будущего литературного авторского сценария. Кратко излагая сюжет и фабулу будущего сценария, раскрывая основное содержание фильма, авторское либретто является исходным документом, творческим планом<sup>524</sup>.*

В итоге подготовительной работы тщательно разработанный и согласованный с научными консультантами сценарий был разделен на две части — плановую и событийную: первая содержала план обязательных съемок, а вторая предполагала свободу фиксации материалов в зависимости от конкретных условий на местах съемки. Так, на основе подготовительных разработок, выезжая в Памирскую экспедицию, режиссер В. А. Шнейдеров и оператор И. М. Толчан уже сформировали представление о том, на что им необходимо сделать акценты в будущем фильме, в том числе ими были заранее спланированы съемки будничных (этнографические съемки в аулах) и праздничных (спортивные состязания) эпизодов среди киргизов.

В съемочной экспедиционной работе киногруппы также видны особые методологические нюансы. В. А. Шнейдеров считал, что главная задача режиссуры в документальном фильме заключается в отображении максимально полной картины о географии региона и культуры проживающих в нем людей. Для достижения этой задачи режиссер практиковал сочетание приемов документального и постановочного кино: от репортажной

<sup>524</sup> Шнейдеров В. А. Поход «Сибирякова». С. 12.

съемки до реконструкции сложных съемочных событий. К примеру, при хроникальной фиксации событий (массовые соревнования и т. п.) оператор и режиссер должны были производить съемки с расстояния, чтобы минимизировать воздействие камеры на снимаемых людей. В создании условий — и подбор приемов, которые позволили бы протоколно отобразить не позирующего, а активно действующего живого человека, — заключалась главная трудность работ киногруппы в Памирской экспедиции. По этому поводу режиссер вспоминал:

*Десятки разных приемов применяли мы в Алае для того, чтобы добиться желаемых результатов. Сплошь и рядом, установив камеру, мы делали вид, что центр нашего внимания переносится на какой-то находящийся вне поля зрения камеры предмет. Чтобы снять внимательно наблюдающих людей, мы сбоку устраивали единоборство двух джигитов. Борьба настолько увлекала зрителей, что они и не подозревали, что их в это время снимают, тем более что оператор в таких случаях обычно становился спиной к снимающимся и незаметно крутил ручку, делая вид, что он проверяет аппарат<sup>525</sup>.*

В процессе кинофиксации эпизодов праздника ими были использованы как стандартные съемочные приемы, так и экспериментальные:

*Сначала мы снимаем с высокого холма большой камерой с помощью телеобъектива. Но так можно заснять только общие планы улака. А нам нужны для создания динамики в фильме, для большей выразительности и отдельные средние планы скачущих всадников, и крупные планы лиц составляющихся. Поэтому мы решаем попытаться произвести*

<sup>525</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 23.

*съемку ручными автоматическими камерами, вмешавшись верхам в толпу играющих в улак<sup>526</sup>.*

В целом в ходе экспедиционных работ киногруппа подбирала приемы съемки в зависимости от характера снимаемых сцен с целью передать их максимально эффектно. А для исполнения «обязательных съемок» сценарного плана, к каковым по идеологическим канонам времени относились сцены, призванные отобразить прогрессивные нововведения советской власти в регионе (медицинское обслуживание населения аулов, собрание кочевого сельсовета и т. п.), необходимо было эти события инициировать специально. И на вопрос о том, допустима ли в документальном фильме инсценировка, участники группы В. А. Шнейдерова отвечали положительно:

*В данном случае мы не фальсифицируем события, а только воспроизводим их абсолютно такими же, то есть соблюдаем основную заповедь документалистов, которая гласит, что в документальном фильме от начала и до конца должны быть подлинные люди, подлинное место действия, настоящие, характерные, отобранные в соответствии с задачами фильма события, порой восстановленные или организованные лишь в целях обеспечения возможности их съемки<sup>527</sup>.*

Общей же ключевой особенностью съемочных работ группы можно считать так называемую монтажную съемку — фиксация последовательности кадров внутри сцен и сцен внутри фильма согласно заранее разработанному режиссерскому плану. В такой ситуации на финальном этапе оставалось лишь осуществить технический монтаж фильма — склеить фрагменты пленки в определенной последовательности, снабдив киноповествование информационными титрами.

<sup>526</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 25.

<sup>527</sup> Там же. С. 69.

По окончании экспедиционных работ В. А. Шнейдеров заключил:

*Теперь материал привезут в студию, обработают и тщательно смонтируют. Его просмотрят ученые, проверят каждый кадр, а затем фильм размножат, и он разойдется по всей нашей стране, помогая людям познавать природу своей Родины во всем ее многообразии, как бы участвуя в путешествии, видеть наиболее замечательные ее уголки<sup>528</sup>.*

Вышедший в кинопрокат в 1929 г. фильм «Подножие смерти» был тепло принят широкой зрительской аудиторией<sup>529</sup>. Очевидно, что многочисленные образы культурных традиций и особенностей природопользования, заснятые киногруппой в начале XX в., претерпели естественную эволюцию и остались в истории только благодаря киноплёнке<sup>530</sup>. По этому поводу сам режиссер прозорливо заметил:

*Фильм, названный по древнему наименованию Памира «Па-и-мор» — «Подножие смерти», показывающий Памир прошлых лет, является ценным историческим документом. Памир сейчас стал другим. Горы и ледники, конечно, остались старыми, но люди изменились, изменилось хозяйство. В него вписаны новые элементы, которых не знал старый Памир<sup>531</sup>.*

На рубеже 1920–1930-х годов под воздействием государственной воли революция формы в кинематографе была полностью подчинена революционности содержания.

<sup>528</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 45.

<sup>529</sup> Головнев И. А. Опыт визуальной антропологии в СССР: фильм «Подножие смерти (Памир)» // Вестник Таджикского нац. ун-та. 2019. № 5. С. 82–87.

<sup>530</sup> Юсуфбеков Х. Ю. Улучшение пастбищ и сенокосов Памира и Алайской долины. Душанбе: Дониш, 1968. 320 с.

<sup>531</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 46.





Группа арктической киноэкспедиции (слева направо): Я. А. Купер, В. А. Шнейдеров и М. А. Трояновский во время награждения орденом В. И. Ленина за участие в экспедиции ледокола «Сибиряков», 1933 г. (РГАКФД. Фонд фотодокументов. Ед. хр. 0-9840)

В этих условиях В. А. Шнейдеров выстраивал свое творчество, отталкиваясь не от эксперимента, а от тщательной подготовительной проработки материалов, научных консультаций, личного экспедиционного опыта. Разработанная В. А. Шнейдеровым в Памирской экспедиции и последовательно развивавшаяся им в дальнейших киноработах методология создания документальных фильмов, основанная на соединении ресурсов науки и кинематографа, показала себя вполне эффективно и стала востребованной в советской практике. Мемуары В. А. Шнейдерова наглядно свидетельствуют об идеологической позиции главного режиссера направления советских видовых (географических) фильмов:

*Если за рубежом, в буржуазных странах, видовые картины служат целям империалистической пропаганды, искажая реальную действительность, представляя ее такой, какой ее желают подать капиталисты, то в нашей стране эти кинокартины, рассказывая правду о сегодняшнем дне*

*нашей Родины, показывают красоту и богатство ее необозримых краев, показывают жизнь советских людей и преобразование ими природы, осуществляемое по великим сталинским планам*<sup>532</sup>.

Закономерно, что именно ему выпала значительная роль в создании ключевых страниц кинолетописи СССР — колонизации Арктики<sup>533</sup> и советизации Центральной Азии<sup>534</sup>. В ходе многолетней деятельности В. А. Шнейдеров закрепил за собой репутацию искусного кинорежиссера и умелого популяризатора, заложив основы для последующей реализации проекта «Большого советского киноатласа», в свою очередь, переформатировавшегося в известную телепередачу «Клуб кинопутешествий».

<sup>532</sup> Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. С. 160.

<sup>533</sup> Визе В. Ю. История исследования советской Арктики. Архангельск: Севкрайгиз, 1934. 233 с.

<sup>534</sup> Шнейдеров В. А. Восемь кинопутешествий. М.: Искусство, 1937. 200 с.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 1920–1930-х годах в российской среде сформировалось самобытное почвенное направление этнографического кино, выразившееся в палитре теоретических подходов и практических стилей. Еще до оформления визуальной антропологии на Западе (в середине XX в.) в российском научно-кинематографическом поле были сформулированы и апробированы принципы взаимодействия ученых и кинематографистов по использованию визуальных технологий в этнографии. С одной стороны, это убедительно демонстрируют представленные в монографии разработки, посвященные вопросам визуализации этничности, которые были созданы в СССР в 1920–1930-х годах авторитетными учеными. То были работы с иными наименованиями (термина «визуальная антропология» еще не существовало): «Марксистская этно-фильма» В. Г. Богораза, «Культурфильма и научные экспедиции» Л. А. Капицы, «Борьба за культурфильму» Б. М. Соколова, «Этнографическая фильма» А. Н. Терского, «Кино и этнография» Н. Ф. Яковлева и т. п., — но визуально-антропологические по сути. Направленные на поиск матрицы советского этнографического фильма, эти опыты имели как общие, так и особенные черты. Во всех рассмотренных концепциях в той или иной вариации подчеркивалась необходимость налаживания системной связи между научными и кинематографическими институтами СССР и построения советского этнографического кино на основе марксистской методологии. Различия же подходов выражались в особых ракурсах видения научных емкостей кинематографии: от вспомогательной технологии (у Б. М. Соколова) до самодовлеющего научного метода (у Н. Ф. Яковлева).

В частности, с точки зрения В. Г. Богораза, «марксистский» этнофильм должен был отображать идеологию и политику, науку и искусство, объединяя документальность и художественность. Его концепция по развитию советского

этнокино была выстроена как последовательность образовательного, практического и прикладного звеньев. По убеждению исследователя, только «взращивание» собственных специалистов могло стать залогом развития производства качественных этнофильмов. В рамках и реализованного (семинарий в МАЭ), и проектировавшегося (специалитет в ГИКе) образовательных опытов В. Г. Богоразом мыслилось ведение курсов по этнографии для слушателей, уже владевших к тому времени азами кинематографической профессии. Результатом комплексного учебного процесса стало воспитание группы этнокинематографистов, обладавших научными, художественными и кинотехническими знаниями, необходимыми для последующего производства. В итоге выпускниками «этно-кино-семинария» под руководством В. Г. Богоразы в 1931 г. были сняты два полнометражных этнографических фильма — «На штурм Севера» и «На штурм пустынь». Таким образом, В. Г. Богоразу удалось успешно апробировать тематические образовательные и первичные производственные инициативы, а также подготовить серию основательных теоретических и методических разработок, освещающих опции создания и применения этнографического кино, прежде всего в научной перспективе.

Другой представитель ученого сообщества, Л. А. Капица, в теории настаивая на необходимости объединения исследовательских и художественных компетенций для создания достойных этнографических кинодокументов, последовательно реализовывал свои идеи на практике. Понимая специфику этнографического и кинематографического подходов, в научных экспедициях он регулярно привлекал к сотрудничеству профессиональных операторов. Характер творчества Л. А. Капицы выражался как в кинематографичности его научных текстов, так и в этнографичности его киноповествований. Вразрез с бытовавшей в науке и кино модой на эксперименты Л. А. Капица без эффектов и трансформаций запечатлевал и транслировал явления, встреченные им в поле. Исходный материал виделся ему вполне самодостаточным, в том числе в плане отображения

переплетений «старого» и «нового» быта в жизни изучаемых и снимаемых этнических сообществ, не нуждающимся в искусственном педалировании образов революции. Так, эпизоды рассмотренного в данной монографии кинофильма Л. Л. Капицы «По берегам и островам Баренцева моря» (1929) были выстроены во вполне сопоставимый с научным текстом визуально-этнографический очерк, последовательно описывающий культуру ненцев-оленеводов. В этом заключалась базовая особенность научно-творческой методологии Л. Л. Капицы, которую можно назвать киноэтнографией.

Особой направленностью среди работ по отечественной визуальной этнографии, как видно из проведенного исследования, обладает наследие известного музееведа, фольклориста и этнографа Б. М. Соколова. Отмечая эффективность этнографического кино в широком спектре исследовательских и творческих процессов, Б. М. Соколов, как и Л. Л. Капица, в качестве одного из ключевых сегментов применения научных фильмов правомерно видел музейные экспозиции. Не случайно в монографии был сделан акцент на изучении его теоретических и практических работ в плане апробации прикладных возможностей кинематографа в рамках авторской концепции «живого музея». Его дискуссионные статьи в советской периодической печати, архивная документация по вопросам развития этнографического кино в СССР, опыты консультирования производства фильмов и их демонстрации в экспозициях были направлены на «экипировку» Центрального музея народоведения передовыми для своего времени кинотехнологиями. Так, своеобразный «эффект Соколова» заключался в использовании кинематографа как ресурса «оживления» музейных выставок — средства соотнесения экспонатуры и этнонатуры, позволяющего посетителю-зрителю совершить кинопутешествие из музейного зала в соответствующую культурную локацию.

Опыты А. Н. Терского — писателя, режиссера, этнографа — отражали кросс-дисциплинарность его методики, представлявшей собой баланс исследовательских

и творческих позиций. Одним из характерных пунктов его концепции являлся «сценарный» — он отстаивал необходимость тщательной разработки содержательного плана съемочных и монтажных работ, позволяющей первоначально представить будущий фильм на бумаге. По убеждению А. Н. Терского, для эффективного воплощения сценарного эскиза в будущем фильме необходимы такие обязательные слагаемые, как мышление кинематографиста и видение этнографа, и лишь синтез этих двух компетенций в одном человеке может дать качественный результат междисциплинарной работы. Его теоретические статьи, содержащие одни из самых ранних концепций по визуализации этничности, стали вкладом в науку, а в его кинокадрах отразились свидетельства реализации государственных программ советского нацистроительства. «Этнографическая фильма» А. Н. Терского, изданная в СССР в 1930 г., стала первой тематической монографией, обобщившей серию методических, практических и теоретических разработок отечественных ученых и кинематографистов.

Значительной глубиной изучения потенциала этнографического кино отличался подход Н. Ф. Яковлева. Будучи по специализации этнолингвистом, он рассматривал кино как комплексную форму познания и как специфическую методику выражения полученного знания — отличную от научного текста, но включавшую возможности слова, иную по отношению к фотографии, но вобравшую в себя ее потенциал — синтетический феномен, обладающий уникальными кинетическими возможностями. Принципиальная особенность концепции Н. Ф. Яковлева заключалась именно в том, что он оценивал кинематограф не как внешнюю технологию для применения в существующих исследовательских традициях, а как совершенно новый научный метод, особый «язык», способный транслировать столь важный для науки цельный материал объемно — само действие и его образно-эмоциональный контекст, сложно передаваемый в тексте. Подобное осмысление феномена этнографического фильма не практиковалось более в среде исследователей, в основном

остававшихся на сдержанных позициях применения визуальных техник как прикладных по отношению к науке ресурсов. В этом заключаются творческая прозорливость Н. Ф. Яковлева и научная значимость его этнокинематографических трудов, сохранивших свою злободневность вплоть до современности.

Появление и циркуляция в общественном обороте теоретических концепций ученых, сказались и в практической плоскости — этнографическое кино конца 1920-х годов существенно выросло в научно-творческом плане по сравнению с уровнем кинозарисовок предшествующего периода. Практические опыты этнографического кино наглядно представлены в книге и работами ведущих кинорежиссеров СССР: «За Полярным кругом» и «Крыша мира (Памир)» В. А. Ерофеева, «Подножие смерти» и «Два океана» В. А. Шнейдерова, «Страна Нахчо (Чечня)» Н. А. Лебедева, «Шестая часть мира» Дзиги Вертова, «Тунгусь» Е. И. Свиловой, «Евреи на земле» А. М. Роома, «Соль Сванетии» М. К. Калатозова, «Биробиджан» М. Я. Слущкого, «Страна гольдов» А. И. Бек-Назарова и «Алтай-кижи» В. Л. Степанова. Изученные кинофильмы представляли собой либо характерные примеры определенного жанрового направления, либо индивидуальные авторские методы, имевшие важное значение для развития направления советского этнокино.

Например, фильм «Страна гольдов» (1930) являлся вполне характерным образцом формата этнографической кинопостановки: от любования этноэкзотикой через драматургическое столкновение темного (традиционного) прошлого и светлого (социалистического) будущего до выхода на «эпическую» позицию об объективной неизбежности смены укладов и победы социализма в обществе. Однако как в изданных в виде книги воспоминаниях о съемках, так и в самой картине А. И. Бек-Назарова этнография и натура выходили на первый план, и в итоге естественное (документальное) оказывалось сильнее искусственного (художественного). А сцены советизации нанайского быта,

являясь вынужденной для того времени уступкой партийной редакции, имели особый стиль съемки и монтажа и потому воспринимаются как стоящие особняком по отношению к основной части киноистории.

Основываясь на материалах фильма «Шестая часть мира» (1926) — показательном примере творчества режиссера Дзиги Вертова, титульной персоны в отечественной документалистике, — прослеживается использование возможностей кинематографа как эффективного ресурса по созданию коллективных экранных образов. В этой связи основной визуально-антропологический эффект кинопоэмы Д. Вертова заключался не столько в демонстрации этнографических подробностей, касающихся показываемых культур, сколько в оперировании кадрами представителей различных этнических сообществ как элементами монтажной конструкции. И в большинстве случаев, — портретами этноперсонажей, смотрящих прямо в диафрагму киноаппарата, то есть в глаза зрителю. Ритмично чередуя отборные крупные планы с плакатными титрами, он смонтировал мозаичный портрет *Номо советicus* — экранный образ дружного многонационального народа СССР. Так, методом «киноконструктивизма» Дзига Вертов возводил документальный материал на уровень художественного образа, и в результате кинематографических экспериментов ему удалось эффектно выразить в упомянутом фильме дух эпохи.

Работы другого авторитетного кинорежиссера страны, творческого оппонента Дзиги Вертова, Владимира Ерофеева, воплощали принципиально иной подход к кинодокументалистике. Основными целями работы В. А. Ерофеева от съемочного периода до монтажа итогового фильма были фиксация и передача в кино максимальной реалистичности событий. Совершая исследовательские открытия в экстремальных экспедиционных условиях, В. А. Ерофеев стремился «документально» донести исходные впечатления и материалы до зрителей, приглашая аудиторию разделить опыт экранного кинопутешествия. И такой посыл режиссера встречал ответный интерес — в частности, рассмотренный



в монографии фильм В. А. Ерофеева «Крыша мира (Памир)» (1928), включавший этнографические эпизоды о киргизах и таджиках Памира, имел значительный резонанс среди зрительских масс в СССР и за рубежом. В целом метод, использованный В. А. Ерофеевым при создании документальных фильмов, можно охарактеризовать как «антропологическую кинохронику». Кроме того, и разработчики «Киноатласа СССР» особо отмечали фильм «Крыша мира (Памир)», называя его эталонным ориентиром для проекта в целом.

Особняком в серии советских этнографических фильмов стоит авторский фильм Михаила Калатозова «Соль Сванетии» (1930). Сочетание постановочных (исторические реконструкции с привлечением актеров) и хроникальных (натурные и интерьерные съемки с местными типажам) приемов, практиковавшееся М. К. Калатозовым, было в той или иной комбинации распространено в кинематографе изучаемого периода. Но яркой отличительной особенностью кинопочерка М. К. Калатозова было оперирование этнографическими материалами для создания визуальной поэтики (в съемочный период) и оформления итогового этнофильма в духе революционного романтизма (на этапе монтажа). Так, ракурсная съемка, экспрессивные краткие кинофразы, «субъективная» камера, съемка с движения — этими прогрессивными даже для настоящего времени приемами создавался в фильме «Соль Сванетии» эффектный поэтический образ изолированной горной народности, «варящейся в соку» собственных традиций. И в том же поэтическом ключе М. К. Калатозов выстраивал образ революции как явления, имевшего натурно-культурные корни, последовательно подводя зрителя к представлению о том, что не классовая борьба привела сванское сообщество к революции, а природные и этнокультурные противоречия.

Другой известный теоретик и практик советского кино, Н. А. Лебедев, отталкиваясь от марксистских установок, считал кинематограф средством не только звуко-зрительного отображения, но также и изменения мира. Как видно

на примере рассмотренного в монографии кинофильма «Страна Нахчо (Чечня)» (1929), Н. А. Лебедев особо выделял формат кинохроники как эффективный способ взаимодействия создателей «кинопосланий» с массовой аудиторией. Его позиция заключалась в съемке материалов без «художеств», поскольку зритель воспринимал кинохронику за правду, верил ей как документу. В развитие своей методологии он апробировал приемы создания фильмов-конструкций из хроникальных материалов, организуя их на монтажном столе в необходимом ключе, в сочетании с соответствующими титрами, но на выходе не теряя зрительского доверия к киноповествованию. В лебедевской концепции отчетливо выражен акцент на роль идеологии в кинопроцессе и на искусственное добавление политического ингредиента в кинематографическую алхимию. В культивировавшемся им регистре «партийности» кинохроника фактически превращалась в идеологическую кинопублицистику — не случайно Н. А. Лебедев призывал кинематографистов учиться на опыте партийной прессы. Его картина «Страна Нахчо (Чечня)», таким образом, содержит в себе как уникальные хроникальные кадры по этнографии Чечни, так и идеологически оформленные титры, превращающие итоговое произведение в серию общесоюзной кинолетописи — о строительстве социализма в этой самобытной горной стране.

Еще более радикальный — агитационно-пропагандистский киноформат рассмотрен в монографии на примере фильма «Евреи на земле» (1927) Абрама Роома. Использование кинематографа в качестве всеобщего СМИ позволяло государству-продюсеру выгодно презентовать актуальные партийные программы и даже образно решать на экране многие злободневные задачи, в данном случае — по заселению еврейскими колонистами земель Северного Причерноморья. В соответствии с законами пропагандистского жанра фабула киноповествования в фильме «Евреи на земле» была построена как экранизация «исхода» евреев из разрушенных местечек (образ темного прошлого) на плодородные южные земли (образ

светлого будущего). Однако за кажущейся внешней простотой конструкции фильма стояла многосложная работа А. М. Роома и его киногруппы по созданию коллективного кинопортрета «еврейского колхозника». В ходе длительной экспедиции, перемещаясь по территориям Крыма, охваченным переселенческим движением, кинематографисты прослеживали и фиксировали на пленку процессы поступательного оседания переселенцев на землю, встречая различные примеры обустройства еврейских коммун. Таким образом, фильм А. М. Роома обнаруживает комплексную научную ценность, став визуальным источником информации по истории колонизационных программ в СССР.

Фильм «Тунгусь» (1927) Е. И. Свиловой — один из немногих примеров советского кино, где в начальных титрах фигурировала формулировка «этнографическая фильма», — представлял собой образец «монтажных» киноработ. Эта картина, оформленная в виде научно-популярного очерка, была собрана из этнографических кадров, не вошедших в вышеупомянутый кинопроект «Шестая часть мира» Дзиги Вертова. Известно, что исходные материалы снимались оператором как поток жизни, без специального режиссерского задания. И задачей Е. И. Свиловой был показ максимально документального среза существования эвенкийской семьи без применения дополнительных монтажных эффектов. Наиболее значительный объем содержательных материалов в данном киноочерке был связан с хозяйством как основным стержнем всех советских этнофильмов. В киноистории нет выраженного главного героя, лишь фигурируют безымянные этнографические типажи, отсутствуют элементы постановочности, характерные для документалистики изучаемого периода, сведены к минимуму операторская художественность и сюжетная драматургия. Тем самым имелись все основания рассматривать данный кинодокумент как источник по визуальной антропологии сибирских эвенков, представляющий существенную научно-исследовательскую ценность.

На примере фильма «Биробиджан» (1934) классика советского кинематографа, Михаила Слущкого

был рассмотрен формат художественной документалистики — самый распространенный жанр в советском документальном кино (включая этнографическое), вполне отвечающий партийным декларациям времени и программам проектировавшегося советского «Киноатласа». Очевидно, этот фильм, повествующий о заселении еврейскими колонистами земель Дальнего Востока, был снят с целью презентации успешных переселенческих работ Общества землеустройства еврейских трудящихся (ОЗЕТ) — не случайно его выпуск на экран был приурочен к административному образованию Еврейской автономной области с центром в Биробиджане. В этом плане фильм является характерным примером кинорепрезентаций Дальнего Востока, выразившихся в выстраивании череды ключевых образов: «край земли» (природное эльдорадо), «территория коренных народностей» (поликультурные ресурсы), «фронтирная колония» (геополитическое позиционирование). Задачи кинематографа в подобных работах сводились прежде всего к фиксации и трансляции различных колонизационных емкостей: от природных богатств до социокультурных «капиталов» края. В то же время, как и другие рассмотренные выше кинокартины, фильм М. Я. Слуцкого, являясь кросс-жанровым и внутренне противоречивым документом своего времени, обладает ценностью в качестве многокомпонентного исторического источника.

Проанализированный далее в монографии фильм «Алтай-кижи» был выполнен в жанре этнографического кино-репортажа, снятого Владимиром Степановым, выступившим режиссером и оператором в одном лице, в ходе длительной Алтайской киноэкспедиции 1929 г. В ходе изучения данных архивных киноматериалов, впервые вводимых в научный оборот, было проведено исследование особенностей киноповествования об эволюции этнического сообщества алтайцев в период культурных и экономических преобразований в СССР на рубеже 1920–1930-х годов, происходивших в русле параллельных процессов в государственной национально-культурной политике страны. В плане отображения локальных этнических сообществ позиция создателей фильма, как

и многих подобных киноработ, выражалась не просто в антропологическом, но в антропометрическом взгляде «просвещенных колонизаторов» на «вымирающих инородцев» — подход в визуализации этничности, предполагавший необходимость «перевоспитания» коренных народностей края. Так, в кинокартине В. А. Степанова коренные алтайцы при помощи советской власти совершали переход от так называемого первобытного коммунизма к советскому строю, что представляло собой образную реализацию известного марксистского постулата о возможности «перескока» обществ в социализм, минуя капиталистическую стадию развития.

Наконец, видовое кино — популярный жанр отечественного экспедиционного кинематографа — был рассмотрен в исследовании на примере фильмов «Подножие смерти» (1928) и «Два океана» (1933) Владимира Шнейдерова. Обязательным пунктом методологии В. А. Шнейдерова являлась тщательная подготовительная работа, в том числе изучение изданных научных работ по географии региона, консультации с учеными и досъемочная подготовка сценария будущего фильма. Тщательно разработанный и согласованный с научными консультантами сценарий делился на две части — плановую и событийную: первая содержала план обязательных съемок, а вторая предусматривала свободу фиксации материалов в зависимости от конкретных условий на местах работ. Концепция «видового кино» В. А. Шнейдерова предполагала главной задачей режиссера документального фильма отображение максимально полной информационной картины о географии региона с обязательным акцентом на сюжеты о культурах проживающих в нем народностей. Для достижения этого В. А. Шнейдеров практиковал сочетание приемов документального и постановочного кино: от репортажной съемки до реконструкции исторических и сложных современных событий. Особенностью работы В. А. Шнейдерова можно считать так называемую монтажную съемку — фиксацию последовательности кадров внутри сцен и сцен внутри фильма согласно заранее разработанному режиссерскому плану, в результате чего на

финальном этапе оставалось лишь осуществить технический монтаж фильма — склеить фрагменты пленки в определенной последовательности, снабдив киноповествование информационными титрами. В публичных дискуссиях и статьях на страницах советской прессы В. А. Шнейдеров проявлял заметную активность в отстаивании необходимости проведения серийной съемки этногеографических киноальманхов и в организации планового сотрудничества киностудий и научных организаций. Неслучайно в конце 1940-х годов, когда после окончания Второй мировой войны вновь актуализировался вопрос о визуальном картировании территорий СССР, именно В. А. Шнейдеров стал художественным руководителем проекта «Киноатлас Советского Союза», в ходе реализации которого была создана новая серия полнометражных фильмов, в данном случае — уже с общим определяющим прилагательным в названиях: «Советская Латвия», «Советская Литва», «Советская Киргизия», «Советская Украина» и др.

Во многих заметных киноработах рубежа 1920–1930-х годов, ставших впоследствии классическими образцами мирового этнографического (и в целом документального) кино и выполненных при научном консультировании, были апробированы принципы, озвученные в вышеупомянутых тематических работах ученых. В свою очередь, практические опыты становились основаниями для совершенствования теории, тем самым создавая необходимый «ток» для развития этнографического кино как направления. А после судьбоносных отраслевых совещаний, приведших к усилению партийной линии в кинематографии (1928) и этнографии (1929), к внутренним стимулам развития этнокинематографического направления добавились и внешние — межведомственные программы и проекты, одним из наиболее значительных среди них стал «Киноатлас СССР».

Как можно более объемно охарактеризовать «Киноатлас СССР», рассмотренный в книге в качестве контекста развития встречной активности ученых и кинематографистов? С одной стороны, как конкретный проект с однозначным названием, с другой — как процесс. Растянувшийся

на десятилетия, параллельный с образованием и переустройством самого Советского Союза процесс кинокартирования территории страны: нанесения новых наименований, образного визуального освоения огромного пространства и его позиционирования как внутри страны, так и вовне. Не реализовавшись полностью, условно выражаясь, «от а до я», что было связано с постоянной изменчивостью политического курса, проект стал недостающей причинной акцией, мобилизовавшей научно-кинематографическое сообщество на совместную деятельность, что выразилось в разработке теорий и методик, а также в выпуске большого количества этнографических фильмов, пусть формально и не обрамленных общей заставкой «Киноатласа».

Безусловно, государственный проект «Киноатлас СССР» привнес идеологическую нагрузку в межведомственное творческое взаимодействие. Не случайно этнографические кинокартины, при разнице творческих методик их авторов, были выстроены по схожей сценарной матрице, повествуя о «естественном коммунизме» и переходе к социализму среди этнических групп. Каждый из рассмотренных в исследовании опытов на крупном плане отражал специфику поиска матрицы «марксистской этно-фильмы» (термин В. Г. Богораза); на общем же плане эти примеры, собранные воедино, действительно образовывали большой этногеографический киноатлас, на страницах которого были запечатлены разножанровые образы научно-творческого и идеологического позиционирования Страны Советов в мире.

Такие ключевые индикаторы, как серийные теоретические и практические опыты, сведенные в монографии, позволяют с уверенностью говорить об оформлении в СССР 1920–1930-х годов этнографического кино как самостоятельного направления. Речь идет отнюдь не о разовых выездах этнографов с кинокамерой в поле для съемок отдельных этнографических сцен, не о фрагментарных высказываниях ученых по поводу использования кинотехнологий в научно-исследовательских процессах и не об эпизодических экспедициях совместных групп этнографов и режиссеров. Перед нами явление

принципиально иного уровня — системное, подпитываемое внутренними и внешними стимулами, развивавшееся в русле строительства «новой» науки и «нового» кино, — комплексное межжанровое направление, формировавшее «новые» визуальные методы познания и репрезентации этничности.

Уже в середине 1930-х годов в связи с переходом СССР курса национальной политики от ленинского интернационализма к сталинскому тоталитаризму, параллельно с низведением этнографии до уровня вспомогательной исторической дисциплины, было свернуто и производство этнографических фильмов — киноистории о «первобытных» культурах стали невыгодной краской в «прогрессивном» образе Страны Советов. Все предшествующее развитие этнографического кино в СССР было предано забвению, а его наработки — стали «полочными». Был репрессирован и «Киноатлас» — порождение экспериментов «культурной революции» и создававшийся как пестрая кинокомпозиция многокультурной федерации: он представлял конкурентную позицию в условиях складывающейся надэтнической унитарной госструктуры, где проектировались «социалистические по содержанию» и «национальные по форме» культуры (термины И. В. Сталина). Вынужденно остановились и киноисследовательские работы внутри направления, что привело к разрыву сложившихся к тому моменту связей ученых и кинематографистов, которые в сопоставимом масштабе не установились и по сей день. Со временем киностраницы «атласа» были разобраны для включения в более поздние фильмы и киножурналы, что существенно затрудняет их сегодняшний поиск в архивах и атрибуцию.

Массив этнокинодокументов, созданных в СССР в 1920–1930-х годах, до сих пор не введен в мировой научный оборот и потому не учтен в нем, что ведет к зауженному видению российской/советской этнокинематографической истории. В ходе освещения данного наследия, проведенного в монографии, обнаруживается, что в действительности многие «новации», пришедшие в российскую визуальную антропологию в 1990-е годы с Запада, имели



эффективные аналоги в отечественной науке в советский период. И в этой связи становится очевидно, что принятая точка отсчета визуально-антропологической истории в нашей стране — 1980–1990-е годы — является весьма условной. Тогда в новых реалиях после длительного перерыва были возобновлены теоретические и практические изыскания в этом направлении, но в таком рождении логичнее видеть возрождение визуально-антропологических опытов, их развитие на новом витке.

Материалы, представленные в монографии, содержат двойное научное открытие. С одной стороны, эти архивные документы представляют собой корпус неизученных исследовательских источников для широкого спектра гуманитарных дисциплин (отечественная история, визуальная антропология, этнография). С другой — обнаруживают подробные теоретические, практические и методические рекомендации по созданию этнографических фильмов, формам взаимодействия этнографов с кинематографистами и форматам презентации научных знаний, востребованные в современных мультимедийных проекциях. Неслучайно реплики подобной активности регулярно воспроизводятся и в современности: видеопроект «Лица России», мультипликационный проект «Народы России», телепроект «Россия, любовь моя!» и многие другие.

К очевидным выводам проведенного исследования относятся и то, что ведомственное разведение научной и художественной форм познания, сформировавшееся исторически и сохраняющееся до настоящего времени, — явление искусственное. Каждый исследователь — отчасти режиссер, сочиняющий сценарий своей работы на образном уровне и воплощающий его в процессе научного творчества. А каждый режиссер — по-своему исследователь, изучающий реальные факты и информационные материалы для перевода их в визуальные (кинематографические) образы. И впечатляющая история этнокинематографа, предъявляя эффективные примеры сотрудничества науки и кино вековой давности, наглядно актуализирует вопрос о необходимости сегодняшнего преодоления взаимного отчуждения двух профессиональных сообществ во благо этнографии и кинематографии.

## ИСТОЧНИКИ

*Анохин А. В.* Бурханизм в Западном Алтае // Библиотечный фонд Института алтаистики. 1910. Рукопись № 19684.

Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 7668. Оп. 1. Д. 1500.

Государственный фильмофонд РФ (Госфильмофонд). Кинодокумент № 16484.

Государственный центральный музей кино (ГЦМК). Ф. 26. Оп. 1. Д. 13; Д. 103; Оп. 2. Д. 277/13.

Музей Свердловской киностудии.

Письма Л. А. Капицы // Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН. Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Фонд кинодокументов. Учетные №№ 13126, 1528, 1834, 2205, 2710, 2724, 2725, 2727, 3597, 9679, 9696, 9702, 10258, 12831, 13111.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3176, 3179, 3180; Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356, 368; Ф. 675. Оп. 2. Ед. хр. 53; Ф. 1698. Оп. 1. Ед. хр. 907; Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77; Оп. 2. Ед. хр. 386; Ф. 3044. Оп. 1. Ед. хр. 251; Ф. 3050. Оп. 1. Ед. хр. 1.; Ед. хр. 20; Ф. 631. Оп. 40. Ед. хр. 822; Ф. 2936. Оп. 2. Ед. хр. 42; Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 612.

Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 558. Оп. 11. Д. 828.

Российский этнографический музей (РЭМ). Ф. 4903.

Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (СПбФ АРАН). Ф. 250. Оп. 3. Д. 93.

Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ). Ф. 257. Оп. 1. Д. 332.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аванесов С. С.* Визуальная антропология как исследовательская дисциплина // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2013. № 1. С. 68–74.
- Александров Е. В.* Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 127–140.
- Алматов В. М.* Николай Феофанович Яковлев // Отечественные лингвисты XX в. Ч. 3: Т–Я. М.: ИНИОН РАН, 2003. С. 148–157.
- Алматов В. М.* Языковеды, востоковеды, историки. М.: Языки славянских культур, 2012. 376 с.
- Алматов В. М., Ашнин Ф. Д.* Жизнь и труды Николая Феофановича Яковлева // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. № 4. С. 81–86.
- Аманжолова Д. А.* Советская этнополитика (1929–1941 гг.) // Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства. М.: Новый хронограф, 2012. С. 207–262.
- Анохин А. В.* Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии // Сб. МАЭ. Т. IV, вып. 2. Л., 1924. 148 с.
- Арзютов Д. В.* Этнограф с кинокамерой в руках: Прокофьевы и начало визуальной антропологии самодийцев // Антропологический форум. 2016. № 29. С. 187–219.
- Бабушкин А. П.* Большеземельская тундра. Сыктывкар: Изд-во Коми Обстатотдела, 1930. 224 с.
- Бек-Назаров А. И. Записки актера и кинорежиссера. М.: Искусство, 1965. 272 с.
- Богданов Г. Х.* К вопросу о состоянии народного творчества в Карелии // Западнофинский сборник. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1930. С. 65–106.
- Богданов Г. Х.* Свадьба Ухтинской Карелии // Карельский сборник. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1929. С. 36–64.

- Богомалов Ю. А.* Михаил Калатозов: страницы творческой биографии. М.: Искусство, 1989. 238 с.
- Богораз-Ган В. Г.* Этнографы на службе СССР // Революция и культура. 1928. № 7. С. 8–11.
- Болтянский Г. М.* Кинохроника и как ее снимать. М.: Кинопечать, 1926. 80 с.
- Бровина А. А.* Научные исследования европейского Севера России: организация, развитие, результаты (конец XIX — первая половина XX в.): дис. ... д-ра ист. наук. М.: Ин-т истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова РАН, 2018. 574 с.
- Бюллетень Наркомпроса Карельской АССР. № 3. Петрозаводск: Изд-во Наркомпроса, 1929. 54 с.
- Василевич Г. М.* На Нижней Тунгуске // Северная Азия. 1926. № 5–6. С. 150–157.
- Василевич Г. М.* Эвенки. Историко-этнографические очерки. Л.: ИЭ АН СССР, 1969. 305 с.
- Василевич Г. М., Левин М. Г.* Типы оленеводства и их происхождение // Советская этнография. 1951. № 1. С. 76–77.
- Васильева В. О.* Визуальная антропология в системе Cultural Sciences // Вестник РГГУ. Сер. Философия. Социология. Искусствоведение. 2014. № 14 (136). С. 200–213.
- Вельтман С. А.* А. Бек-Назаров. М.: Искусство, 1937. 104 с.
- Вертов Д.* Из наследия. Т. 1. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. 536 с.
- Вертов Д.* Из наследия. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
- Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.
- Вертова-Свилова Е. П.* Память о Вертове // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976. С. 65–70.
- Визе В. Ю.* История исследования советской Арктики. Архангельск: Севкрайгиз, 1934. 233 с.
- Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998. 40 с.
- Волков Н. А.* Ледовитость Чукотского моря в связи с гидрометеорологическими условиями // Труды Арктического и Антарктического научно-исследовательского института. Т. 189. Л.: Изд-во Главсевморпути, 1945. 93 с.
- Головнёв А. В.* Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 83–91.

Головнёв А. В. Визуализация этничности: музейные проекции // Уральский исторический вестник. 2019. № 4. С. 72–81.

Головнёв А. В. О киноантропологии // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 21–32.

Головнев И. А. Антропологическая кинохроника Владимира Ерофеева (на примере фильма «Крыша мира») // Вестник Пермского ун-та. История. 2019. № 2 (45). С. 87–96.

Головнев И. А. Арктика в объективе советского кино: «Два океана» Владимира Шнейдерова // Арктика и Север. 2019. № 2 (35). С. 144–153.

Головнев И. А. Архивное этнографическое кино как исторический источник // Вестник архивиста. 2018. № 3. С. 693–703.

Головнев И. А. Визуальная антропология Дзиги Вертова // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2019. Т. 16, вып. 4. С. 1386–1403.

Головнев И. А. Киноатлас СССР: «Биробиджан» Миханла Слуцкого // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 13–32.

Головнев И. А. Киноатлас СССР: история проекта // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–24.

Головнев И. А. Кинопутешествие Николая Лебедева в «Страну Нахчо» // Известия Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований Владикавказского научного центра РАН. 2019. № 1. С. 56–72.

Головнев И. А. Киноэтнография Леонида Капицы (на примере фильма «По берегам и островам Баренцева моря») // Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та. 2019. № 6 (183). С. 100–106.

Головнев И. А. «Лесные люди» — феномен советского этнографического кино // Этнографическое обозрение. 2016. № 2. С. 81–96.

Головнев И. А. Национальная политика на экране: становление советского этнографического кино в 1920-х — начале 1930-х гг. // Вестник Российской нации. 2018. № 1. С. 95–106.

Головнев И. А. Опыты визуальной антропологии в СССР: фильм «Подножие смерти (Памир)» // Вестник Таджикского нац. ун-та. 2019. № 5. С. 82–87.

Головнев И. А. Традиционные этнокультурные сообщества в советском кино: «Охота и оленеводство в области Коми» // Финно-угорский мир. 2019. № 2. С. 23–31.

- Головнев П. А. Традиционные этнокультурные сообщества в этнографическом кино: «Алтай-кижи» Владимира Степанова // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 4. 148–158.
- Головнев П. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). М.: ИЭА РАН, 2018. 226 с.
- Головнев П. А. Визуализация этничности в советском кино: «Страна гольдов» Амо Бек-Назарова (1930) // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2020. № 1. С. 114–125.
- Головнева Е. В. Регионы СССР на экране: анализ литературных сценариев культурфильмов киностудии «Сибтехфильм» (1930-е гг.) // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 6. С. 68–74.
- Головня А. Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995. 255 с.
- Горностаева О. С. Теоретические вопросы режиссуры неигрового фильма. М.: ВГИК, 1992. 73 с.
- Горький М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1953. 868 с.
- Гращенкова И. Н. Абрам Роом. М.: Искусство, 1977. 264 с.
- Гращенкова И. Н. Киноантропология XX/20. М.: Человек, 2014. 896 с.
- Гурвич П. С. Принципы ленинской национальной политики и применение их на Крайнем Севере // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. 344 с.
- Данилко Е. С. «Казымский переворот»: к истории первого визуально-антропологического проекта в России // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 93–112.
- Декларация Ассоциации революционной кинематографии // Правда. 1924. 27 февр. С. 4.
- Декреты Советской власти. Т. 4. М.: Политиздат, 1973. 584 с.
- Дерябин А. С. Наша психология и их психология — совершенно разные вещи: «Афганистан» Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 53–70.
- Дерябин А. С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 14–24.
- Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976. 278 с.

Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения. М.: ОГИЗ, 1931. 496 с.

*Ерофеев В. А.* На крыше мира (из путевых впечатлений) // Кино. 1927. 27 сент. С. 4.

*Ерофеев В. А.* По «Крыше мира» с киноаппаратом. М.: Молодая гвардия, 1929. 189 с.

*Ерофеев В. А.* Техническое новаторство документальной филь-  
мы // Пролетарское кино. 1931. № 2–3. С. 4–13.

*Ерофеев В. А., Залкин З.* Техника звуковой экспедиции (опыт  
первой звукоъемочной экспедиции Востоккино в Среднюю  
Азию) // Пролетарское кино. 1932. № 6. С. 43–48.

Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах. Вып. 3. М.:  
Искусство, 1986. 333 с.

За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. 196 с.

*Зуриди А. М.* Экран. Наука. Жизнь. М.: Искусство, 1983. 166 с.

*Зеленин Д. К.* Этнографический отдел Государственного Русского  
музея в 1926 г. // Этнография. 1927. № 1. С. 218–220.

*Золотарев Д. А.* Изучение Карельской республики с 1920 по  
1930 год // Красная Карелия. 1930. 23 авг. С. 6.

*Золотарев Д. А.* О работах экспедиции // Красная Карелия. 1927.  
№ 135. С. 3.

*Ивановская Н. П., Чувьуров А. А.* Леонид Капица. Между наукой  
и кино // Регион. 2017. № 6. С. 32–36.

*Иезуитов Н. М.* О стилях советского кино // Советское кино. 1933.  
№ 5–6. С. 31–47.

*Ильинская П.* Центральный музей народоведения // Этнография.  
1930. № 9–10. С. 146–148.

«Имени Ленина» // Кино. 1932. 24 нояб. С. 3.

*Иоффе П. П.* Кризис современного искусства. Л.: Прибой, 1925.  
64 с.

*Ипполитова А. Б.* История музея народов СССР в Москве // Этно-  
графическое обозрение. 2001. № 2. С. 144–160.

Казачи: антропологические очерки / под ред. С. И. Руденко. Л.:  
Изд-во Академии наук СССР, 1927. 257 с.

*Калатозов М. К.* Лицо Голливуда. М.: Госкиноиздат, 1949. 128 с.

*Кандель Ф. С.* Евреи России. Времена и события. История евреев  
российской империи. М.: Мосты культуры, 2014. 800 с.

- Капица А. А.* В Новой Ухте (из экспедиционных впечатлений) // Карело-Мурманский край. 1927. № 12. С. 25–27.
- Капица А. А.* Культурфильма и научные экспедиции // Кинофронт. 1927. № 4. С. 2–3.
- Капица А. А.* Материалы для этнографической характеристики Кондоковского и Вокнаволоцкого районов северо-западной Карелии // Карельский сборник. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1929. С. 22–35.
- Капица А. А., Богданов Г. Х.* Забытая могила // Карело-Мурманский край. 1927. № 9. С. 4.
- Карасева М. М.* От азиатских производственных агиток к научно-популярной и учебной фильме! // Киноведческие записки. 2002. № 58. С. 380–381.
- Кармен Р. А.* О времени и о себе. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1969. 63 с.
- Керимова М. М.* Неизвестные страницы экспедиции братьев Б. М. и Ю. М. Соколовых на Русский Север «По следам Рыбникова и Гильфердинга» (1926–1928) // Сибирские исторические исследования. 2020. № 3. С. 152–177.
- Клешев В. А.* Народная религия алтайцев: вчера, сегодня. Горно-Алтайск: ИП Высоцкая Г. Г., 2011. 246 с.
- Клешев В. А.* Современная народная религия алтай-кижи: дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2006. 165 с.
- Кляус В. А.* Этнографическое кино как источник изучения культуры детства (к постановке вопроса) // Аудиовизуальная антропология: теория и практика. М.: МГУ ТЕИС, 2008. С. 172–177.
- Козин С. Г.* Дальневосточная комплексная экспедиция // Советская этнография. 1931. № 3–4. С. 201–207.
- Козлов П. К.* Дневники Монголо-Тибетской экспедиции 1923–1926. СПб.: Наука, 2003. 1038 с.
- Концевич А. П.* Николай Феофанович Яковлев (к 75-летию со дня рождения) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1967. № 6. С. 557–560.
- Копалин П. П.* Рассказ о творческом пути. М.: Бюро пропаганды советского искусства, 1966. 51 с.
- Кремлев Г. А.* Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1964. 244 с.



*Крыленко Н. В., Щербаков Д. П., Марков К. К.* Пять лет по Памиру: итоги Памирских экспедиций 1928, 1929, 1931, 1932, 1933 годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935. 326 с.

*Кубанкина О. А.* Музей глазами Б. М. Соколова // История и историческая память. 2020. № 20. С. 92–98.

Культкино // Советский экран. 1925. № 33. С. 19.

*Лебедев Н. А.* Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М.: Искусство, 1974. 439 с.

*Лебедев Н. А.* Внимание кинематографу! // Правда. 14 июля. 1922. С. 4.

*Лебедев Н. А.* Типы культурфильмов // Кино-фронт. 1927. № 1. С. 4.

*Лебедева Н. П.* Автобиография. Мемуары // Лебедева Н. И. Этнологические материалы. Рязань: Б. и., 1997. С. 126–136.

*Левин В. П.* Октябрьская революция и евреи России // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. № 6. С. 29–32.

*Ленин В. П.* Полное собрание сочинений. Т. 44. М.: Политиздат, 1982. 725 с.

Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство, 1987. 352 с.

*Литвинов А. А.* У лесных людей // Кино. 1928. № 43. С. 3.

*Лопатин П. А.* Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские. Владивосток: Тип. Управления внутренних дел, 1922. 370 с.

Луначарский о кино. М.: Искусство, 1965. 367 с.

*Магидов В. М.* Киноатлас СССР: История создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. М.: Ин-т Наследия, 2008. С. 136–141.

*Магидов В. М.* Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып. 2. М.: Изд-во РГБ, 1998. 100 с.

*Магидов В. М.* Фильм Владимира Ерофеева «Крыша мира»: его источниковедческое и этнографическое значение // Источниковедческая компаративистика и историческое построение. М.: РГГУ, 2003. С. 192–194.

*Макарьев С. А.* Полевая этнография: Краткое руководство и программы для сбора этнографических материалов в СССР /

под ред. В. Г. Богораза-Тана. Л.: Этногр. экскурсионная комиссия этноотделения геофака ЛГУ, 1928. 103 с.

*Маторин Н. М.* Программа для изучения бытового православия. Л.: Центральное бюро краеведения, 1930. 18 с.

*Нечаева М. Д.* Владимир Шнейдеров. М.: Искусство, 1964. 136 с.

*Никольская Т., Виноградова Т.* Кистайско-грузинские параллели в творчестве С. М. Третьякова // *Natales grate numeras?* СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2008. С. 421–426.

*Оганесов К.* Кино и этнография // *Советский экран*. 1925. № 19. С. 10.

От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5–11 апреля 1929 г.). СПб.: МАЭ РАН, 2014. 511 с.

*Павлов-Сильванский Н. Н.* Программа по изучению правового быта и правовых обычаев. Л., 1927. 18 с.

*Папава М. Г.* Молодость ушедшего друга // *Искусство кино*. 1967. № 3. С. 84–86.

Партия о кино: сб. материалов / под ред. Н. А. Лебедева. М.: Госкиноиздат, 1939. 144 с.

*Паушкин М. М.* Кино через пять лет. М.: Театинопечатъ, 1930. 123 с.

*Пиотровский А. П.* Художественные течения в советском кино. Л.; М.: Театинопечатъ, 1930. 46 с.

*Померанцева Э., Чичеров В.* Борис Матвеевич Соколов // *Советская этнография*. 1955. № 4. С. 97–105.

*Попкова Д. В.* Михаил Слуцкий // *Летописцы нашего времени*. Режиссеры документального кино. М.: Искусство, 1987. С. 142–160.

*Прожико Г. С.* Этнокино: образ «Другого» // *Вестник ВГИК*. 2017. № 3. С. 8–18.

Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Театинопечатъ, 1929. 468 с.

Пути советской кинохроники. М.: Журн.-газетное объединение, 1933. 103 с.

*Разлогов К. Э.* Кино–этнография–антропология // *Философские науки*. 2010. № 7. С. 80–90.

*Ратиани П. П.* С. М. Третьяков и кинематограф // *Сергей Михайлович Третьяков. Кинематографическое наследие: статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады, сценарии*. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 6–43.

- Романова Е. Н., Замятин Д. Н.* Холодный мир: два полюса измерения // Этнографическое обозрение. 2016. № 4. С. 5–8.
- Роом А. М.* Кино и театр // Советский экран. 1925. № 8. С. 10.
- Рошаль А. М.* Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982. 310 с.
- Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: сб. документов и материалов. М.: Искусство, 1973. 242 с.
- Сказки и песни Белозерского края / Б. Соколов, Ю. Соколов. М.: Печать А. И. Снегиревой, 1915. 666 с.
- Слуцкий М. Я.* О хроникальной фильме // Кино. 1933. 4 дек. С. 3–4.
- Совещание этнографов Ленинграда и Москвы // Этнография. 1929. № 2. С. 110–145.
- Соколов Б. М.* Этнография в СССР // Известия. 1927. 11 янв. № 8. С. 3.
- Соколов Б. М.* Этнография и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 12–13.
- Соколов П. В.* Киносценарий. Теория и техника. М.: Кинопечать, 1926. 89 с.
- Соколовы Б. и Ю.* Поэзия деревни: руководство для собирания произведений устной словесности. М.: Новая Москва, 1926. 166 с.
- Соловей Т. Д.* От «буржуазной» этнологии к «советской» этнографии. История отечественной этнологии первой трети XX в. М.: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 1998. 298 с.
- Сталин И. В.* Марксизм и национально-колониальный вопрос. М.: Партиздат, 1934. 232 с.
- Степанов В. А.* В горах Алтая // Кино. 1928. № 41. С. 4.
- Страницы истории отечественного кино. М.: Материк, 2006. 281 с.
- Сурхаско Ю. Ю.* Карельская свадебная обрядность (конец XIX — начало XX в.). Л.: Наука, 1977. 237 с.
- Сутырин В.* О социалистической реконструкции кинематографии // Пролетарское кино. 1931. № 1. С. 6–17.
- Тан-Богораз В. Г.* Этнографическая беллетристика // Советская этнография. 1931. № 3–4. С. 136–156.
- Тарасова А. П.* Владимир Клавдиевич Арсеньев. М.: Глав. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1985. 344 с.
- Терской А. Н.* Из дневника кино-работника // Советский экран. 1925. № 20. С. 3.

- Терской А. Н.* Кинопроизводство и научная фильма // Известия. 1927. 27 июля. № 169. С. 6.
- Терской А. Н.* Кино-экспедиции // Советское кино. 1927. № 5–6. С. 13.
- Терской А. Н.* С киноаппаратом по СССР. М.: Молодая гвардия, 1931. 173 с.
- Терской А. Н.* С передвижкой по Кавказу // Советский экран. 1925. № 19. С. 2.
- Терской А. Н.* Съемка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения) // Киножурнал АРК. 1925. № 8. С. 10–12.
- Терской А. Н.* Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. 187 с.
- Тишков В. А.* Российский народ. М.: Просвещение, 2010. 191 с.
- Толчан Я. М.* Зримые воспоминания (из дневника кинооператора). М.: Союз кинематографистов СССР, 1976. 79 с.
- Трайнин П. П.* Кино на культурном фронте. Л.: Теакинопечать, 1928. 106 с.
- Третьяков С. М.* В переулках гор. М.: Молодая гвардия, 1930. 100 с.
- Третьяков С. М.* Сванетия. М.: Рабочая Москва, 1928. 64 с.
- Третьяков С. М.* Три запора // Заря Востока. 1927. № 1599. С. 3.
- Труды I Всероссийского музейного съезда. Т. 1. М.; Л.: Гос. учеб.-пед. изд-во, 1931. 240 с.
- Трушкина Е. Ю.* Визуальная антропология: этапы становления и развития // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2011. № 1. С. 89–100.
- Финно-угорский мир в фотографиях и документах: наследие Л. Л. Капицы / авт.-сост. Н. И. Ивановская, А. А. Чувьюров. СПб.: ЛИК, 2017. 124 с.
- Ханжонков А. А.* Первые годы русской кинематографии. М.: Искусство, 1937. 176 с.
- Харузина В. Н.* Этнография. Вып. 2. М.: Императорский археолог. ин-т, 1914. 219 с.
- Худяков М. Г.* Опыт ленинградских этнографов // Этнография. 1930. № 4. С. 81–86.
- Что значит «Пролетарское кино»? // Пролетарское кино. 1931. № 1. С. 3–5.

*Шангина И. И.* Д. А. Золотарев (к 100-летию со дня рождения) // Советская этнография. 1985. № 6. С. 76–84.

*Шангина И. И.* Этнографические музеи Москвы и Ленинграда на рубеже 20–30-х годов XX в. // Советская этнография. 1991. № 2. С. 71–81.

Шестая часть мира // Правда. 1926. 12 окт. № 285. С. 3.

Шестая часть мира (беседа с Дзигой Вертовым) // Кино. 1926. 17 авг. С. 6.

*Шимкевич П. П.* Материалы для изучения шаманства у гольдов // Записки Приамурского отдела ИРГО. Т. 1, вып. 2. Хабаровск: Тип. канцелярии Приамурского генерал-губернатора, 1896. 136 с.

*Шкловский В. Б.* Роом. Жизнь и работа. М.: Теакинопечать, 1929. 15 с.

*Шлегель Х.* Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. № 58. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 368–380.

*Шнейдеров В. А.* Восемь кинопутешествий. М.: Искусство, 1937. 200 с.

*Шнейдеров В. А.* Кинолюбитель-путешественник. М.: Искусство, 1966. 80 с.

*Шнейдеров В. А.* Поход «Сибирякова». М.: Молодая гвардия, 1933. 208 с.

*Шнейдеров В. А.* Путешествия с киноаппаратом. М.: Госкиноиздат, 1952. 160 с.

*Шнейдеров В. А.* Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / отв. ред. И. С. Гурвич. М.: Наука, 1971. С. 188–199.

*Шуб Э.* Моя жизнь — кинематограф. М.: Искусство, 1972. 472 с.

*Юсуфбеков Х. Ю.* Улучшение пастбищ и сенокосов Памира и Алайской долины. Душанбе: Дониш, 1968. 320 с.

*Яковлев Н. Ф.* Ингуши. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. 135 с.

*Яковлев Н. Ф.* Кино и этнография // Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 1–17.

*Яковлев Н. Ф.* Наука и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 10–11.

*Апето А.* The polemic around Mikhail Kalatozov's Nail in the boot // Studies in Russian and Soviet cinema. 2015. № 2. P. 126–133.

- Bateson G., Mead M.* Balinese Character: A Photographic Analysis. N. Y.: Academy of Sciences, 1942. 277 p.
- Cultural revolution in Russia, 1928–1931 / Ed. by Sh. Fitzpatrick. Indiana: Indiana University Press, 1984. 309 p.
- Dekel-Chen J. L.* Farming the Red Land: Jewish Agricultural Colonization and Local Soviet Power, 1924–1941. Yale University Press, 2005. 385 p.
- Flaberty R.* My Eskimo friends. «Nanook of the North». N. Y.: Doubleday, 1924. 246 p.
- Heider K.* Ethnographic film. Austin: University of Texas Press, 1976. 161 p.
- Kaganovsky L.* Film Editing as Women's Work: Esfir Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2018. № 6. P. 21–41.
- MacKay J.* Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928) // New Literature Observer. 2007. № 121. P. 41–78.
- Pearlman K., MacKay J., Sutton J.* Creative Editing: Svilova and Vertov's Distributed Cognition // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2018. № 6. P. 42–62.
- Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / Ed. by V. A. Kivelson, J. Neuberger. New Haven: Yale University Press, 2008. 284 p.
- Rouch J.* Cine-ethnography. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003. 400 p.
- Sarkisova O.* Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. N. Y.: I. B. Tauris, 2017. 320 p.
- Sirelius U. T.* Suojarven filmiretki // Kalevalaseuran Vuosikirja. 1921. № 1. P. 243–267.
- Tsivian Y.* Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004. 408 p.
- Visualizing Jews Through the Ages: Literary and material representations of the Jewishness and Judaism. N. Y.: Routledge, 2015. 352 p.
- Williams C., Golovnev I.* Pamiri Women and the Melting Glaciers of Tajikistan: A Visual Knowledge Exchange for Improved Environmental Governance // A Political Ecology of Women, Water and Global Environmental Change. N. Y.: Routledge, 2015. P. 206–225.

Головнев Иван Андреевич

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭТНИЧНОСТИ  
В СОВЕТСКОМ КИНО  
(опыты ученых и кинематографистов  
1920–1930-х гг.)**

Литературный редактор: Т. В. Никифорова

Дизайн и верстка: Ю. С. Конькова

Корректор: С. В. Николаева

Формат 150×230 Бумага 80 гр./м<sup>2</sup>.

Уч.-изд. л. 28. Усл. печ. л. 31.59. Заказ № СУУБ-000761

Тираж 300 экз. Цена свободная.

Дата выхода в свет 01.12.2021

Оригинал-макет подготовлен в Музее антропологии и этнографии

им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3

Отпечатано в Типографии ООО «Студия Успеха»

197136, Санкт-Петербург, Всеволода Вишневского ул., д. 12, литер А,

помещение 2Н, офис 604

тел. 309-73-33, e-mail: [info@s-uspeha.ru](mailto:info@s-uspeha.ru), [www.s-uspeha.ru](http://www.s-uspeha.ru)