

КИНОАТЛАС СССР: «БИРОБИДЖАН» МИХАИЛА СЛУЦКОГО*

Иван Андреевич Головнёв

Аннотация. На рубеже 1920–1930-х гг. в Советском Союзе получило развитие производство так называемых культурфильмов о народностях и территориях страны, имевших популярность у широкой зрительской аудитории. Была у этого процесса и политическая подоплека – кинематограф использовался властью в качестве эффективного средства массовой информации о государственных программах по колонизации регионов. Не случайно в этот период по инициативе ЦК партии был запущен беспрецедентный проект – «Киноатлас СССР», предполагавший объединение сил специалистов науки и кинематографа для создания 150-серийного киноальманаха об исторических традициях и совершаемой советизации центра и окраин; а также последующее внедрение материалов этого идеологически выверенного кинопособия в систему образования. Ведущие советские киностудии развернули соцсоревнование по дальности и длительности киноэкспедиций в различные уголки Союза ССР, отработывая ведомственную задачу сбора материалов для конструирования экранного образа многонациональной, разноукладной и прогрессивно развивающейся при социализме страны. На примере архивного фильма «Биробиджан» (1934) классика советского кинематографа Михаила Слущкого рассматривается формат пропагандистского документального кино, вполне отвечающий декларациям проектировавшегося советского «Киноатласа». Данный фильм, повествующий о заселении еврейскими колонистами земель Дальнего Востока, снят с целью презентации успешных переселенческих работ Общества землеустройства еврейских трудящихся, а его выпуск на экран приурочен к административному образованию Еврейской автономной области с центром в Биробиджане. Анализ содержания кинофильма в сопоставлении с архивными материалами о контексте его создания, воспоминаниями участников киногоруппы и свидетельствами современников позволяет проследить развитие кинопроекта в связи с параллельными процессами в советской политике, науке и культуре. Сделаны выводы о потенциале фильма как кинодокумента своего времени – многокомпонентного исторического источника, имеющего разноплановую исследовательскую ценность для визуальной антропологии и смежных гуманитарных наук.

Ключевые слова: Киноатлас СССР, визуальная антропология, Еврейская автономная область, Биробиджан, Слущкий

История «Киноатласа»

«Киноатлас СССР» – уникальный по форме и содержанию опыт в истории мировой визуальной антропологии. Создание отдельных короткометражных кинозарисовок этногеографического характера, пока-

* Статья подготовлена за счет гранта РФФИ № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино» (рук. А.В. Головнёв).

зывавших на экране труднодоступные уголки terra incognita, жизнь и быт народов, ее населявших, практиковалось в кинематографе разных стран, в том числе и 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. Однако проект «Киноатласа» в том виде, в каком он возник на рубеже 1920–1930-х гг., – продукт исключительно советских реалий, выражающий сплетение позиций идеологии, науки и искусства обозначенного периода. А именно 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. Аспекты истории советского этнографического кино в целом и проекта «Киноатлас СССР» в частности, за редкими исключениями (Александров 2017; Головнёв 2011; Магидов 2008) не представлены в современной антропологической литературе. В этой связи основными источниками по истории кинопроекта для данного исследования явились: тематические планы и отчеты крупнейших советских кинофабрик («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 (г. Москва), изданные монографии участников разработки проекта, тематические статьи из периодической печати, а также документальные фильмы изучаемого периода, имеющие отношение к «Киноатласу», хранящиеся в Государственном архиве кинофотодокументов (г. Красногорск).

В середине – второй половине 1920-х гг. существенный творческий задел для проектирования «Киноатласа» был подготовлен развитием производства экспедиционных документальных фильмов в СССР, среди которых особенно выделялись работы режиссеров Дзиги Вертова («Шагай, Совет!», «Шестая часть мира»), В.А. Ерофеева («За полярным кругом», «Крыша мира»), А.А. Литвинова («Лесные люди», «По делям 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 (Головнёв 2016). 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 «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» (Паушкин 1930: 7). 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 перекочевав и в рабочие программы «Киноатласа». Проект, рассчитанный на поэтапную реализацию, подстраивался под общий плановый тон, с расчетом на соотнесение своих мероприятий с расписанием работ кинофабрик, научных и общественных институций.

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.

Резолюция I Всесоюзного партсовещания по кинематографии предписывала: «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 фильма для широкого зрителя по ее содержанию» (Пути кино... 1929: 437). В проекте «Киноатласа СССР», вопрос о котором озвучил кинематографист М.В. Налетный¹ на заседании киносекции Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока в марте

1928 г., эта установка развивалась в следующей формулировке: «До сих пор культурфильма появлялась без плана, часто без достаточной научной консультации, носила случайный характер. Поэтому, главнейшей задачей в предстоящей работе по строительству культурфильм 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»* (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Л. 101).

На подготовительном этапе проектных работ были изучены фильмы краеведческого содержания, имевшиеся в фильмотеках и архивах кинофабрик, на предмет возможного их использования в проекте. Так, по оценкам участников рабочей группы, «в Кино-Атлас могут войти ряд фильмов, уже выпущенных: “Крыша мира”, “Лесные люди” и др.» (Сытин 1929: 71). Но основной массив киносериалов планировалось снимать и монтировать наново, на основе методологических установок разработчиков «Киноатласа». С точки зрения количественных показателей, одним из принципиальных новшеств проекта 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 декларировался комплексный формат – каждая серия «Киноатласа» проектировалась как самостоятельный киноочерк, сочетающий в себе актуальные политические, научные и культурные положения. «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» (Пути кино... 1929: 437), – предписывала вышеупомянутая Резолюция партсовещания по вопросам кино. Это было также учтено и развито 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 знакомиться с тем, что их ожидает на новых местах» (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.Л. Попова была разослана в ведущие научные и кинематографические организации СССР 27 августа 1928 г. Данная рассылка инициировала дальнейшее обсуждение и межведомственное планирование меро-

* Здесь и далее орфография и пунктуация первоисточников сохранены.

приятый проекта, первые же съемочные работы «Киноатласа» начались лишь в 1931 г., когда экспедиционные киногруппы студий «Совкино», «Востоккино», «Межрабпомфильма» и другие стали получать задания снимать материалы для «Киноатласа» (ГАСО. Ф. Р-2581. Д. 93. Л. 50). На старте проекта предполагалось создание двух опытных фильмов, с последующим выходом на запланированную серийность. По мнению А.С. Рождественского², озвученному им в ходе обсуждения будущего «Киноатласа» на заседании киносектора Государственной академии искусствознания, «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» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 131 об.). 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» М.М. Паушкина³, планировалось увеличить число киноустановок с 6 074 единиц в 1928 г. до 24 063 в 1933 г., что должно было привести и к увеличению запроса на соответствующий контент для показа (Паушкин 1930: 52).

Содержательно все средства массовой информации (включая кино) в этот период были настроены на вещание о подвигах рабочих бригад, о героических соревнованиях, о прорывах на производственных фронтах, 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. «Новый быт, его ростки, его формирование – все это ценный и благодарный материал для экрана... Только массовое проникновение во все уголки кино-съемочного аппарата даст нам богатый, подлинный и интересный материал и полную картину социалистического строительства в нашей стране», – настаивал один из разработчиков «Киноатласа» Г.М. Болтянский⁴ (1926: 10).

Как известно, в чередке наиболее болезненных вопросов для власти оставался еврейский вопрос. Исторически (в Российской империи) ос-

новными 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) (Левин 2017). Данное Общество собирало и распределяло средства для помощи переселенцам, занималось мобилизацией общественного мнения, пропагандой, организацией общего и профессионального образования, культурной жизни, медицины для переселенцев, взаимодействием с международными еврейскими организациями. Одной же из основных задач ОЗЕТа была реализация программ по обустройству советских евреев посредством «аграризации». В середине 1920-х гг. ОЗЕТом проводилось строительство еврейской сельскохозяйственной колонии в Причерноморье, а с конца 1920-х гг. основным направлением деятельности ОЗЕТа стало создание Еврейской автономной области на Дальнем Востоке СССР. При этом собственно реализовать данные программы было недостаточно, их необходимо было нужным образом популяризировать среди максимально широкой аудитории, в частности средствами кинематографа. Идея создания автономии увлекала многих советских евреев, в том числе видных деятелей культуры и кино. Так, в 1927 г. был создан фильм о деятельности ОЗЕТа в Крыму – «Евреи на земле». Режиссером работы выступил А.М. Роом, ассистентом режиссера – Л.Ю. Брик, сценаристами – В.Б. Шкловский и В.В. Маяковский. А в начале 1930-х гг. в необходимости создания кинофильма о заселении земель Дальневосточного края еврейскими колонистами пересеклись интересы ОЗЕТа и «Киноатласа» – 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. Кауфмана⁵ и воспринявший дух кинематографического экспериментаторства, свойственный творчеству сообщества «киноков» Дзиги Вертова (Головнёв 2019). Как режиссер, М.Я. Слуцкий резонансно заявил о себе уже дипломной киноработой «Имени Ленина», вышедшей в широкий кинопрокат в 1932 г. 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 Днепровской станции, переложенный на язык кино своеобразной системой образов... художе-

ственный 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» (Имени Ленина: 3). В этой работе М.Я. Слуцкий апробировал собственный стиль, создав документально-художественный киноочерк, существенно превзошедший по уровню воздействия на зрительскую аудиторию эффект стандартного культурфильма.

В свою очередь, значимость создания киноочерка о Днепрострое отмечалась и участниками рабочей группы «Киноатласа» в качестве тематического примера, на который могут ориентироваться создатели будущих фильмов проекта. В частности, по словам кинорежиссера В.А. Ерофеева⁶, «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» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 133). В 1931 г. М.Я. Слуцкий стал штатным сотрудником «Союзкино» – главной производственной базы «Киноатласа». 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 статье будет приведена исследовательская расшифровка текстовых титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ – как в фильме) и кинокадров (обычным шрифтом) в сопоставлении с выдержками из архивных материалов, связанных с реализацией проекта «Киноатлас СССР» (*курсивом*), с целью последующего анализа данного кинодокумента и формулирования выводов.

Фильм «Биробиджан»⁷ 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 НИЩИТЕ ПОД ГНЕТОМ КРОВАВОГО ЦАРИЗМА.

Титр. ЕВРЕЙСКОЕ ТРУДОВОЕ НАСЕЛЕНИЕ СССР, СОВМЕСТНО СО ВСЕМИ НАРОДАМИ НАШЕЙ СТРАНЫ СВОБОДНО СТРОИТ СВОЮ РОДИНУ.

Титр. ВЗРОЩЕННЫЙ РУКАМИ ТРУДЯЩИХСЯ ЕВРЕЕВ БИРОБИДЖАНСКИЙ ЕВРЕЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ РАЙОН ПОСТАНОВЛЕНИЕМ ЦИКА СОЮЗА ССР ПРЕОБРАЗОВАН В ЕВРЕЙСКУЮ АВТОНОМНУЮ ОБЛАСТЬ.

Кадры. Пожилая еврейка выступает на митинге. Аплодирующие евреи на митинге.

Титр. НАШЕЙ ПАРТИИ, НАШЕМУ ПРАВИТЕЛЬСТВУ ЗА ВНИМАНИЕ И ЛЮБОВЬ.

Из тезисов председателя Кино-секции Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока В.А. Сытина «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 первое предыдущего тезиса о необходимости строительства культур-фильмы по четкому тематическому плану, рассчитанному не на один год, выдвигает проблему серийности в производстве, иначе проблему кино-атласов» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 175).

Кадры. Река Амур. Пейзажи Дальнего Востока: тайга, поля, сопки.

Кадры. 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»⁸ СОВЕРШАЕТ ПОСЛЕДНИЙ РЕЙС.

Кадры. Едут евреи-переселенцы.

Титр. В БОРЬБЕ ЗА НОВУЮ ЖИЗНЬ.

Кадры. Едут евреи-переселенцы.

Кадр. У дерева стоит доска с надписью «Бритье с одеколоном. Рабинович».

Кадры. Переселенцы на привале.

Титр. ПЕРВОБЫТНАЯ ТИШИНА ТАЙГИ ПРИВОДИТ В УНЫНИЕ ПРИВЫКШИХ В МЕСТЕЧКОВОЙ СУТОЛОКЕ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ.

Кадры. У сваленного в лесу домашнего скарба сидят переселенцы (инсценировка).

Титр. В ЭТИХ СОПКАХ, В ЭТОЙ ЗЕМЛЕ ТАЯТСЯ БОЛЬШИЕ БОГАТСТВА.

Из тезисов В.А. Сытина: *«Кино-Атлас СССР методологически должен быть построен, как большая серия полнометражных фильм, 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» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 175–176).

Кадры. Переселенцы поют и танцуют.

Кадры. Тайга. Из берлоги выходит медведь.

Кадры. 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 (рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма «Биробиджан». Охотник-нанаец наблюдает за движением обоза евреев-переселенцев по дебрям дальневосточной тайги

Титр. ПЕРВАЯ АТАКА.

Кадры. Рубка деревьев в тайге.

Кадры. Сплыв стволов по реке.

Кадры. Вспашка целины трактором.

Кадры. Строительство деревянных домов в новом поселке.

Кадр. Женщина держит на руках младенца, поет ему песню.

Кадр. Переселенец спит сидя.

Кадр. Вид поля.

Титр. ВЕЛИЧЕСТВЕННЫЕ ВСХОДЫ БИРОБИДЖАНСКИХ ПОЛЕЙ, ВСПАХАННЫХ РУКАМИ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ.

Кадр. Поля зреющей пшеницы (рис. 2).

Из тезисов В.А. Сытина: «Каждое звено Кино-Атласа СССР, должно давать совершенно добросовестные сведения: 1) о производитель-

ных силах данного района, которые являются базой социалистического строительства; 2) социалистическом строительстве его и 3) о человеке/населении данного района, являющегося одной из производительных сил, его жизни, классовых взаимоотношениях (борьба с кулачеством и т.п.), культурном строительстве и т.д.» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 176).

Кадры. Виды переселенческого поселка.

Кадры. Новые деревянные дома, у домов – огороды.

Кадры. Дети переселенцев в детском саду.

Титр. МОЛОДАЯ СТОЛИЦА ОТСТРАИВАЕТСЯ.

Кадры. Строительство зданий, укатка мостовой в Биробиджане (рис. 3).

Титр. РАСТЕТ ХОЗЯЙСТВО КОЛХОЗОВ.

Кадры. Свиньи с поросятами на выгоне.

Кадры. Стада коров на пастбище.

Титр. РАСТУТ ЛЮДИ БИРОБИДЖАНА.

Кадр. У окна дома сидит женщина с газетой в руках.

Титр. ЛУЧШИЙ БРИГАДИР ПОЛЕЙ НИНА ШЕЙФЕЛЬД ЧИТАЕТ ГАЗЕТУ.



Рис. 2. Кадр из фильма «Биробиджан». Колхозница на уборке урожая в поле пшеницы

Кадры. Колхозник обрабатывает огород.

Титр. СМОТРИТЕ, КАК РАБОТАЮТ ТРУДЯЩИЕСЯ ЕВРЕИ НАД ОВЛАДЕНИЕМ БОГАТСТВАМИ КРАЯ.

Кадры. Евреи работают на горных разработках извести.

Кадры. Работник в колхозном пчельнике.

Кадры. Перегонка меда.

Кадры. Река Амур.

Кадры. Лов рыбы на реке Амур. Груды выловленной рыбы.

Кадры. Работа на золотоносных приисках.

Кадр. Чашка с добытым золотом.

Из тезисов В.А. Сытина: *«Каждое звено Кино-Атласа СССР должно быть увязано с предыдущим и последующим по ряду линий, но все же должно представлять собой вполне законченный кино-очерк»* (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 176).

Титр. ПЕРВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ЕВРЕЕВ МАСТЕРОВ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЗЕМЛИ.

Кадры. Комбайнеры-евреи управляют комбайнами.

Кадры. Уборка урожая комбайнами.

Кадр. Еврей в поле говорит...

Титр. НЕТ ВОЗВРАТА К СТАРЫМ ЕВРЕЯМ, ОБИТАТЕЛЯМ СИ-НАГОГ И БОГАДЕЛЕН.



Рис. 3. Кадр из фильма «Биробиджан». Советская новостройка в Биробиджане

Из резолюции I партсовещания по вопросам кинематографии: *«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... Особое внимание должно быть уделено созданию идейно выдержанной антирелигиозной фильмы, вскрывающей классовую сущность и контрреволюционную роль религии»* (Пути кино 1929: 437).

Титр. ИХ МОЖНО ВИДЕТЬ ТОЛЬКО НА СЦЕНЕ БИРОБИДЖАНСКОГО ТЕАТРА, КАК СТРАШНЫЙ ПРИЗРАК ПРОШЛОГО.

Кадры. Типы старых евреев на сцене Биробиджанского театра.

Кадры. Фрагменты и пьесы. «Интервенция» в исполнении артистов Биробиджанского еврейского театра.

Кадры. Зрители в зале театра.

Кадры. Публика в тенистых аллеях парка.

Кадры. Река Амур, виден противоположный берег.

Титр. ТАМ, НА ДРУГОМ БЕРЕГУ АМУРА, В МАНЧЖУРИИ, СОВСЕМ ДРУГАЯ ЖИЗНЬ.

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»* (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Л. 101).

Метод Слуцкого

Как видно из вышеприведенного «кинотекста», по части содержания фильм «Биробиджан» вполне соответствовал и установкам проекта «Киноатлас СССР», и букве партийных директив. В то же время работа М.Я. Слуцкого имела и свои стилистические особенности, прежде всего, на уровне формы, анализ которых имеет значение для полноты настоящего исследовательского анализа.

Фильм открывался лозунгом «НА ШЕСТОЙ ЧАСТИ МИРА ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА ПАРТИИ ЛЕНИНА-СТАЛИНА», стандартным для своего времени – аналогичными словами-титрами начинались практически все фильмы на этногеографическую тематику, о каком бы этическом 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 о 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-

нанаец, 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 имели юмористические оттенки, 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 на экране появлялись кадры колосющейся пшеницы и уборки урожая, предваренные титром «ВЕЛИЧЕСТВЕННЫЕ ВСХОДЫ БИРОБИДЖАНСКИХ ПОЛЕЙ, ВСПАХАННЫХ РУКАМИ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ». 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, далее драматургически следовала экранизация преобразования завоеванных ресурсов, построение 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 рыбо-

ловства, 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, выраженном 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, 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. Слуцкий 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» (Слуцкий 1933: 4). Так, при раскрытии на экране сложной переселенческой темы, режиссеру удалось найти доверительный тон диалога со зрителем. Опираясь на документальность, М.Я. Слуцкий в то же время обрамлял лобовую подачу материалов постановочно-юмористическими штрихами.

Несмотря на свою экспериментальность, творческие поиски М.Я. Слуцкого 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.)», – декларировалось в вышеупомянутой Директиве партсовещания по кино (Пути кино... 1929: 437). 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 фильмы, мы полагаем, что тут нет греха» (Трайнин 1928: 70).

Вопрос о киноформе 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, рекомендовал в каждом фильме фокусиро-

ваться 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 (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 132 об. – 133). Безусловно, многие из советских этногеографических фильмов 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 в процессе социалистического строительства) (Иезуитов 1933). Но при единстве проектной матрицы нюансы исполнения каждого из фильмов определялись авторством. Полемизуя с оппонентами, М.Я. Слуцкий заявлял: «Сегодня все чаще осуществляется вмешательство в документальное кино и в самых разных формах. И эти поиски нам кажутся перспективными и полными смысла. Где начинается документальная фильма и где кончается игровая, правильно ли вообще такое деление, мы не знаем. Я все время намеренно избегаю противопоставлять слово “хроникальная” и “художественная” фильма... 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» (Слуцкий 1933: 4).

Несмотря на разницу мнений в частностях, общим являлось требование – «чтобы кино дало форму, понятную миллионам» (Паушкин 1930: 52). И комплексная творческая методология, примененная М.Я. Слуцким, 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. Шумяцким⁹ 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 (Дальневосточного края. – *И.Г.*) очень нужен и полезен» (РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 828. Л. 81). Таким образом, киноработа М.Я. Слуцкого выполнила свою многоплановую задачу, став вкладом, с одной стороны, в запечатление на пленке 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 (*Visualizing Jews...* 2015).

Разножанровые приемы применялись при создании целой серии фильмов, снятых режиссером М.Я. Слуцким совместно с оператором М.М. Глидером¹⁰ в начале 1930-х гг. 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» (Попкова 1987: 152).

В свое время один из организаторов «Киноатласа СССР», Г.М. Болтянский, замечал: «...ни одна книга не скажет будущим поколениям так много, как эти ленты – живые свидетели, восстанавливающие эпоху» (Болтянский 1926: 23). А по определению искусствоведа И.И. Иоффе, вышедший в авангард советского искусства кинематограф превратился в общественном сознании в «новую письменность» (Иоффе 1925: 59), передающую жизнь в ее разнообразии и многолинейной динамике и обладающую абсолютным доверием массовой аудитории. Как видно, и серия дальневосточных фильмов М.Я. Слущкого 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 агитационные фильмы, создававшиеся для «Киноатласа СССР», являются неотъемлемой частью визуально-антропологического наследия советского периода и при должной исследовательской критике открывают для науки существенную информативную ценность, наряду со съемками трансформации традиционных обрядов и народных празднеств, быта и нравов народностей страны в советский период.

* * *

В реалиях 1930-х гг. проекту «Киноатлас СССР» не суждено было развернуться в планировавшемся 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 к изменениям советского политического курса. 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, включая и дальневосточную киноэкспедицию М.Я. Слущкого. Со временем материалы «Киноатласа» были разобраны для включения в более поздние фильмы и киножурналы, что существенно затрудняет их сегодняшний поиск в архивах, но не снижает актуальности поисковых исследований, введения данных кинодокументов в научный оборот, их анализа, сопоставления и обобщения. На крупном плане, при рассмотрении конкретного фильма, мы видим образ одного этнического сообщества или региона; на общем плане Атлас культур и территорий СССР – комплекс визуально-антропологических свидетельств внутреннего и внешнего позиционирования многонационального государства.

Примечания

¹ Марк Васильевич Израильсон-Налетный (1894–?) – оператор-документалист, автор экспедиционных киноочерков «Афганистан» (1921), «К берегам Тихого океана» (1927) и др.

² Рождественский Алексей Семенович – в 1920–1930-х гг. сотрудник Главного управления по контролю за репертуаром Наркомата просвещения РСФСР.

³ Паушкин Михаил Михайлович (1881–?) – историк кино, литературы, театра; в середине 1920-х – начале 1930-х гг. – управляющий делами Госплана СССР.

⁴ Григорий Моисеевич Болтянский (1885–1953) – кинорежиссер, историк кино, профессор Государственного института кинематографии, основатель Музея кино в СССР.

⁵ Михаил Абрамович Кауфман (1897–1980) – советский оператор и режиссер документальных и художественных фильмов, активный деятель творческой группы «киноков», возглавляемой его родным братом Дзигой Вертовым, определявшей характер советской документалистики 1920-х гг.

⁶ Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940), кинокритик, один из лидеров Ассоциации революционной кинематографии; как режиссер дебютировал фильмом «За Полярным кругом» (1927), смонтированным из съемок полярных областей, выполненных оператором Ф.К. Бремером; последующие его фильмы – «Крыша мира (Памир)» (1928),

«Афганистан» (1929), «Далеко в Азии» (1933), содержащие этнографические материалы, – стали классическими образцами советской документалистики.

⁷ Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Учетный № 3597.

⁸ «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).

⁹ Борис Захарович Шумяцкий (1886–1938) – государственный и партийный деятель, с 1931 по 1938 г. – руководитель советской кинематографии.

¹⁰ Михаил Моисеевич Глидер (1899–1967) – советский кинооператор, снявший серию экспедиционных фильмов «По Ойрогии» (1928), «Биробиджан» (1934) и др.; впоследствии – фронтовой кинооператор, лауреат Сталинской премии за фильм «Освобожденные земли» (1948).

Литература

- Александров Е.В.* Центростремительный вектор в безграничи визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11–28.
- Болтянский Г.М.* Кинохроника и как ее снимать. М.: Кинопечать, 1926.
- Головнёв А.В.* Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1 (1). С. 83–91.
- Головнёв И.А.* Визуальная антропология Дзиги Вертова // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2019. Т. 64, вып. 4. С. 1386–1403.
- Головнёв И.А.* «Лесные люди» – феномен советского этнографического кино // Этнографическое обозрение. 2016. № 2. С. 81–96.
- «Имени Ленина» // Кино. 1932. 24 ноября. С. 3.
- Иезуитов Н.М.* О стилях советского кино // Советское кино. 1933. № 5–6. С. 31–47.
- Иоффе И.И.* Кризис современного искусства. Л.: Прибой, 1925.
- Левин В.И.* Октябрьская революция и евреи России // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. № 6–2. С. 29–32.
- Магидов В.М.* Киноатлас СССР: История создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. М.: Институт Наследия, 2008. С. 136–141.
- Паушкин М.М.* Кино через пять лет. М.: Теакинопечать, 1930.
- Попкова Д.В.* Михаил Слуцкий // Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство, 1987. С. 142–160.
- Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теакинопечать, 1929.
- Слуцкий М.Я.* О хроникальной фильме // Кино. 1933. 4 дек. С. 3–4.
- Сытин В.А.* Кино-Атлас // Кино и культура. 1929. № 4. С. 71–72.
- Трайнин И.П.* Кино на культурном фронте. Л.: Теакинопечать, 1928.
- Visualizing Jews Through the Ages: Literary and material representations of the Jewishness and Judaism. New York: Routledge, 2015.

Архивные источники

- Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2581. Д. 93. Рецензии на фильмы А.А. Литвинова 1923–1935 гг.
- Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Фонд кинодокументов. Учетный № 3597.
- Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 356. Планы акционерных обществ «Совкино», «Межрабпом-Русь» и «Кино-Сибирь» и Государственного Военного кино на 1927–1928 и 1928–1929 гг.; сведения о выполнении производственных планов за 1-е полугодие 1927–1928 гг.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368. Постановления (копии) и выписки из протоколов заседаний правления Всероссийского кино-фотообъединения «Союзкино». Информационный бюллетень «Межрабпомфильм» и др. 18 апреля 1929 г. – 7 июня 1931 г.

Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 558. Оп. 11. Д. 828. Сталин И.В. Конспекты бесед И.В. Сталина с Б.З. Шумяцким.

Статья поступила в редакцию 17 июня 2020 г.

Golovnev Ivan A.

THE USSR CINEMA-ATLAS: 'BIROBIDZHAN' BY MIKHAIL SLUTSKY*

DOI: 10.17223/2312461X/30/2

Abstract. At the turn of the 1920s to the 1930s, the production of so-called 'culturfilms' developed in the Soviet Union. These films showcased the country's constituent nationalities and territories and were popular with a wide audience. The production, though, had a political aspect to it, as cinematography was used by the authorities as an effective mass medium to inform the public about state programmes to colonize the country's regions. It is no coincidence that during this period an unprecedented project such as the 'Cinema-Atlas of the USSR' was launched on the initiative of the Party's Central Committee. The project was meant to bring together scientists and cinema specialists to create a film series of 150 episodes, dedicated to the historical traditions and Sovietization of the country's center and periphery. Developed as an ideologically inspired 'film manual', the series were to be subsequently introduced to and used in the Soviet education system. Leading Soviet film studios got involved in a socialist-style competition, aiming to organize longest possible film expeditions to the farthest corners of the USSR and fulfilling the ministerial task of collecting materials to construct on screen an image of a multinational and progressive socialist country. Drawing on the film 'Birobidzhan' (1934) by Mikhail Slutsky, a well-known figure in the Soviet cinematography, the article examines the format of documentary propaganda films that is fully consistent with the vision behind the Soviet 'Cinema-Atlas'. Focused on Jewish colonists in the Far East territories, the film was shot to present the successful resettlement efforts of the Society for Settling Working Jews on the Land (OZET), and its release was dedicated to the formation of the Jewish Autonomous Region with the administrative centre in the city of Birobidzhan. Comparative analysis of the film and archival materials on the context of its creation, recollections of the film shooting team members and other contemporaries allow us to trace the development of this cinematographic project in relation to the then Soviet politics, science, and culture. Finally, conclusions are drawn as to the potential of using this Soviet documentary as a multicomponent historical source of great research value for visual anthropology and the humanities.

Keywords: USSR Cinema-Atlas, visual anthropology, Jewish Autonomous Region, Birobidzhan, Slutsky

*The research was supported by the Russian Science Foundation (RNF), the project No. 19-18-00116, titled 'Visualizing ethnicity: Russian perspectives in science, museum, and cinema' (Principal Investigator Andrei V. Golovnev).

References

- Aleksandrov E.V. Tsentrostremitel'nyi vektor v bezgranich'i vizual'noi antropologii [A centripetal vector in the boundlessness of visual anthropology], *Sibirskie istoricheskie issledovaniia*, 2017, no. 3, pp. 11–28.
- Boltianskii G.M. *Kinokhronika i kak ee snimat'* [Filmmaking]. Moscow: Kinopechat', 1926.

- Golovnev A.V. Antropologiya plus kino [Anthropology plus film], *Kul'tura i iskusstvo*, 2011, no. 1(1), pp. 83–91.
- Golovnev I.A. Vizual'naya antropologiya Dzigi Vertova [Visual anthropology of Dziga Vertov], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istorii*, 2019, Vol. 64, Is. 4, pp. 1386–1403.
- Golovnev I.A. “Lesnye liudi” – fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino [‘Forest People’, a phenomenon of the Soviet ethnographic cinema], *Etograficheskoe obozrenie*, 2016, no. 2, pp. 81–96.
- “Imeni Lenina” [‘Named after Lenin’], *Kino*, 1932, 24 November, pp. 3.
- Iezuitov N.M. O stiliakh sovetskogo kino [Styles of the Soviet cinema], *Sovetskoe kino*, 1933, no. 5–6, pp. 31–47.
- Ioffe I.I. *Krizis sovremenno go iskusstva* [Contemporary art crisis]. Leningrad: Priboi, 1925.
- Levin V.I. Oktiabr'skaia revoliutsiia i evrei Rossii [The October Revolution and the Jews of Russia], *Istoricheskaia i sotsial'no-obrazovatel'naia mysl'*, 2017, no. 6–2, pp. 29–32.
- Magidov V.M. Kinoatlas SSSR: Istorii sozdaniia serii fil'mov po vizual'noi antropologii [The USSR Cinema-Atlas: The creation of a series of films on visual anthropology]. In: *Audio-vizual'naia antropologiya. Istorii s prodolzheniem* [Audio and visual anthropology. Histories and their continuances]. Moscow: Institut Naslediia, 2008, pp. 136–141.
- Paushkin M.M. *Kino cherez piat' let* [Cinema, 5 years on]. Moscow: Teakinopechat', 1930.
- Popkova D.V. Mikhail Slutskii. In: *Letopistsy nashogo vremeni. Rezhissery dokumental'nogo kino* [Chroniclers of our time. Documentary directors]. Moscow: Iskusstvo, 1987, pp. 142–160.
- Puti kino. Pervoe vsesoiuznoe partiinoe soveshchanie po kinematografii* [Paths of cinema. The first All-Union Party Meeting on Cinematography]. Moscow: Teakinopechat', 1929.
- Slutskii M.Ia. O khronikal'nom fil'me [On film and chronicles], *Kino*, 1933, 4 December, pp. 3–4.
- Sytin V.A. Kino-Atlas [Cinema-Atlas], *Kino i kul'tura*, 1929, no. 4, pp. 71–72.
- Trainin I.P. Kino na kul'turnom fronte [Film and culture]. L.: Teakinopechat', 1928.
- Visualizing Jews through the ages: Literary and material representations of the Jewishness and Judaism*. New York: Routledge, 2015.