

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В ОБЪЕКТИВЕ КИНОКАМЕРЫ

УДК 791.5

ББК 71.1

ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО В РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ

(Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова:

Российская Федерация, 119991, г. Москва, Ленинские горы, д. 1)

Аннотация. Визуальная антропология как межкультурная коммуникация оформилась только во второй половине XX в. До этого времени эту роль выполнял кинематограф, пытавшийся раздвинуть рамки формирующегося общественного сознания через отображение жизни людей, оказавшихся на периферии цивилизационных процессов. В России, где о визуальной антропологии заговорили только в конце 1980-х гг., в первой половине XX в. доминирующую роль продолжает играть документальный кинематограф, повлиявший на характер становления отечественной визуальной антропологии. В статье освещается история взаимодействия социокультурных, идеологических и информационно-технологических процессов, проходивших в стране до конца 1940-х гг., когда все ресурсы были мобилизованы для участия во Второй мировой войне.

В дореволюционный период документальный кинематограф начал нести познавательную функцию, ставшую со временем основной. Непрительные короткие фрагменты хроники сегодня — редкие сохранившиеся свидетельства прошедшей жизни. После революции новое государство с первых шагов поставило перед кинематографом задачу формирования «нового человека». Это движение возглавил Дзига Вертов, идеолог особого видения действительности через кинообъектив и воздействия документального экрана на зрителя. Его «киноправда» стала символом исследования реального мира с помощью языка кино. Фильм «Шестая часть мира» оказался беспрецедентным проектом одновременного отображения жизни разных народов на огромном пространстве страны и вдохновил других документалистов на этнографическую съемку.

Активный рост кинематографа в начальный предреволюционный период, очевидные достижения трудных 1920-х гг. и тревожные тенденции 1930-х определили характер будущего развития отечественного документального кинематографа в роли межкультурной коммуникации во второй половине XX в.

Ключевые слова: визуальная антропология, межкультурная коммуникация, документальный кинематограф России.

Дата поступления статьи: 24 октября 2019 г.

Дата публикации: 25 декабря 2019 г.

Для цитирования: Александров Е. В. Этнографическое кино в России первой половины XX века // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 4. С. 136–147.

DOI: 10.26158/TK.2019.20.4.011

Существует большой разброс мнений в рассмотрении целей и границ визуальной антропологии [Pink 2006; Форум 2007, 6–108]. Область изучения визуаль-

ного безгранична, а о широкой палитре представлений о современной антропологии дает, в частности, дискуссия [Первый форум 2004, 6–11]. Определяющая

цель межкультурной коммуникации, осуществляемая в результате синтеза антропологических наук и аудиовизуальных языков, как главная и специфическая задача визуальной антропологии была сформулирована основоположниками новой дисциплины во второй половине XX в. [Chiozzi 1989; Ruby 2004]. В настоящей статье я буду исходить из определения основной и специфической функции визуальной антропологии, отличающей ее от близких видов деятельности: осуществление межкультурной коммуникации аудиовизуальными средствами на основе современных антропологических исследований [Александров 2017, 16].

Благодаря способности запечатлеть отрезки времени с высокой степенью аутентичности конкретному событию и гармоничному синтезу аудиовизуальных языков, обеспечивающему эмоциональную и эстетическую выразительность, именно кинематограф оказался способен наиболее эффективно осуществлять «диалог культур» по сравнению с другими информационными системами. Уровень развития визуальной антропологии в каждой стране в значительной степени определяют фильмы, отбираемые на фестивали. Но интерес представляет не только характер взаимодействия антропологических исследований и кинематографической культуры, воплотившийся в фильмах, но и предшествующий визуальной антропологии период, во многом повлиявший на ее современное состояние в каждой стране.

Встреча отечественного академического сообщества с визуальной антропологией произошла позднее, чем в других европейских странах, совпав с важными демократическими переменами в общественной жизни. И хотя съемки на этнографическую тематику велись в России практически с момента изобретения кино, этнографическая наука и документальный кинематограф длительное время существовали параллельно, лишь изредка пересекаясь. Такое положение не только не предвещало в перспективе, но и не способствовало (когда это все-таки произошло) быстрому и органичному синтезированию двух видов деятельности.

Задачей статьи является описание и краткая характеристика кинематографической истории в первой половине XX столетия. Будут рассматриваться два этапа деятельности кинематографистов, осуществлявших на практике межкультурную коммуникацию:

1. Хроникальные съемки этнографической тематики в Российской империи (1896–1916).

2. От «киноправды» к формированию нового общества (1918–1941).

ХРОНИКАЛЬНЫЕ СЪЕМКИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ (1896–1916)

Уже через полгода после первого киносеанса в Париже, обозначившего начало эры кинематографа, операторы фирмы братьев Люмьер начали съемки на территории России, запечатлев в мае 1896 г. коронацию императора Николая II. Для того времени это была большая работа (почти 2 минуты), она хорошо сохранилась до наших дней и довольно известна. Среди прочих помпезных кадров официальной церемонии в ней можно увидеть и этнографический эпизод — шествие представителей разных народов, населяющих окраины империи, в национальных костюмах.

Это была своего рода точка отсчета истории кинематографа России. Как только в Москве и Санкт-Петербурге, а затем в других городах империи стали проводить киносеансы, в них в качестве заставок часто показывали съемки коронации.

Нет прямых свидетельств, что в составе съемочной группы Люмьеров, снимавшей «Коронацию», был и Болеслав Матушевский, но, как следует из книги, изданной в 1898 г. в Париже, он был одним из первых кинооператоров, снимавших Николая II [Гинзбург 1963, 42]. О незаслуженно забытом практике и теоретике кинематографа относительно недавно заговорили польские исследователи [Jacoby 1995; Czeszot-Gawrak 1995]. Советский историк и теоретик кинематографа С. С. Гинзбург указывает, что еще в 1930–1940-х гг. наследие Б. Матушевского изучал другой исследователь — Григорий Болтянский¹ [Гинзбург

¹ Григорий Моисеевич Болтянский внес существенный вклад в теорию и практику пред- и послереволюционного периода в российском документальном кинематографе. Его деятельность заслуживает отдельного рассмотрения.

1963, 44]. В более поздней статье публикуется и комментируется рукописный перевод с французского языка двух книг Б. Матушевского, выполненный Г. Болтянским в 1940 г. [Ишевская, Вирен 2007].

Б. Матушевский не только самостоятельно осуществил в 1897–1898 гг. 16 киносъемок царской семьи, но уже в одном из писем министру императорского двора В.Б. Фридериксу в феврале 1900 г. изложил предложение о создании кинематографической библиотеки [Баталин, Малышева 2011, 8]. В книге с многозначительным названием «Новый источник истории. О создании хранилища исторических документов» (*Une nouvelle source de l'Histoire. Creation de cinematographie historique*) он без лишней скромности, но и не без оснований называет себя «предтечей» организации синематек и фильмохранилищ. Его мысли о кинематографе как историческом источнике и новом средстве научного исследования не потеряли актуальности и сегодня.

Владимир Магидов, российский исследователь творческого пути Б. Матушевского, приводит сведения, что съемочные интересы автора первых книг о кино не ограничивались царской семьей. Его можно также отнести к числу предвестников визуальной антропологии — в первые годы XX в. он проводил съемки этнографического характера в провинциях Польши, входившей тогда в состав Российской империи [Магидов 1999].

После визита люмьеровских операторов и деятельности Матушевского кинематограф становится излюбленным занятием и постоянным развлечением в императорском доме. Совладелец фирмы «К. Е. фон Ган и К», имевшей исключительные права, фотограф и оператор Александр Ягельский до конца своей жизни (1916) проводит киносъемки и устраивает регулярные демонстрации событий из жизни царской семьи. Хотя в основном эти сеансы организовывались для внутреннего пользования, по особому разрешению отдельные фрагменты официального характера показывались и в общедоступных кинотеатрах [Баталин, Малышева 2011, 8–9]². Естественно, эти немые съемки только с определенной мерой условности можно рассматривать в рамках визуальной антропологии. Они

проводились императорским фотографом под постоянным контролем и с высокой степенью самоцензуры. Тем не менее такая объемная и сюжетно разнообразная кинохроника, снимавшаяся на протяжении полутора десятков лет и достаточно хорошо сохранившаяся, вполне могла бы стать материалом для современного антропологического исследования, посвященного жизни трагически погибшей семьи последнего российского императора.

В отличие от съемок А. Ягельского, материалы Б. Матушевского, по-видимому, не сохранились, как и съемки операторов братьев Люмьер, которые в конце XIX в. и в первые годы XX в. активно осваивали российские просторы: добирались до Кавказа и Урала, проводили съемки и устраивали показы в разных городах [Зоркая 2005, 9]. Даже после того, как Люмьеры прекратили свою деятельность, еще долго их программы российские кинопредприниматели показывали в отдаленных городах страны, вплоть до Дальнего Востока.

Но в начале своей деятельности фирма внимательно отстаивала свою монополию. В частности, известно, что в Харькове конкуренцию с ними не сумел выдержать фотограф Альфред Федецкий — один из первых российских кинематографистов. Среди сюжетов, которые он показал публике, была съемка Оренбургского казачьего полка [Миславский 2006, 165]. С этого времени в России «казачья» тема становится одной из наиболее популярных у кинохроникеров.

До 1908 г. на экранах страны чаще всего идут фильмы пришедших на смену братьям Люмьер французских фирм «Гомон» и «Патэ», основная продукция которых была преимущественно постановочно-развлекательной. Среди хроникальных сюжетов доминировали официальные церемонии, но постепенно интерес смещается в сторону «сцен из народной жизни». Настоящим «гвоздем сезона» стал знаменитый документальный фильм фирмы «Патэ» «Донские казаки», который был распродан в рекордном для того периода числе копий. Вслед за «Донскими казаками» «Патэ» выпускает серию видовых документальных лент «Живописная Россия», включавшую и ленты этнографического характера: «Сцены из кавказской жизни», «Российские

² Эти материалы дошли до настоящего времени в большом количестве и после длительного периода запрета стали доступны. Многие из них сейчас можно найти в Интернете.

типы», «Рыбная ловля в Астрахани» и др. [Лебедев 1947, 13–14].

Едва ли растущее разнообразие сюжетов вызвано осознанным стремлением кинохроникеров осуществлять коммуникацию между представителями разных культур. Их цель — борьба с коммерческими конкурентами и стремление удивлять публику невиданными ранее сюжетами. Но в погоне за экзотикой и сенсациями они неизбежно расширяют кругозор зрителей, знакомя их с жизнью близких и далеких миров. Становящееся более доступным средство информации начинает все активнее выполнять присущую ему функцию опосредованного межкультурного общения.

Одну из первых российских киностудий организовал Александр Дранков. Его фирма в начале 1908 г. произвела и выпустила в продажу 17 видовых и хроникальных лент разной тематики, в том числе «Вербное воскресенье в Москве», «Московский Хитров рынок», «Виды Варшавы», «Финляндия» [Там же, 14–15].

С 1907 г. и крупные кинофирмы, и отдельные энтузиасты постепенно осваивают огромную территорию страны. В Уральских и приволжских областях активно работает знаменитый фотограф Вениамин Метенков. Помимо огромного количества прекрасных фотографий, часть которых вошла в 1994 г. в фильм режиссера Владимира Чиненова «Хрупкие мгновения истории», им был снят фильм «Виды Урала» [Баклин, Калашников 2003, 184].

В Киеве трудятся Н. Козловский, И. Гуцман и К. Стефан, в Одессе — М. Гроссман, в Харькове — братья Боммер. В Екатеринославе (после нескольких переименований — г. Днепр. — Е. А.) снимает видовые картины Д. Сахненко. Некоторые из этих операторов со временем прекратят самостоятельную работу и переберутся в столичные города в крупные фирмы А. Дранкова, И. Ермольева, Д. Харитоновой, А. Ханжонкова, а после революции обеспечат преемственность киноъемочной деятельности в Советской России [Гинзбург 1963, 42–50].

На Дальнем Востоке и в Сибири работает оператор и демонстратор картин П. В. Кобцев. Кроме неизбежных хроникальных сюжетов он много снимает фильмов этнографической тематики: «Тайлаган, общественное жертвоприношение иркутских бурят-монголов», «Религиозные торжества монголов и бурят»,

«Гибель культурного памятника Дацан в Чите», «Монголо-бурятский праздник Цама в Гусино-Озерском Дацане» и др. Его фильм «Работа на рыбных промыслах М. И. Штыкмана» получил медаль на хабаровской выставке Приморского края. Другой успешный кинопредприниматель, Ф. Ф. Махотин, также снимает краеведческие фильмы: «Виды города Ново-Николаевска», «Прогулка от Ново-Николаевска до Берска», «Виды и события города Томска» [Ватолин 2002].

Судя по каталогу «Разумный кинематограф», составленному одним из наиболее крупных деятелей кино в России М. Алейниковым, с 1907 г., когда съемка хроникальных кинокартин приняла регулярный характер, до начала Первой мировой войны (1914) было создано 1200 видовых фильмов [Гинзбург 1963, 66]. Из них сохранилось малое число разрозненных фрагментов, которые с большим трудом находят и атрибутируют современные исследователи-архивисты.

Набирающее силу Акционерное общество А. А. Ханжонкова с самого начала помимо игровых фильмов много внимания уделяет съемке видовых и этнографических сюжетов. Опытный оператор Владимир Сиверсен в 1908 г. снимает на Кавказе фильм «По реке Зеленчук». В фирму Ханжонкова поступает студент Петербургского университета Николай Минервин, несколько лет снимавший фильмы о кавказских народах. Совсем недавно эти чудом сохранившиеся съемки были введены в оборот режиссером Валерием Тимощенко в фильме «Потерянный мир» [Гиберт, Ныrkова 2016, 71].

В фирме Ханжонкова существовал даже научный отдел, руководителем лаборатории и оператором которого был Федор Карлович Бремер. Его можно считать первым кинематографистом, проводившим съемки в труднодоступных и малоизвестных районах Севера России. В 1913 г. Бремер был командирован в экспедицию за полярный круг. Во время долгого пути через южные моря он снимал в Индии, на Цейлоне. Пароход «Колыма», на котором оператор плыл по Ледовитому океану, был затерт льдами и провел вынужденную тяжелую зимовку.

Из материалов трехгодичного путешествия было смонтировано около 20 фильмов, посвященных народам Камчатки, Прибайкалья, Калмыкии, Чукотки. Также Ф. Бремеру принадлежит фильм «Виды

Приморского края», снятый в экспедиции известного исследователя народов Дальнего Востока Владимира Арсеньева. Это, вероятно, первый в России случай сотрудничества кинохроникера с ученым-этнографом. Фрагменты из съемок Ф. Бремера позднее (1927) включил в свой фильм «За полярным кругом» советский кинематографист Владимир Ерофеев [Дерябин 1995, 71; 1999, 16; Вишневский 1996].

В переломный для страны 1917 г., когда, казалось бы, было не до съемок этнографического характера, по железной дороге из Хельсинки до Владивостока добирался финский археолог и антрополог Сакари Пялси. На рыболовецком судне экспедиция плывет на север, где в летний сезон ведет съемки на чукотском побережье Ледовитого океана. Фильм был смонтирован, показан в Хельсинки в 1922 г. и надолго забыт. Только в 1976 г. нашли часть сохранившихся материалов, вошедших в реставрированный фильм «Путешествие по Арктике» [Вилкуна 1978].

Это первый в истории России и повторенный только в советские годы случай, когда съемку этнографической тематики осуществил непосредственно ученый. Эстафету известного ученого недавно подхватила молодая режиссер-документалист Кира Яаскелайнен, сняв фильм в рамках проекта «Дневники северных путешественников» по заказу Финского культурного фонда в тех местах, где работал Пялси [Чуйко 2019].

ОТ «КИНОПРАВДЫ» К ФОРМИРОВАНИЮ НОВОГО ОБЩЕСТВА (1918–1941)

Роль кинохроники вновь выросла с началом Первой мировой войны, в революционные и послереволюционные годы. Но теперь документальное кино выполняет не столько просветительские, сколько пропагандистские задачи. Эта тенденция продолжилась и на долгие годы закрепились в Советском Союзе.

В военные годы многие кинооператоры перешли из частных кинопредприятий в киноотдел Скобелевского комитета — центральную организацию, осуществлявшую съемки Первой мировой войны и революционных событий 1917 г. Техническое оборудование комитета и уцелевших частных фирм, в том числе Акционерного общества А. Ханжонкова, национализированные

после Октябрьской революции 1917 г., стали основой материальной базы первых советских киноорганизаций в Москве и Петрограде. Творческие сотрудники дореволюционных киностудий, оставшиеся в стране, обеспечили преемственность кинематографического процесса в переломный период российской истории. Многие из операторов, в том числе участвовавших в съемках эпизодов Первой мировой и Гражданской войн, а также Февральской и Октябрьской революций: П. К. Новицкий, Н. И. Топорков, П. В. Ермолов, С. С. Гинзбург, И. С. Кобозев, А. Г. Лемберг, А. А. Левицкий, С. А. Бендерский, Г. В. Гибер, Ю. А. Желябужский, Л. В. Кулешов, Л. Форестье, А. Рылло, Э. Тиссэ и др., — в советские годы способствовали становлению кинопроизводства [Магидов 2013, 66].

Первая мировая война и последовавший за ней революционный период радикально трансформировали межкультурную функцию кинематографа, сместив акцент с просветительских задач на пропагандистские. Остро ставшая перед республикой проблема удержания власти и строительства новой страны на обломках империи сразу потребовала большого внимания к привлечению народных масс на свою сторону. Были необходимы простые и эффективные средства информации. Доставшиеся в наследство национализированное кинопроизводство и небольшое число профессионалов не могли справиться с решением новых задач. Потребовались люди, готовые с энтузиазмом воплощать на экране мечты о новом устройстве мира. Таким человеком оказался студент неврологического института Денис Кауфман, ставший известным всему миру под псевдонимом Дзига Вертов.

Он быстро осваивает профессию в агитпоездах Гражданской войны, участвуя в хроникальных съемках и общаясь со зрителями во время демонстраций фильмов. С 1918 г. он выпускает киножурнал «Кинонеделя», сохранивший до наших дней отзвуки быстроменяющихся фантастических событий того времени [Лемберг 1976, 80; Медведев 2011]. 6 сентября 2019 г. состоялся предпремьерный показ фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции», который 100 лет считался утраченным и который в течение нескольких лет собирал по кусочкам известный киновед Н. А. Изволов. Подробнее см.: [Годовщина революции 2019].

Всего вышло 24 номера киножурнала. Некоторые из них сейчас размещены в Интернете. Даже нескольких просмотров достаточно, чтобы понять истоки жизненной позиции Вертова и почему название журнала спустя полвека стало символом прогрессивного движения европейских кинематографистов. Во весь экран первого кадра сюжета о бездомных детях Поволжья на железнодорожной станции Мелекесс помещен титр: «Спасите голодающих детей!», а в конце — после эпизода с детьми, сквозь кожу которых просвечивают кости, — «Нет больше сил!».

Вертов выдвигает лозунг ДХК — «Даешь хорошую кинохронику!» — и не возражает, когда скептики переделывают его на «Долой художественную кинематографию!»³. С этого времени начинается его последовательная борьба под лозунгом «Кино-правды» со всеми видами традиционного искусства за искусство документальности [Вертов 1966]. Вертов снимает «жизнь как она есть, врасплох», не использует актеров и постановку, не называет себя режиссером. Он — «инструктор-организатор съемок», «инженер», «кино-разведчик» реальной жизни, попавшей в поле зрения камеры [Рошаль 1982, 28]. Конечно, со временем Вертов уточнял, изменял, смягчал формулировки, соотносил их с творческим опытом и отбиваясь от многочисленных критиков, хотя оставался верен сути своих принципов до конца жизни.

В 1926 г. выходит фильм «Шестая часть мира», которым Вертов осуществляет грандиозную по сложности организации и масштабам акцию по репрезентации жизни народов огромной многонациональной страны. Несмотря на очевидность агитационной задачи, фильм дает чрезвычайно широкую и яркую палитру образов России. Современный исследователь может рассматривать фильм как своего рода этнографический обзор, хотя и облеченный в излюбленную Вертовым пафосную плакатную форму. Как и все работы этого выдающегося мастера, фильм достоин внимательного анализа с самых разных позиций, но не менее интересна и важна сама история, связанная с созданием фильма.

Для сбора материалов к фильму «киноки-операторы» группы Вертова были посланы в экспедиции в самые отдаленные уголки страны. В общей сложности для «Шестой части мира» было снято около 30 тыс. м пленки, из которых в фильме была использована примерно двадцатая часть. Судя по переписке с операторами, Вертов давал им установки снимать как можно подробнее, уделять внимание особенностям быта представителей разных народов, характеризующим своеобразие их жизни в тяжелых природных условиях. В частности, одна из рекомендаций Вертова, обращенная к операторам, работавшим на Севере, дает прекрасный образец напутствия будущим визуальным антропологам: показывать фильмы своим героям и снимать их реакцию.

«Киноки-операторы», снимавшие для «Шестой части мира», позднее создали свои фильмы, иногда с другими режиссерами, но обычно с помощью монтажницы Елизаветы Свиловой, самого верного «кинока», жены и постоянного монтажера Дзиги Вертова. Как правило, эти фильмы были посвящены конкретным народам: например, Петр Зотов снял фильмы «Тунгусы», «Дагестан», «Бухара», «Жизнь национальных меньшинств», Сергей Бендерский и Николай Юдин — «Охота и оленеводство в области Коми». Оператор Иван Беляков совместно с оппонентом и критиком Вертова режиссером Николаем Лебедевым выпустили в 1928 г. фильм «Ворота Кавказа», а в 1929 г. — фильм «Страна Нахчо» о чеченцах [Дерябин 1995, 65]. Конечно, и возможности кинотехники, и влияние стилистики Вертова определяли относительную краткость эпизодов и необходимость ограничиваться лаконичными сопроводительными надписями вместо обстоятельного комментария. Тем не менее для современного этнографа эти фильмы — выразительное свидетельство об ушедшем в прошлое облике народов из разных частей страны.

Еще одного соратника Вертова, ставшего в дальнейшем известным режиссером-документалистом, Илью Копалина, волновали процессы коллективизации, идущие в крестьянской среде. Вместе с оператором П. Зотовым он снял в 1930 г. в Московской

³ Экспрессия манифестов была нормой у сторонников пролетарского искусства. Еще в 1919 г. Казимир Малевич в программе «левых беспредметников» объявляет войну академизму [Малевич 1919, 110].

области большой фильм «Деревня», где использовалась громоздкая звуковая аппаратура для синхронной записи реальных шумов.

Таким образом, Вертов не только создал фильм на этнографическую тему, ставший одним из ярких произведений мировой документалистики, его работа послужила катализатором формирования интереса к этнической тематике для других советских режиссеров.

В 1928 г. этнографической темой увлекается опытный кинематографист Александр Литвинов. Основываясь на рекомендациях Владимира Арсеньева, киногруппа в течение полугода снимает фильм «Лесные люди» о таяжских жителях удэгейцах, позднее получивший одобрение Роберта Флаэрти [Дерябин 1999, 18]. В дальнейшем Литвинов продолжил работать на Дальнем Востоке и в Сибири, снял более 20 документальных и игровых фильмов. Уже после войны был награжден престижной премией Ф. Ф. Буссе за «создание кинофильмов, содержащих ценные документальные материалы по этнографии народностей Дальнего Востока» [Там же, 14–23]. В наше время молодой исследователь и режиссер Иван Головнев изучил и развил его опыт в своем фильме «Страна удэге» [Головнев 2016].

В 1927 г. Владимир Ерофеев, тот режиссер, который дал вторую жизнь северным съемкам Федора Бремера, создает фильм «Крыша мира» — о народах Памира.

Ерофеев продолжает работать до середины 1930-х гг., снимает в Афганистане и Иране до тех пор, когда становится очевидно: для кинематографистов наступили новые времена — на смену фильмам о народах приходят краткие сюжеты в киножурналах с обязательной критикой архаичного устройства традиционной жизни и демонстрацией достижений советского строя [Дерябин 2001, 68].

В советское время все киносъемки ведутся профессиональными кинематографистами государственных киностудий. Исключением из правил стала работа Георгия и Екатерины Прокофьевых — двух научных сотрудников Кунсткамеры, в те годы ведущего антропологического института Академии наук. Очень скромное техническое оснащение, тяжелые бытовые условия не помешали исследователям проводить съемки ненцев на побережье Ледовитого океана в 1929–1931 гг. Совсем

недавно научный сотрудник Кунсткамеры Дмитрий Арзютов восстановил и включил сохранившиеся материалы в фильм «Самодийский дневник» [Арзютов 2016].

В начале 1930-х гг. завершается романтический период строительства пролетарского искусства. Теперь в ходу совсем другие установки и формы выражения: «За массовость и понятность искусства! За превращение его в могучее идеологическое орудие мирового Октября!» [РАПХ 1931, 635].

Кончилось время поисков, прошло время Пролеткульта, ЛЕФа, Маяковского, советского авангарда. На смену лозунгу «Формирование нового человека новыми средствами», вдохновлявшего кинодокументалистов в предыдущий период, выдвигается идея создания Киноатласа СССР — планового производства научно-популярных фильмов как наглядных пособий с целью «внедрения в сознание людей тех или иных представлений» [Головнева, Головнев 2016, 149].

К началу 1930-х гг. в стране стал складываться ставший со временем популярным жанр «кинопутешествий». На экраны страны продолжают выходить множество путевых очерков — преемников видовых фильмов, но этнографическая тематика находится теперь далеко не на первом плане: в 1927 г. — «К берегам Тихого океана» М. Израильсона-Налетного и М. Каростина; «Камчатка» и «Вокруг Азии» Н. Константинова; в 1928 г. — «Алтай» В. Степанова; «Байкал» Н. Кудрявцева; «Великий северный путь» Н. Большинцова, К. Венцеля; «Шанхайский документ» Я. Блюха; в 1929 г. — «По берегам и островам Баренцева моря» В. Пронина; в 1930 г. — «По Камчатке и Сахалину» Л. Вульфова, «Среди гольдов» — А. Бек-Назарова, «Путешествие по Северу» — Н. Лебедева; в 1931 г. — «К белому пятну Арктики» Н. Кармазинского; в 1932 г. — «На высоте 4500», «Два океана»; в 1934 г. — «Большой Токио» В. Шнейдерова [Дерябин 1999, 14–23].

Родоначальником этого жанра считается Владимир Адольфович Шнейдеров, многое сделавший для его укоренения в предвоенные годы и возглавивший направление после войны и в кинематографе, и на телевидении. Уже в 1924 г. он снял короткометражные фильмы «По Самарканду» и «По Узбекистану», в 1925 г. — фильм «Великий перелет» — об экспедиции в Монголию. На основе путешествий

по Памиру в 1928 г. создал фильм «Подножие смерти», в 1930 г. — фильм «Эль-Йемен» [Кинословарь 1970, 952].

Но первым, кому в советское время удалось осуществить экспедиционную съемку, был Марк Васильевич Израильсон-Налетный, работавший в 1921 г. в составе посольства Ф.Ф. Раскольников и выпустивший фильм «Афганистан», отдельные фрагменты которого только недавно были обнаружены в архиве. Следы деятельности М.В. Израильсона-Налетного прослеживаются до 1928 г. Как и многие другие операторы того времени, он снимал и документальные, и постановочные фильмы, в основном на Дальнем Востоке и в Сибири [Харитонов 2017]. М.В. Израильсона-Налетного можно рассматривать еще и как инициатора идеи Киноатласа, долгое время остававшейся популярной и на первом этапе поддержанной авторитетной группой ученых Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока, в которую входили В.Г. Богораз, В.Д. Виленский-Сибиряков, Л.Я. Штернберг и др. В 1928 г. на киносекции «Плавискусство» был рассмотрен доклад М.В. Израильсона-Налетного «К вопросу о создании Кино-Атласа СССР». Учитывая продвигаемую ЦК партии тенденцию ведомственного «сближения» науки и кино, предлагалось взамен просветительских культурфильмов, «снимающихся часто без плана и достаточного научного участия, <...> создать Кино-Атлас СССР <...> для снабжения кинофицированной школы, экранов, фабрик и заводов и будущих деревенских экранов серий фильмовых материалов, построенных с научной консультацией и по плану. <...> Осуществить задачу возможно путем создания междуведомственного объединения для

издания “Географически-Этнографического и Экономического Кино-Атласа”, планомерно и научно разрабатывающего и систематизирующего кино-съемки СССР. Данная работа должна быть рассчитана на многие годы, как и печатание энциклопедии. Но перспективы этого дела безмерны» [Жданова 2014].

Трудно сказать, каким образом могла бы реализоваться эта грандиозная идея, но уже в самом начале обсуждения его участники знали, что «затруднения с пленкой заставили план по Кино-Атласу на 1931 г. изъять целиком, так как в общем плане производства фильмов “Союзкино” оставлены лишь чисто учебно-инструктивные фильмы по подготовке кадров промышленности» [Там же].

В 1932 г. была ликвидирована фабрика культурфильмов. Необходимость срочной подготовки квалифицированных рабочих для развития тяжелой промышленности, автотранспорта, сельского хозяйства обусловила переход от производства просветительских лент к учебным фильмам.

Таким образом, излюбленный кинематографистами и востребованный зрителем путевой очерк с помощью новых технологических возможностей приобретает форму научно-популярного фильма. В виде туристического жанра, совмещающего ознакомительную и пропагандистскую функции, фильмы-путешествия продолжают существовать в последние годы перед Второй мировой войной и долгие годы после ее окончания.

Дальнейшая история кинематографического освещения жизни народов России станет предметом рассмотрения следующей статьи.

Источники и материалы

Вилкуна 1978 — Вилкуна К. Экспедиция Сакари Пяльси в Северо-Восточную Сибирь (1917–1919 гг.) // Этнографическое обозрение. 1978. № 3. С. 111–116.

Годовщина революции 2019 — «Годовщина революции» Вертова: Первый экзамен. С Николаем Изволовым беседовал Никита Смирнов // Блог-журнал «Сеанс». 2018. 20 ноября URL: <https://seance.ru/blog/interviews/revolution-vertov-izvolov/> (дата обращения: 11.02.2019).

Жданова 2014 — Жданова В. К материалам по истории отечественного кинопроцесса конца 1920-х — начала 30-х гг. Замысел создания «Кино-Атласа СССР». URL:

<http://varvarajdanova.esrae.ru/pdf/2014/11/2.pdf> (дата обращения: 11.02.2019).

Лемберг 1976 — Лемберг А. Дружба, испытанная десятилетиями // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976. С. 79–85.

Малевиц 1919 — Малевиц К. Программа «левых» беспредметников в журнале «Изобразительное искусство», № 1, 1919 г. // Советское искусство за 15 лет. М.; Л., 1933. С. 110.

РАПХ 1931 — РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников) в журнале «За пролетарское искусство», 1931, № 5 // Советское искусство за 15 лет. М.; Л., 1936. С. 635.

Форум 2007 — Форум «Визуальная антропология» // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 6–108.

Исследования

Александров 2017 — Александров Е. В. Центристемительный вектор в безграничии визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11–28.

Арзютов 2016 — Арзютов Д. Этнограф с кинокамерой в руках: Прокофьевы и начало визуальной антропологии самодийцев // Антропологический форум. 2016. № 29. С. 187–219.

Баклин, Калашников 2003 — Баклин Н. В., Калашников А. Г. Первые шаги научного кино в России / Публ. А. С. Дерябина; Комментар. С. В. Сквородниковой при участии А. С. Дерябина // Киноведческие записки. 2003. № 64. С. 184–189.

Баталин, Малышева 2011 — Баталин В. Н., Малышева Г. Е. История Российского государственного архива кинофотодокументов. 1926–1966 гг. СПб., 2011.

Ватолин 2002 — Ватолин В. Синема в Сибири: Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917) (Окончание) // Киноведческие записки. 2002. № 61. С. 369–370.

Вертов 1966 — Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.

Вишневский 1996 — Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России: 1907–1916. М., 1996.

Гиберт, Ныркова 2016 — Гиберт Г. Г., Ныркова Д. А. Кавказ в дореволюционном документальном кино // Наследие веков. 2016. № 1. С. 70–73.

Гинзбург 1963 — Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.

Головнев 2016 — Головнев И. Лесные люди — феномен советского этнографического кино // Этнографическое обозрение. 2016. № 2. С. 83–98.

Головнева, Головнев 2016 — Головнева Е. В., Головнев И. А. Визуализация региона средствами кинематографа (на примере «Киноатласа СССР») // Известия Уральского федерального университета. Серия 1. 2016. № 22 (3). С. 146–151.

Дерябин 1995 — Дерябин А. Вертов и Ерофеев: Две ветви документалистики // Каталог Флаэртиана. Пермь, 1995. С. 65–71.

Дерябин 1999 — Дерябин А. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». 1999. № 11. С. 14–23.

Дерябин 2001 — Дерябин А. «Наша психология и их психология — совершенно разные вещи». «Афганистан» Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 53–70.

Зоркая 2005 — Зоркая Н. М. История советского кино. СПб., 2005.

Ишевская, Вирен 2007 — Ишевская С., Вирен Д. Болеслав Матушевский. Живая фотография: чем она является и чем должна стать / Пер. Г. Болтынский; Публ., предисл. и коммент. С. Ишевской и Д. Вирена // Киноведческие записки. 2007. № 83. С. 127–161.

Лебедев 1947 — Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР: Немое кино. М., 1947.

Магидов 1999 — Магидов В. М. Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России // Киноведческие записки. 1999. № 43. С. 268–280.

Магидов 2013 — Магидов В. М. Источники о деятельности Скобелевского комитета и его роли в отечественном кинопроцессе накануне и в ходе Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций 1917 г. // Вестник архивиста. 2013. № 1 (121). С. 65–81.

Медведев 2011 — Медведев М. Дзига Вертов. Ловец звуков, или Доктор Франкенштейн // Перемены. 2011.02.01. URL: <https://www.peremeny.ru/blog/6704> (дата обращения: 14.04.2014).

Миславский 2006 — Миславский В. Н. Альфред Федецкий: к биографии первого русского кинооператора // Киноведческие записки. 2006. № 77. С. 163–213.

Первый форум 2004 — Первый форум. Современные тенденции в антропологических исследованиях // Антропологический форум. 2004. № 1. С. 6–101.

Рошаль 1982 — Рошаль Л. Дзига Вертов. М., 1982.

Чуйко 2019 — Чуйко С. Тропой Сакари Пялси // Крайний Север. 2019.18.10. URL: <http://www.ks87.ru/82/6983.html> (дата обращения: 11.02.2019).

Czeczot-Gawrak 1995 — Czeczot-Gawrak Z. Bolesław Matuszewski, filozof i pionier dokumentu filmowego // Bolesław Matuszewski. Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia, czym jest, czym byc powinna. Warszawa, 1995. S. 11–12.

Jacoby 1995 — Jacoby J. Znałem Bolesława Matuszewskiego // Bolesław Matuszewski. Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia, czym jest, czym byc powinna. Warszawa, 1995. S. 37–42.

Pink 2006 — Pink S. The future of visual anthropology: Engaging the senses. London, 2006.

Ruby 2004 — Ruby J. The anthropology of visual communication at Temple University. 1967 to 2004. A personal view. URL: <http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/index.htm> (дата обращения: 05.08.2017).

© Е. В. Александров, 2019

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Александров Е. В. <https://orcid.org/0002-7726-1466>

Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова: Российская Федерация, 119991, г. Москва, Ленинские горы, д. 1; тел.: +7 (495) 939-39-92; e-mail: eale@yandex.ru

ETHNOGRAPHIC CINEMA IN RUSSIA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

EVGENY V. ALEXANDROV

(M.V. Lomonosov Moscow State University: 1, Leninskie Gory, Moscow, 119991,
Russian Federation)

Summary. Visual anthropology as a form of intercultural communication arose only in the second half of the 20th century. Before that this role was played by cinema, with a different degree of awareness, trying to increase emerging public consciousness by reflecting on the life of people who were on the periphery of “civilizing” processes. In Russia, where discussion about visual anthropology appeared only in the late 1980s, documentary cinema continues to play a dominant role, significantly influencing the formation of Russian visual anthropology. The goal of this article is to survey the interaction between the socio-cultural, ideological, information and technological processes that took place in the country until the end of the 1940s, when all of its resources were mobilized to participate in the Second World War.

In the pre-revolutionary period, documentary cinema began to perform a cognitive function, which eventually became its main one. Its simple, short, filmed fragments now offer rare evidence of a past way of life. After the Revolution, the new state tasked cinema to help create a “new man”. This goal was taken up by Dziga Vertov, the ideologist of a special vision of reality seen through a film lens who became concerned with the impact of the documentary screen on the viewer. Vertov’s “film truth” became a symbol of exploring the real world using the language of cinema. In particular, his “The Sixth Part of the World” represented an unprecedented attempt to capture the life of different peoples over a vast expanse of the country and inspired other documentary filmmakers to undertake ethnographic photography.

The active growth of cinema in the initial pre-revolutionary period; its obvious achievements in the difficult 1920s; and the alarming trends of the Stalinist 1930s; all provided the background for the development of domestic documentary cinema as intercultural communication during the second half of the 20th century.

Key words: visual anthropology, intercultural communication in Russia, documentary cinematography.

Received: October 24, 2019.

Date of publication: December 25, 2019.

For citation: Alexandrov E. V. Ethnographic cinema in Russia in the first half of the 20th century. *Traditional culture*. 2019. Vol. 20. No. 4. Pp. 136–147. In Russian.

DOI: 10.26158/TK.2019.20.4.011

References

Alexandrov E. V. (2017) Tsentrostremitel'nyy vektor v bezgranich'i vizual'noy antropologii [The centripetal vector in limitless visual anthropology]. *Sibirskiye istoricheskiye issledovaniya* [Siberian historical research]. 2017. No. 3. Pp. 11–28. In Russian.

Arzyutov D. (2016) Etnograf s kinokameroy v rukakh: Prokof'yevy i nachalo vizual'noy antropologii samodiytsev [The ethnographer with a movie camera: The Prokofievs and the beginning of visual anthropology of the Samoyeds]. *Antropologicheskij forum* [Forum for anthropology and culture]. 2016. No. 29. Pp. 187–219. In Russian.

Baklin N. V., Kalashnikov A. G. (2003) Per-vyye shagi nauchnogo kino v Rossii [The first steps of scholarly cinema in Russia]. Publ. by A. S. Deryabin; Comment. by S. V. Skovorodnikova and A. S. Deryabin. *Kinovedcheskiye zapiski* [Film notes]. 2003. No. 64. Pp. 184–189. In Russian.

Batalin V. N., Malysheva G. E. (2011) Istoriya Rossiyskogo gosudarstvennogo arkhiva kinofotodokumentov. 1926–1966 gg. [History of the Russian State Documentary Film and Photo Archive. 1926–1966]. St. Petersburg. In Russian.

Chuyko S. (2019) Tropoy Sakari Pyalsi [On Sakari Pyalsi's trail]. *Krayniy Sever* [The Far North]. 2019.18.10. URL: <http://www.ks87.ru/82/6983.html> (retrieved: 11.02.2019). In Russian.

Czeczot-Gawrak Z. (1995) Bolesław Matuszewski, filozof i pionier dokumentu filmowego [Bolesław Matuszewski, philosopher and pioneer of documentary cinema]. In: Bolesław Matuszewski. Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia, czym jest, czym być powinna [Bolesław Matuszewski. A new source of history. A living photograph, what it is and should be]. Warsaw. Pp. 11–12. In Polish.

Deryabin A. (1995) Vertov i Erofejev: Dve vetvi dokumentalistiki [Vertov and Erofeev: The two branches of the documentary]. In: Katalog

Flaertiana [Flaertiana catalog]. Perm. Pp. 65–71. In Russian.

Deryabin A. (1999) O fil'makh-puteshestviyakh i Aleksandre Litvinove [About travel films and Alexander Litvinov]. *Vestnik "Zelenoye spaseniye"* [Bulletin "Green salvation"]. 1999. No. 11. Pp. 14–23. In Russian.

Deryabin A. (2001) "Nasha psikhologiya i ikh psikhologiya — sovershenno raznyye veshchi". "Afganistan" Vladimira Erofeeva i sovetskiy kul'turfil'm dvadtsatykh godov ["Our psychology and their psychology are completely different things". "Afghanistan" by Vladimir Erofeev and Soviet kulturfilm (culture film) of the twenties]. *Kinovedcheskiye zapiski* [Film notes]. 2001. No. 54. Pp. 53–70. In Russian.

Gibert G. G., Nyrkova D. A. (2016) Kavkaz v dorevolutsionnom dokumental'nom kino [Caucasus in pre-revolutionary documentary cinema]. *Naslediyе vekov* [Heritage of centuries]. 2016. No. 1. Pp. 70–73. In Russian.

Ginzburg S. (1963) Kinematografiya dorevolutsionnoy Rossii [Cinematography of pre-revolutionary Russia]. Moscow. In Russian.

Golovnev I. (2016) Lesnyye lyudi — fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino [Forest people, the phenomenon of Soviet ethnographic cinema]. *Etnograficheskoye obozreniye* [Ethnographic review]. 2016. No. 2. Pp. 83–98. In Russian.

Golovneva E. V., Golovnev I. A. (2016) Vizualizatsiya regiona sredstvami kinematografa (na primere "Kinoatlasy SSSR") [Visualization of a region by means of cinematography (the example of "Kinoatlas of the USSR")]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta* [Proceedings of the Ural Federal University]. Series 1. 2016. No. 22 (3). Pp. 146–151. In Russian.

Ishevskaya S., Viren D. (2007) Boleslav Matusevskiy. Zhivaya fotografiya: chem ona yavlyayetsya i chem dolzhna stat' [Boleslav Matusevskiy, Living photography: what it is and what it should become]. *Kinovedcheskiye zapiski* [Film notes]. 2007. No. 83. Pp. 127–161. In Russian.

Jacoby J. (1995) Znałem Bolesława Matuszewskiego [I knew Bolesław Matuszewski]. In: Bolesław Matuszewski. Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia, czym jest, czym być powinna [Bolesław Matuszewski. A new source of history. A living photograph, what it is and what it should be]. Warsaw. Pp. 37–42. In Polish.

Lebedev N. A. (1947) Ocherk istorii kino SSSR: Nemoye kino [Essay on the history of cinema of the USSR: Silent cinema]. Moscow. In Russian.

Magidov V. M. (1999) Itogi kinematograficheskoy i nauchnoy deyatel'nosti B. Matushevskogo v Rossii [The results of B. Matuszewski's cinematic

and scholarly activities in Russia]. *Kinovedcheskiye zapiski* [Film notes]. 1999. No. 43. Pp. 268–280. In Russian.

Magidov V. M. (2013) Istochniki o deyatelnosti Skobelevskogo komiteta i ego roli v otechestvennom kinoprotsesse nakanune i v khode Pervoy mirovoy voyny, Fevral'skoy i Oktyabr'skoy revolyutsiy 1917 g. [Sources on the activities of the Skobelevsky Committee and its role in the domestic film process on the eve of and during the First World War, the February and October Revolutions of 1917]. *Vestnik arkhivista* [Herald of an archivist]. 2013. No. 1 (121). Pp. 65–81. In Russian.

Medvedev M. (2011) Dziga Vertov. Lovets zvukov, ili Doktor Frankenshteyn [Dziga Vertov: The catcher of sounds, or Dr. Frankenstein]. *Peremeny* [Changes]. 2011.02.01. URL: <https://www.peremeny.ru/blog/6704> (retrieved: 14.04.2014). In Russian.

Mislavskiy V. N. (2006) Al'fred Fedetskiy: k biografii pervogo rossiyskogo kinooperatora [Alfred Fedetskiy: Toward the biography of the first Russian cameraman]. *Kinovedcheskiye zapiski* [Film notes]. 2006. No. 77. Pp. 163–213. In Russian.

Pervyy forum. Sovremennyye tendentsii v antropologicheskikh issledovaniyakh [The first forum. Modern trends in anthropological research] (2004) *Antropologicheskii forum* [Forum for anthropology and culture]. 2004. No. 1. Pp. 6–101. In Russian.

Pink S. (2006) The future of visual anthropology: Engaging the senses. London. In English.

Roshal L. (1982) Dziga Vertov [Dziga Vertov]. Moscow, 1982. In Russian.

Ruby J. (2004) The anthropology of visual communication at Temple University. 1967 to 2004. A personal view. URL: <http://astro.temple.edu/~ruby/vatu/index.htm> (retrieved: 05.08.2017). In English.

Vatolin V. (2002) Sinema v Sibiri. Ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896–1917) (Okonchaniye) [Cinema in Siberia. Essays on the history of early Siberian cinema (1896–1917) (Conclusion)]. *Kinovedcheskiye zapiski* [Film notes]. 2002. No. 61. Pp. 369–370. In Russian.

Vertov D. (1966) Stat'i. Dnevnik. Zamysly [Articles. Diaries. Plans]. Moscow. In Russian.

Vishnevskiy V. E. (1996) Dokumental'nyye fil'my dorevolutsionnoy Rossii: 1907–1916 [Documentaries of pre-revolutionary Russia: 1907–1916]. Moscow. In Russian.

Zorkaya N. M. (2005) Istoriya sovetskogo kino [History of Soviet cinema]. St. Petersburg. In Russian.

© E. V. Alexandrov, 2019

ABOUT THE AUTHOR

Evgeny V. Alexandrov <https://orcid.org/0000-0002-7726-1466>

E-mail: eale@yandex.ru

Tel.: +7 (495) 939-32-92

1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation

PhD in Arts, Associate Professor, Leading Researcher of the M.V. Lomonosov Moscow State University



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)