

**Северность в кинодокументах:
экспедиции «Кино-Глаза» 1920-х гг.**

И. А. Головнёв

*Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
golovnev.ivan@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

Ведение. Север исторически инспирировал творческие опыты кинематографистов своим этнографическим колоритом. В результате, образы более чем вековой культурной эволюции этнических сообществ отразились в значительном комплексе визуальных документов. Поскольку многие самобытные традиции коренных северян нивелировались или навсегда канули в прошлое, то архивные киноплёнки дают современному исследователю уникальную возможность – увидеть элементы ушедших культур в подвижных взаимосвязях, осмыслить их постоянно движущуюся причинность.

Цель: ввести в гуманитарный оборот информацию о неизученных визуально-этнографических опытах, реализованных в начале–середине 1920-х гг. в экспедициях титульных советских кинематографистов.

Материалы исследования: кино-, фото- и текстовые документы 1920-х гг., материалы раннесоветской периодики, тематические печатные публикации, личные архивы кинематографистов.

Результаты и научная новизна. Комплексный обзор истории и содержания этнографических съёмок советского «Кино-Глаза» на Севере производится в предлагаемой статье впервые. С одной стороны, проведенный архивный поиск и исследовательский анализ непредставленных в научном поле этнографических материалов из наследия ведущих российских документалистов, открывает доступ к информативным киноисточникам, содержащим уникальные визуально-этнографические материалы об эволюции местных этнических сообществ (коми, колва-яран и др.). С другой стороны – развивает ретроспективные исследования процессов социалистического переустройства и преломлений национальной политики на Севере в раннесоветский период.

Ключевые слова: визуальная этнография, Север, самоеды, коми, архивный кинодокумент, Тиссэ, Лемберг, Беляков, Вертов

Благодарности: Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 22-18-00283 «Северность России и этнокультурный потенциал Арктики» (рук. А. В. Головнёв), <https://rscf.ru/project/22-18-00283/>

Для цитирования: Головнёв И. А. Северность в кинодокументах: экспедиции «Кино-Глаза» 1920-х гг. // Вестник угроведения. 2024. Т. 14. № 2 (57). С. 371–381.

**The Northernness in the cinema-documents:
the expeditions “Cinema-Eyes” in the 1920s**

I. A. Golovnev

*Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography,
Russian Academy of Sciences,
Saint-Petersburg, Russian Federation,
golovnev.ivan@gmail.com*

ABSTRACT

Introduction: the North historically inspired the creative experiments of filmmakers with its ethnographic color. As a result, the images of more than a century-old cultural evolution of ethnic communities were reflected in a significant set of visual documents. Since many original traditions of the indigenous northerners have been lost or disappeared in the past, the archival films give a modern researcher a unique opportunity – to see elements of gone cultures in their mobile relationships, to comprehend their driving causality.

Objective: to introduce into humanitarian circulation information about unexplored visual and ethnographic experiments implemented in the early and middle of the 1920s in the expeditions of the titular Soviet cinematographers.

Research materials: film-, photo- and text documents of the 1920s, materials of early Soviet periodicals, thematic printed publications, personal archives of cinematographers.

Results and novelty of the research: the comprehensive review of the history and content of ethnographic filming by the Soviet “Cinema-Eyes” in the North is provided in the article for the first time. On the one hand, the conducted archival

search and research analysis of ethnographic materials from the legacy of leading Russian documentary filmmakers that are not presented in the scientific field opens access to informative film sources containing unique visual-ethnographic materials about the evolution of local ethnic communities (Komi, Kolva-Yaran, etc.). On the other hand, it develops retrospective studies of the processes of socialist reorganization and refractions of national policy in the North in the early Soviet period.

Key words: visual ethnography, North, Samoyeds, Komi, archival film document, Tisse, Lemberg, Belyakov, Vertov

Acknowledgements: the research was supported by the Russian Science Foundation as a part of the project № 22-18-00283 “The Northernness of Russia and the Ethno-Cultural Potential of the Arctic” (A. V. Golovnev), <https://rscf.ru/project/22-18-00283/>.

For citation: Golovnev I. A. The Northernness in the cinema-documents: the expeditions “Cinema-Eyes” in the 1920s // Vestnik ugrovedenia = Bulletin of Ugric Studies. 2024; 14 (2/57): 371–381.

Введение

В XX в. советский кинематограф, открыв народным массам опцию экранного путешествия в труднодоступные края страны, стал популярным выразителем «оттенков северности» России [6, 312]. Именно туристический интерес был основным импульсом к производству этно-географических зарисовок в начале 1920-х гг., транслируя увлеченность северной экзотикой от создателей фильмов к зрительской аудитории. Но в то же время, северные локации позволяли кинематографистам воплощать на экране актуальные революционные формулы о приобщении малочисленных народностей к социализму. Не случайно, в киноархивах отложился колоритный пласт кинодокументов о Севере, включая этнографические [7; 8], которые, несмотря на свою источниковую ценность, до сих пор не получили должного научного осмысления. К таковым примерам относится кинолента под названием «Самоеды», рассматриваемая ниже. Её атрибуция в архивной описи выглядит путано, в частности, годами создания обозначен отрезок 1922–1926 гг., данные о режиссере отсутствуют, а в графе об операторах перечисляются несколько фамилий: Тиссэ, Лемберг и Беляков.

Материалы и методы

В литературе сведений об этой ленте встретить не удалось, за исключением упоминания известного киноведа А. С. Дерябина о возможной принадлежности «Самоедов» к масштабному кинопроекту Д. Вертова «Шестая часть мира» [9]. Поэтому базовыми источниками для этого исследования стали страницы творческих биографий самих авторов-операторов ленты, материалами – экспедиционные съёмки для нескольких экранных проектов, реализовавшихся под творческим началом Дзиги Вертова («Кино-Правда», «Самоеды», «Пробег Кино-Глаза сквозь СССР», «Шестая часть

мира»), а также хронологически смежные с ними документы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД), Государственного центрального Музея кино (ГЦМК), и тематические интервью с ведущими отечественными этнографами и фольклористами.

Методологическую базу исследования составили такие визуально-антропологические методы, как сбор фото / кино-данных, их систематизация и анализ, методы источниковедческого и историко-антропологического анализа кинодокументов, историко-сравнительный и биографический методы, а также авторский метод рассмотрения фильма как «кинотекста».

Результаты

Тиссэ (настоящая фамилия Николайтис) Эдуард Казимирович (1897–1961), родился в латвийском городе Либава (в то время – территория Российской империи), по национальности – литовец (семья переехала в Латвию из Литвы). Там же, при фотографической студии, он приобщился к визуально-антропологической работе – сначала фотографом, а затем кинооператором – отображал в своих видовых очерках характерную северность региона: картины местной природы и быта северо-европейцев [20, 85]. Значимым рубежом в его профессиональном становлении стала революция 1917 г. и оформление Советской власти в России – в мае 1918 г. Он был оформлен служащим в Фотокино-комитет Народного комиссариата просвещения. Опыт службы хроникером советского строительства для Э. К. Тиссэ выдался тематически разносторонним, и заложил основы его операторского почерка. По словам известного киноведа Г. М. Болтянского, «со съёмочной стороны и композиции кадра в этих работах обращали на себя внимание, кроме

хорошей фотографии – типичность съёмок, умение схватить характерное, существенное, яркие детали, красочность и композиционная художественность отдельных кадров» [3, 18]. За один только 1922 год в фильмографии Э. К. Тиссэ значатся следующие съёмки: хроника работы съезда народов Востока в Баку, научно-популярный фильм «Кавказ и его курорты», оборонный фильм «Страна Советов под охраной», научный фильм «Добыча и обработка золота и платины «Уралплатина», а также научно-популярный фильм «На Дальнем Севере (жизнь и быт самоедов)» [10, 162]. В 1922–1923 гг. он создал целую серию картин о заводах и промысловых объединениях на Урале в экспедиции под руководством А. Е. Иванова-Баркова, именно в этот период им и были сняты этнографические материалы о быте коренных народностей Севера. Сам упомянутый фильм «На Дальнем Севере» до наших дней не сохранился, но кадры, имеющиеся в ленте «Самоеды», очевидно, были сняты в той экспедиции, к слову – в них фигурирует и сам Э. К. Тиссэ.

Ещё одним оператором ленты «Самоеды» числится Лемберг Александр Григорьевич (1898–1974). Совместно с Э. К. Тиссэ, с 1918 г. он служил хроникером в Фото-кино-комитете, а в 1922 г. – работал в составе Уральской экспедиции «Госкино», в том числе и на северных локациях [13, 87]. Как и Э. К. Тиссэ, А. Г. Лемберг фигурировал и в кадрах ленты «Самоеды». И тогда же, в 1922 г., он вошёл в творческую группу «киноков» Д. Вертова, специализировался на съёмках научных и бытовых картин. Дополнительно прояснить операторские связи мне позволило исследовательское ознакомление с мемуарами А. Г. Лемберга. По его воспоминаниям, в конце 1910-х гг. при Фото-кино-комитете сложился штат постоянных операторов-документалистов, в который, среди прочих, входили и Э. К. Тиссэ и сам А. Г. Лемберг [12]. А должность инструктора-организатора съёмок, руководившего работой операторов, занял Д. Вертов – именно он отвечал за составление плана съёмки, распределение плёнки, редактирование материалов. По смежному свидетельству Д. Вертова, работа над выпусками экранного журнала «Кино-Неделя» требовала охвата новостей советского строительства в различных уголках страны, поэтому в Москве оставались

только два дежурных оператора, «остальные (Тиссэ, Ермолов, Новицкий, Левицкий, Гибер, Лемберг) регулярно направлялись в командировки» [5, 320]. Дополнительно отметим, что в 1922 г. группа Д. Вертова пополнилась художником и оператором И. И. Беляковым – именно его фамилия замыкает перечень создателей вышерассмотренной киноленты «Самоеды».

Беляков Иван Иванович (1897–1967) начал работать в кинематографе с 1919 г. – сначала в качестве художника-графика, затем художником и оператором мультипликационных съёмок. С 1922 г. он также был включён в вертовскую группу «киноков», где занимался подготовкой анимационных географических карт для выпусков экранной газеты «Кино-Правда», включая очевидно и карту Урала, снятую в кадрах ленты «Самоеды». А в 1926 г. – в качестве оператора принял участие в съёмках вертовского кинофильма «Шестая часть мира», связь которого с лентой «Самоеды» будет описана далее.



Рис. 1. Тиссэ Э. К. Портрет. 1920-е гг.
Из фондов Российского государственного архива
литературы и искусства¹

¹ РГАЛИ. Ф. 2057. Оп.1. Ед. хр. 666. Л. 2

В именном фонде Э. К. Тиссэ в РГАЛИ сохранился объёмный текстовый документ – интервью о начальном периоде его работ в кинохронике – в числе прочих, содержащий сведения о съёмках на Севере, представляющие интерес для текущего исследования. И потому методологически уместным является приведение ниже в статье подробных выдержек из того ранее не публиковавшегося текста (*курсивом*) в сопоставлении с содержанием титров из ленты «Самоеды» (обычным шрифтом)¹.

Титр. Самоед-пастух со стадом оленей.

Титр. Самоед в пути на оленях.

Титр. Жилище самоеда.

Титр. Самоед с семьёй и оленями в упряжке.

Э. К. Тиссэ вспоминал: *«Тундровые олени делают 25 вёрст в час, всё равно, что подъём, что спуск. Одинаково. Он не меняет шага. Одинаковым темпом идёт. А таёжные делают 16–18 вёрст. Они страшно быстро несутся, и на них мы производили съёмку. Раза четыре я с аппаратом летел, потому что чрезвычайно трудно было удержаться на месте. Сидеть никак нельзя, а приходится, сжимая сильно коленями сани. И вот на этом узком месте саней ставится аппарат и... малейший наклон или толчок – и вы летите моментально. Для того, чтобы добиться одной съёмки несущихся оленей, мне приходилось по 4–5 раз слетать с этих саней. Но падать было не страшно, т. к. снег глубокий, да и одет я был тяжело – в малице и т. д.»*²

Титр. Самоед на рубке дров в лесу.

Титр. Уполномоченный «Госкино» на Урале т. Иванов.

Титр. Оператор Эдуард Тиссэ.

Титр. Оператор Лемберг.

Титр. Постройки самоедов.

Особо отмечал Э. К. Тиссэ гостеприимство местных жителей: *«Я и Иван Баринов – режиссёр наш, прибыли мы в юрту самоеда. Приехали мы туда вечером. Они варят там какую-то еду. Они живут по 15–20 человек в юрте. Предлагают нам поесть, и женщины, которые угощают нас, на нас не смотрят. Сами они не начинают есть, пока гость не начнёт. Потом они зажарили мясо. Мы попробовали мясо. Всё*

*это нам, конечно, приходилось есть руками. Покушали, потом попили, – они выпили водки и пригласили нас кататься, ночью. Мы, конечно, отказались. Они умчались... Утром просыпаемся. Смотрим – наших вещей нет. Нужно сказать, что за время нашего путешествия мы очень обносились, многое у нас изорвалось. И вот мы видим, что все женщины, которые там находились, собрались в нашу юрту, и наше обмундирование... – всё это шло по рукам у всех, и всё это чинилось. Мы получили всё целое. Кроме того, вечером, когда мы ложились спать, нам вытащили из мешка белоснежного медведя – это только для гостей. Гостеприимство у них изумительное»*³.

Титр. Самоеды с грузом на нартах.

Титр. Олени в лесу.

Титр. Женщина-самоедка с детьми дома.

Титр. Самоеды в пути на оленях.

Титр. Олени на стойбище.

Титр. Карта Урала. Работа операторов Лемберга и Белякова.

Титр. Самоед, надевающий упряжку на оленя.

Титр. Карта Урала.

*«Карскую губу, Архангельск – всё это мы объездили материком, а не океаном. Затем, были за Уралом и в Северной Сибири. 10 с половиной месяцев продолжалось у меня это путешествие... Мы сняли быт самоедов, рысистые бега, охоту на оленей. Называлась эта картина «Жизнь и быт самоедов». Шла она всё время в Совкино»*⁴ – сообщал Э. К. Тиссэ.

Получив разносторонний опыт кинохроникёра, включавший и этнографические съёмки среди самоедов, Э. К. Тиссэ поступил работать на московскую кинофабрику «Госкино» – эпицентр киножизни Советского Союза (рис. 1). Последовавшее знаковое знакомство с режиссёром С. М. Эйзенштейном стало для Э. К. Тиссэ очередной ступенью его профессионального трека – из документального он перешёл работать в постановочное кино, и вошёл в историю искусства, прежде всего, как оператор классических эйзенштейновских киношедевров: «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Александр Невский», «Иван Грозный» и др. [18]. В то же время, мастерство, с которым

¹ Монтажный лист составлен сотрудниками РГАКФД по титрам фильма.

² РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 899. Л. 14.

³ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 899. Л. 15.

⁴ РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 899. Л. 15.



Рис. 2. Кадр из ленты «Самоеды». Из фондов Российского государственного архива кинофотодокументов¹

Э. К. Тиссэ увлекательно подавал на экране хроникальные события, послужило вкладом в документалистику – эта линия получила развитие в творчестве его коллег из известного сообщества «киноков», руководимого Д. Вертовым, став выразительной чертой их метода с характерным названием «Кино-глаз».

В кадрах «Самоедов» было уделено внимание физическим типам и одежам представителей местного населения – планы мужчин и женщин, стариков и детей. Персонажи были сняты как на хозяйственных работах, так и в семейном быту – за рубкой дров, перевозкой грузов, выпасом оленей и т. п. Подробно показывались интерьеры жилищ и экстерьеры стойбищ. А использование анимационной карты давало возможность вписать снимаемую местность в географию Уральского региона. В целом, лента «Самоеды» была оформлена как кинопутешествие. Благодаря деятельности операторов-первопроходцев, создававших увлекательные кинодневники, этот формат получил широкое распространение в раннем советском кино.

В частности, такая форма предполагала и присутствие кинематографистов в кадре – не только как действующих лиц самой по себе наполненной приключениями экспедиции, но и как своеобразных культуртрегеров, несущих новую советскую культуру на труднодоступные национальные окраины страны. Однако монтажный ряд фильма выглядит незаконченным и неоднородным, собранным из киноматериалов, снятых разными операторами.

Студия «Культкино», где в 1925 г. работала группа Д. Вертова, была единственной советской кинофабрикой, творческий профиль которой определялся Учёным Советом, куда входили видные научные и общественные деятели страны. Поэтому студия на регулярной основе сотрудничала с исследовательскими и музейными организациями – Центральным музеем народоведения, Географическим обществом, различными институтами Академии наук и др.

Характерно, что в изучаемый период от Учёного Совета «Культкино» в Президиум Центрального исполнительного комитета (ЦИК) СССР была подана «Докладная записка»

¹ РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учётный № 946.

о постановке в план серийного производства этнографических фильмов, которую удалось обнаружить в именном фонде Д. Вертова в РГАЛИ¹. Очевидно, поданное обращение возымело соответствующий отклик, что выразилось в содержании тематического плана студии, и в частности, в поддержке производства кинопроекта «Пробег Кино-Глаза сквозь СССР», запущенного на базе «Культикино» при поддержке «Госторга».

«Среди наиболее значимых картин предстоящего года отметим... «СССР» («Пробег Кино-Глаза») – грандиозную картину реальных засъёмок жизни, быта и труда в самых различных контрастах с захватом самых отдалённых мест СССР, «Экспорт – импорт Госторга» – рисующую грандиозную картину первого в мире могучего государственного аппарата по заготовке, ввозу и вывозу и другим сторонам работы нашей внешней торговли» [17, 15] – анонсировалось по этому поводу в центральной кинопрессе.

Беспрецедентная по масштабам для советского кинематографа работа, предполагавшая максимально полный охват территорий Союза, велась силами девяти киноэкспедиций [21, 151]. И особое внимание «Кино-глаза» было обращено на Север: группа оператора П. П. Зотова снимала материалы о тунгусах, группа Н. Д. Константинова – об остяках, а группа С. А. Бендерского – работала в разъездной экспедиции, нацеленной на сбор киноматериалов о коми и самоедах, что представляет прямой интерес для данного исследования.

В частности, в начале октября 1925 г. в прессе появилась информация о том, что «оператор Культикино Бендерский выезжает на Печору с целью засъёмки заготовки пушнины для картины «Экспорт-импорт Госторга» и ряда бытовых и этнографических моментов из жизни Северного края и самоедов для картины «Пробег кино-глаза сквозь СССР» [11, 11]. На деле, по свидетельствам участников кинопроцесса, экспедиция состояла из двух кинооператоров: С. А. Бендерского и Н. К. Юдина. В частности, в одном из октябрьских номеров 1925 г. газеты «Югид туй» сообщалось о подробностях планируемых ими работ, и высказывалось пожелание к различным организациям области Коми о посильном содействии съёмкам:

«По плану, кино-съёмка разбивается на три части: I. Охотник дома. Берётся его семья, хозяйство, обстоятельства жизни (жилище, еда, одежда, быт, обычаи). Затем: как он отправляется на охоту – одежда, ружье, припасы, его собака; проводы; в лесу; II-й момент – около лесной баньки, прибытие, осмотр, оставление лишнего груза в баньке; охота, возвращение с добычей; что делает с добычей (способы снятия, сушки и хранения шкурки); условия жизни в баньке – еда, отдых и т. п.; III-й момент – возвращение домой, встреча, гулянье. Работа агента Госторга. Выдача денег, товаров: что делают с товаром. Дальше – сбор пушнины; отправка в центр» [19, 3].

Очевидно, что специфические задачи масштабного кинопроекта реализовывались с дополнительной проработкой сценарных эскизов, съёмочных локаций и экспедиционных маршрутов на местах, при консультации соответствующих специалистов:

«Теперь кино-операторы отправились по р. Выми, дойдут до с. Турьи, возможно и выше на Удору (через Пегышдор). Возвратятся через 1 – 1 ½ месяца обратно в Устьсысольск, а отсюда вверх по Вычегде в Ижмо-Печорский край. В общем пробудут они в Коми области месяцев шесть. У них с собой имеется кинопередвижка, будут показывать в деревнях картины, которые везут с собой, контрастные для севера снимки – южные виды; виды больших городов, как Нью-Йорк и др.; между прочим, есть лента «Ленинская Правда» в 3-х частях, изображающая деятельность живого Ленина до самой смерти» [19, 3].

Работы в северных киноэкспедициях были особенно сложными для столичных кинематографистов в части природной адаптации и взаимодействия с коренными сообществами. И вполне объяснимо, что в экспедиции по области Коми группу операторов «Кино-Глаза» сопровождал один из известных местных краеведов, опытный специалист в области охоты и быта охотников В. Синцов [19, 3].

Особого исследовательского внимания в изучении исторических киноэкспедиций заслуживают уникальные дневниковые записи самих операторов – информативные источники закадровых наблюдений, включая этнографические. В качестве примера ниже приводится

¹ РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 77.

страница из дневника С. А. Бендерского, опубликованная в 1926 г. в газете «Советское кино», позволяющая уловить нюансы полевого съёмочного процесса:

«Чтобы добраться на Севере до села Турая (на реке Вымь, приток Вычегды)... пришлось 600 верст ехать на лодке и лошадях. Дальше отправляюсь снимать, как охотники «белкуют» (охотятся на белок). Дорог никаких – кое-где лишь охотничьи тропы. С большим трудом, неся на себе вещи и аппарат, пробираемся через поваленные буреломом деревья. После трёхдневного пути приходим к охотничьей избушке «баньке».

Смертельная усталость мешает снимать. К тому же в 2 часа уже темно. К трём – охотники возвращаются в свою «баньку». «Банька» – курная, топится «по-чёрному», трубы нет, дым выходит в приоткрытую дверь и в боковую дыру. На ночь она затыкается. Охотников шесть-семь человек. Затапливается очаг, и все ложатся на пол. Дым не дает возможности подняться. Готовят чай. После еды охотники принимаются обдирать белку.

Время коротают рассказами... Рассказчиков они особенно ценят... За рассказчика делают всю его работу, только, чтобы он рассказывал. Так до 3-х часов ночи.

Я компенсирую их показом картин. Они желают узнать, как живут люди в других местах» [22, 15].

Следует заметить, что кинооператор в подобных экспедициях часто становился условным посредником между зрителями и героями будущего фильма – автором съёмки и её персонажем одновременно, проходя лично через разноплановое приключенческое киноповествование. В случае с описываемым кинопроектом эта линия вполне подтверждается строками из письма Д. Вертова к операторам С. А. Бендерскому и Н. К. Юдину, на чью северную экспедицию возлагалась особая ответственность:

«Если то, что вам удастся заснять, будет не менее интересно, чем то, что вы описываете, это «вывезет» сорванные южные экспедиции и позволит центр тяжести картин в целом перенести на зимний сезон. Напоминаю вам о съёмке киносеанса у самоедов, которую снять следует детально от начала установки

до конца сеанса, причём, особое внимание обратить на отношение зрителей к киноаппарату, к экрану... Напоминаю ещё о необходимости снять несколько моментов наиболее ярких из работы кинооператора. Когда друг друга снимать будете, не снимайтесь без киноаппарата. Обязательно киноаппарат должен быть виден ясно в кадре: в руках оператора или возле, если оператор занят чем-нибудь другим»¹.

В 1926 г., во время монтажа, материалы работ над двумя кинопроектами («Пробег КиноГлаза сквозь СССР» и «Экспорт-импорт Госторга») были сведены Д. Вертовым в одной большой кинокартине «Шестая часть мира», для которой, по формулировке прессы, «были засняты различные народности СССР, начиная с самоедов «Новой Земли» и кончая южанами» [16, 24].



Рис. 3. Кадр из фильма «Охота и оленеводство в области Коми». Из фондов Российского государственного архива кинофотодокументов²

Выход фильма «Шестая часть мира» в общесоюзный прокат имел широкий общественный резонанс. В частности, влиятельный советский киновед Г. М. Болтянский рекомендовал картину Д. Вертова как произведение искусства, в котором противопоставлялись два мира: «Мир вакханалии упадочной, фокстротно-мюзик-хольной культуры Запада, основанной на эксплуатации рабочего класса и цветных народов, порабождённых колонией – и мир страны Советов, ещё бьющейся в тисках ста-

¹ Государственный центральный Музей кино. Ф. 41. Оп. 1. Д. 2218. Л. 14.

² РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учётный № 2729.

рого быта, но строящей уже новые отношения людей, новую культуру через победу суеверий, предрассудков, шаманизма, религии» [4, 18]. Практически в каждой рецензии, выходящей в прессе, подчеркивалась эффективность этнографических сюжетов в содержании фильма, искусно использованных режиссёром в художественно-идеологическом ключе. Так, авторитетный искусствовед В. Блюм замечал, что картина выразительно репрезентует «хозяев Советской земли, в чьих руках шестая часть мира – главным образом, окраинные нацменьшинства» [2, 10]. Эта линия в фильме конструировалась во многом и с помощью монтажных ходов, позволявших режиссеру манипулировать зрительским восприятием [28]. К примеру, известны следующие характерные реакции на спецэффект от соединения этнографических и идеологических кадров в сцене, снятой среди самоёдов: «В “Шестой части мира” есть момент, когда на крайний Север пароход Госторга привозит, вместе с товарами, граммофон и пластинки. Пластинка крутится и из неё двойной экспозицией появляется фигура говорящего Ленина. И в этот момент дрогнул зрительный зал, и полились овации. Зрители даже делали попытку встать перед этим изображением» [15, 14]. Сам Д. Вертов также подчёркивал этнографическую направленность своего идейно-поэтического кинопослания: «Шестая часть мира устанавливает своего рода рекорд, советский кино-рекорд революционной идейности... подлинно мировой рекорд. К десятилетию Октября не должно быть ни одного тунгуса, не видевшего “Шестой части мира”» [24, 3].

Как видно, такая киноработа стала показательным примером для направления советской хроники, выдвинув на первый план в своём повествовании не отдельного героя, а народные массы. Это можно считать проявлением поисков марксистского метода в кино, попыткой иллюстрации материалистического понимания истории и её движущих сил. В «Шестой части мира» этот метод, обрاملённый кинематографической поэтикой, получил высокую творческую пробу, представив кинофильм как своеобразную «базу данных» [27, 45], как экранное «зеркало масс» [26, 5]. Кроме прочего, фильм отвечал повестке ленинской национальной политики, объединяя народности многонационального Союза ССР на экране, и экранизируя

их переход от тёмного традиционного прошлого к светлому социалистическому настоящему.

Однако, как это часто бывало в менявшихся советских реалиях, уже вскоре после выхода в широкий кинопрокат, работа группы Д. Вертова была подвергнута критике. Одни недоброжелатели обвиняли создателей «Шестой части мира» в формализме, другие – в непомерной производственной затратности, при которой большая часть материалов осталась в итоге невостребованной (из снятых 26 тысяч метров киноплёнки в фильм вошло около 1 тысячи). Например, критик Н. Асеев опубликовал аккуратный в выражениях, но скептический отзыв: «Думается, что искренним и наиболее организованным работникам кино следует, помимо всяких личных неудовольствий и огорчений, трезво смотреть на свою работу, как на большую долю возможностей, соответствующих им усилиям, как и усилиям всего экономического роста страны. «Шестая часть» – знаменательная картина..., но она действительно, может быть, ещё только шестая часть тех возможностей, которые есть у киноков» [1, 2]. В ответ на наветы, исходившие от киноведа И. Соколова, в неэкономном использовании госсредств и дефицитной киноплёнки на производство «Шестой части мира», Д. Вертов вынужденно оправдывался: «Сообщение о стоимости картин неверно. Тов. Соколов указывает стоимость не одной картины, а суммарную стоимость 6-ти картин: 2-х полнометражных («6-я часть мира», «Человек с киноаппаратом») и 4-х неполнометражных («Пушнина», «Лен», «Рыболовство», «Кишечное производство»), не говоря уж о приготовленных к монтажу (из того же материала) этнографических (Печора, Крым, Новая Земля и т. д.)» [5, 126]. Напряжённая ситуация, сложившаяся вокруг этого заметного для советского общества кинопроекта, стала своеобразным катализатором, мотивировавшим группу «киноков» на монтаж из неиспользованных материалов серии короткометражных киноочерков, в том числе и этнографических. Так, в 1926–1927 гг. появились краеведческие фильмы «Бухара», «Дагестан», «Жизнь нацменьшинств», «Калмыки», «Кишечное производство», «Кооперация», «Лен», «Крым», «Москва», «Новороссийск», «Рыболовство». И значимый блок этнографических лент был составлен как раз из съёмок северных экспедиций «Кино-Глаза»: «Новая

Земля» (операторы С. Бендерский и Н. Юдин), «Охота и оленеводство в области Коми» (режиссёр С. Лямин, операторы С. Бендерский и Н. Юдин; см. рис. 3), «Тунгусы» (монтажёр Е. Свилова, оператор П. Зотов), и среди них была подготовлена к монтажу вышерассмотренная лента «Самоеды» (операторы Э. Тиссэ, А. Лемберг, И. Беляков) [25, 16].

Обсуждение и заключение

Очевидно, А. Г. Лемберг и И. И. Беляков использовали материалы Уральской киноэкспедиции Э. К. Тиссэ 1922 г., в которой А. Г. Лемберг принимал личное участие, – специально для оформления самостоятельной ленты «Самоеды» в 1926 г. Однако, из спутанности монтажа и отсутствия в прессе 1920–1930-х гг. информации о выходе на экраны напрашивается вывод, что лента осталась незаконченной. Это не умаляет научной ценности названных кинодокументов о северных народностях, учитывая, что киноматериалы были сняты в разъездной экспедиции по землям, в которых исторически соседствуют оленеводы коми и ненцы. Прояснить некоторые специфические моменты, касающиеся этно-локальных характеристик и содержания ленты, удалось в ходе обсуждения их с коллегами-исследователями, специализирующимися на изучении этнокультурных сообществ данного региона. Так, уже при первом рассмотрении, эксперт по широкому спектру местных этнографических нюансов (включая визуальные), В. Э. Шарапов [30], обратил внимание на смешанные этно-черты одного из героев ленты (рис. 2): «Мне видится в кадре ижемский оленевод по антропологическому типу – у ненцев более отчётливо выражены монголоидные черты лица. Хотя сейчас и у ижемских коми встречаются очень смуглые и скуластые, как у самодийцев, типы лица.

Тобоки (обувь) у оленевода по покрою и декору больше похожи на ненецкие – более широкие ступни меховые, чем у ижемского покроя. Да и орнаментов «зырянских» из полосок цветного сукна не видно. И подвязки (выше колена) у ижемских коми всегда более широкие и с пышными «фалдами» на концах»¹. А исследователь А. Н. Рассыхаев, изучающий различные аспекты этнографии коми [29], уточнил, что в кадре – представитель этносообщества «колва-яран», на что указывают специфические рабочие меховые тобоки с чёрно-белой вставкой и широкими поршнями для ступней ног. «Колва-яран» в восточной части Большеземельской тундры называют ненцев, говорящих по-коми. Традиционно они кочевали в районе реки Колва. Колва-яран – это ненецкие оленеводы, которые приняли православие и переходили постепенно на полуседлый образ жизни»². К слову, в науке до сих пор нет единого мнения о том, как этнографически идентифицировать эту локальную группу. Так, например, Л. В. Хомич считала, что колва-яран являются этнической подгруппой ненцев [23], а фольклорист А. К. Микушев определял их как часть коми народа [14]. В этой связи можно резюмировать, что рассмотренные в статье кинодокументы являются многослойными историческими источниками, представляющими интерес для спектра гуманитарных исследований. Так, в ленте «Самоеды» содержатся уникальные визуально-этнографические материалы о развитии особого сообщества, соединившего в ходе культурной эволюции финно-угро-самодийские компоненты. А в смежных материалах экспедиций «Кино-Глаза» – задокументированы сюжеты о сложных процессах советского строительства и мероприятиях национальной политики на Севере в переломный послереволюционный период.

Список источников и литературы

1. Асеев Н. Шестая часть... возможностей // Кино. 1926. № 43. С. 2.
2. Блюм В. Новая победа советского искусства // Жизнь искусства. 1926. № 44. С. 10–11.
3. Болтянский Г. Культура кино-оператора. Опыт исследования, основанный на работах Э. К. Тиссэ. М.: Кинопечать, 1927. 79 с.
4. Болтянский Г. «Шестая часть мира» // Жизнь искусства. 1926. № 42. С. 18.
5. Вертов Д. Из наследия. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. 648 с.

¹ Из интервью с В. Э. Шараповым. 31.05.2024.

² Из интервью с А. Н. Рассыхаевым. 31.05.2024.

6. Головнёв А. В. Северность России. СПб.: МАЭ РАН, 2022. 450 с.
7. Головнёв И. А. Северность в кинодокументах: «Наш Великий Север» (1925) // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2023. Т. 22. № 7: Археология и этнография. С. 160–172.
8. Головнёв И. А., Головнёва Е. В. «Киноатлас СССР» и репрезентация Севера в кинодокументах 1920–1930-х гг. // Этнография. 2024. № 1. С. 6–29. DOI: 10.31250/2618-8600-2024-1(23)-6-29.
9. Дерябин А. Вертов и Ерофеев: Две ветви документалистики // Флаэртиана (Фестивальный каталог). Пермь: Новый курс, 1995. С. 65–71.
10. К 100-летию Эдуарда Тиссэ. Материалы к биографии // Киноведческие записки. 1996–1997. № 32. С. 162–164.
11. Культкино // Искусство трудящимся. 1925. № 45. С. 11.
12. Лемберг А. Дружба, испытанная десятилетиями // Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост.: Е. И. Вертова-Свилова, А. Л. Виноградова. М.: Искусство, 1976. С. 79–86.
13. Лемберг Александр Григорьевич // Кино: советская кинематография / под ред. И. Н. Бурсака. М.: Пролеткино, 1925. С. 87.
14. Микушев А. К. Коми эпические песни и баллады. Л.: Наука, 1969. 292 с.
15. Параллели // РАБИС. 1927. № 44. С. 14.
16. Пробег Кино-Глаза // Советское кино. 1926. № 1. С. 24.
17. Производственный план Культкино // Жизнь искусства. 1925. № 40. С. 15.
18. Риганов А. Тиссэ – оператор Эйзенштейна. СПб.: Сеанс, 2020. 384 с.
19. Савин В. Кино-съёмки в Коми области // Югд туй. 1925. 18 окт. С. 3.
20. Тиссэ Эдуард Казимирович // Кино: советская кинематография / под ред. И. Н. Бурсака. М.: Пролеткино, 1925. С. 85.
21. Февральский А. Вперёдсмотрящий // Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост.: Е. И. Вертова-Свилова, А. Л. Виноградова. М.: Искусство, 1976. С. 135–171.
22. Фефер В. Оператор хроники // Советское кино. 1926. № 6–7. С. 15.
23. Хомич Л. В. Об этнической принадлежности колвинцев // Итоги полевых работ Института этнографии в 1971 г. М.: Наука, 1972. Ч. 1. С. 176–183.
24. Шестая часть мира (беседа с Дзигой Вертовым) // Кино. 1926. № 33. С. 3.
25. Этнографические фильмы // Жизнь искусства. 1927. № 19. С. 16.
26. Fore D. Proletarian Feedback: The Mirror of the Soviet Public Sphere // October. 2023. № 185. Pp. 5–29.
27. Karel Doing. Cinema and the prefigurative // Culture Unbound Journal of Current Cultural Research. 2023. № 15 (2). Pp. 45–65.
28. 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. Pp. 42–62.
29. Rassykhaev A. N. Calling upon a Domovoi in the children's game tradition of the Komi // Folklore. 2019. Vol. 76. Pp. 83–98.
30. Sharapov V. Construction of the Ethnographic Visual Image of Komi-Zyrians in the «Artistic Ethnology» of the late 19th–20th Centuries // Slovenský národopis. 2020. № 3. Pp. 230–249.

References

1. Aseev N. *Shestaya chast'... vozmozhnostey* [The sixth part... of possibilities]. *Kino* [Cinema], 1926, no. 43, p. 2. (In Russian)
2. Blyum V. *Novaya pobeda sovetskogo iskusstva* [A new victory for Soviet art]. *Zhizn' iskusstva* [Life of Art], 1926, no. 44, pp. 10–11. (In Russian)
3. Boltanskiy G. *Kul'tura kino-operatora. Opyt issledovaniya, osnovanny na rabotakh E. K. Tisse* [Cinematographer culture. Research experience based on the works of E. K. Tisse]. Moscow: Kinopechat' Publ., 1927. 79 p. (In Russian)
4. Boltanskiy G. *Shestaya chast' mira* [The Sixth part of the world]. *Zhizn' iskusstva* [Life of Art], 1926, no. 42, p. 18. (In Russian)
5. Vertov D. *Iz naslediya* [From heritage]. Moscow: Eyzenshteyn-tsentrl Publ, 2004. Vol. 1. 536 p. (In Russian)
6. Golovnev A. V. *Severnost' Rossii* [The Northernness of Russia]. Saint-Petersburg: MAE RAN Publ., 2022. 450 p. (In Russian)
7. Golovnev I. A. *Severnost' v kinodokumentakh: "Nash Velikiy Sever" (1925)* [The Northernness in the cinema-documents: "Our Great North" (1925)]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya* [Vestnik NSU. Series: History and Philology], 2023, no. 22 (7): Archaeology and Ethnography, pp. 160–172. DOI: 10.25205/1818-7919-2023-22-7-160-172. (In Russian)
8. Golovnev I., Golovneva E. *"Kinoatlas SSSR" i reprezentaciya Severa v kinodokumentah 1920–1930-h gg.* ["Cinema-Atlas of the USSR" and the representation of the North in cinema-documents of the 1920–1930s]. *Etnografiya* [Ethnography], 2024, no. 1, pp. 6–29. DOI: 10.31250/2618-8600-2024-1(23)-6-29. (In Russian)
9. Deryabin A. *Vertov i Erofeev: Dve vetvi dokumentalistiki* [Vertov and Erofeev: Two branches of documentary]. *Flaertiana (Festival'nyy katalog)* [Flahertiana (Festival catalogue)]. Perm: Kinostudiya "Novyy kurs" Publ., 1995. Pp. 65–71. (In Russian)

10. *K 100-letiyu Eduarda Tisse. Materialy k biografii* [To the 100th Anniversary of Eduard Tisse. Materials to the biography]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 1996–1997, no. 32, pp. 162–164. (In Russian)
11. *Kul'tkino* [Cult-Cinema]. *Iskusstvo trudyashchimsya* [Art for the Workers], 1925, no. 45, p. 11. (In Russian)
12. Lemberg A. *Druzhba, ispytannaya desyatiletiyami* [Friendship tested by decades]. *Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov* [Dziga Vertov in the memories of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1976. Pp. 79–86. (In Russian)
13. *Lemberg Aleksandr Grigor'evich* [Lemberg Alexander Grigoryevich]. *Kino: sovetskaya kinematografiya* [Cinema: Soviet cinematography]. Moscow: Proletkino Publ., 1925. P. 87. (In Russian)
14. Mikushev A. K. *Komi epicheskie pesni i ballady* [Komi epic songs and ballads]. Leningrad: Nauka Publ., 1969. 292 p. (In Russian)
15. *Paralleli* [Parallels]. *RABIS* [RABIS], 1927, no. 44, p. 14. (In Russian)
16. *Probeg Kino-Glaza* [Cinema-Eyes Run]. *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1926, no. 1, p. 24. (In Russian)
17. *Proizvodstvennyy plan Kul'tkino* [Production plan of the Cult-cinema]. *Zhizn' iskusstva* [Life of Art], 1925, no. 40, p. 15. (In Russian)
18. Riganov A. *Tisse – operator Eyzenshteyna* [Tisse is Eisenstein's cameraman]. Saint-Petersburg: Seans Publ., 2020. 384 p. (In Russian)
19. Savin V. *Kino-sjomki v Komi oblasti* [Filming in the Komi Oblast]. *Yugyd tuy* [Yugyd Tuy], 1925, October 18, p. 3. (In Russian)
20. *Tisse Eduard Kazimirovich* [Tisse Eduard Kazimirovich]. *Kino: sovetskaya kinematografiya* [Cinema: Soviet cinematography]. Moscow: Proletkino Publ., 1925. P. 85. (In Russian)
21. Fevralskiy A. *Vperedsmotryashchiy* [Lookout]. *Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov* [Dziga Vertov in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1976. Pp. 135–170. (In Russian)
22. Fefer V. *Operator khroniki* [Chronicle Operator]. *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1926, no. 6–7, p. 15. (In Russian)
23. Khomich L. V. *Ob etnicheskoy prinadlezhnosti kolvintsev* [About the ethnicity of the Kolva people]. *Itogi polevykh rabot Instituta etnografii v 1971 g.* [Results of field work of the Institute of Ethnography in 1971]. Moscow: Nauka Publ., 1972. P. 1. Pp. 176–183. (In Russian)
24. *Shestaya chast' mira (beseda s Dzigoy Vertovym)* [The sixth part of the world (conversation with Dziga Vertov)]. *Kino* [Cinema], 1926, no. 33, p. 3. (In Russian)
25. *Etnograficheskie fil'my* [Ethnographic films]. *Zhizn' iskusstva* [Life of Art], 1927, no. 19, p. 16. (In English)
26. Fore D. Proletarian Feedback: The Mirror of the Soviet Public Sphere. *October*, 2023, no. 185, pp. 5–29. (In English)
27. Karel Doing. Cinema and the prefigurative. *Culture Unbound Journal of Current Cultural Research*, 2023, no. 15 (2), pp. 45–65. (In English)
28. 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, no. 6, pp. 42–62. (In English)
29. Rassykhaev A. N. Calling upon a Domovoi in the children's game tradition of the Komi. *Folklore*, 2019, no. 76, pp. 83–98. (In English)
30. Sharapov V. Construction of the Ethnographic Visual Image of Komi-Zyrians in the “Artistic Ethnology” of the late 19th – 20th Centuries. *Slovenský národopis*, 2020, no. 3, pp. 230–249. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Головнёв Иван Андреевич, ведущий научный сотрудник, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3), доктор исторических наук.

golovnev.ivan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4866-7122

ABOUT THE AUTHOR

Golovnev Ivan Andreevich, Leading Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences (199034, Russian Federation, Saint-Petersburg, Universitetskaya Emb., 3), Doctor of Historical Sciences.

golovnev.ivan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4866-7122