

Визуальная антропология Дзиги Вертова

И. А. Головнев

Для цитирования: Головнев И. А. Визуальная антропология Дзиги Вертова // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2019. Т. 64. Вып. 4. С. 1386–1403.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu02.2019.414>

В статье на примере классического документального фильма «Шестая часть мира» (1926) первопроходца советского антропологического кино Дзиги Вертова рассматривается киноконструкт многонационального Советского Союза. Анализируя архивные данные, интервью режиссера и свидетельства современников, автор статьи прослеживает эволюцию кинопроекта в связи с происходящими в это время процессами в обществе и кинематографе. В середине 1920 — начале 1930-х гг. кинематографисты СССР объединяли народы новой страны Советов на экране — создавали советский миф, в котором так нуждалось партийное руководство. Основываясь на показательном примере творчества режиссера Дзиги Вертова, титульной персоны в отечественной документалистике, в статье прослеживается использование возможностей кинематографа: изображения на крупном плане — советского человека как «строителя коммунизма», «хозяина шестой части мира»; на общем плане — прогрессивно эволюционирующей при социализме многонациональной «дружной страны». В силу специфики немого кино фильм «Шестая часть мира» представляет собой своеобразный кинотекст, состоящий из примерно равнозначного количества перемежающихся в повествовании кинокадров и текстовых титров. А потому методом анализа фильма как визуально-текстового произведения явилась его исследовательская расшифровка — «перевод» в текстовый формат. В статье исследуется потенциал фильма как формы визуальной антропологии и многокомпонентного исторического источника, отображающего на экране силуэты культуры и идеологии своего времени. В статье делаются выводы о том, что Дзиге Вертову и его киногруппе удалось отразить дух времени, а его творческий метод возвел документальные материалы на уровень художественного образа. Кинематографическая поэзия и марксистская философия оказались слиты в этом антропологическом фильме.

Ключевые слова: визуальная антропология, антропологическое кино, Дзига Вертов, национальная политика, СССР.

Иван Андреевич Головнев — канд. ист. наук, ст. науч. сотр., Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург; Университетская наб., 3; golovnev.ivan@gmail.com

Ivan A. Golovnev — PhD in History, Senior Research Associate, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, Russian Academy of Sciences, 3, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation; golovnev.ivan@gmail.com

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ, проект № 18-09-00076 «Традиционные этнокультурные сообщества Севера в этнографическом кино», руководитель И. А. Головнев.

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) as part of project No. 18-09-00076 “The traditional Northern communities in ethnographic film”.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

For citation: Golovnev I. A. Visual Anthropology of Dziga Vertov. *Vestnik of Saint Petersburg University. History*, 2019, vol. 64, iss. 4, pp. 1386–1403. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu02.2019.414> (In Russian)

The article, on the example of the classic documentary “The Sixth Part of the World” (1926) by the pioneer of Soviet anthropological cinema Dziga Vertov examines the film-construction of the multinational Soviet Union. Analyzing archival data, director’s interviews and contemporary testimonies, the author of the article traces the evolution of a film project in connection with the processes taking place at that time in society and cinema. In the mid 1920s and early 1930s filmmakers of the USSR united the peoples of the new country of the Soviets on the screen — created the Soviet myth, which the party leadership needed so much. Based on an illustrative example of the work of director Dziga Vertov, the titular person in the Russian documentary, the article explores the use of the possibilities of cinema: a close-up image of the Soviet man as the “builder of communism”, “the master of the sixth part of the world”; in general terms — a multinational “friendly country” progressively evolving under socialism. Due to the specifics of silent cinema, the film “The Sixth Part of the World” is a kind of cinema text, consisting of an approximately equal number of film frames and text captions alternating in the narrative. And therefore, the method of analyzing the film as a visual-text work was its research decoding — “translation” into text format. The article explores the potential of the film as a form of visual anthropology and a multi-component historical source that displays the silhouettes of culture and ideology of its time on the screen. The article concludes that Dziga Vertov and his film group managed to reflect the spirit of the times, and his creative method elevated documentary materials to the level of an artistic image. Cinematic poetry and Marxist’s philosophy were merged in this anthropological film.

Keywords: visual anthropology, anthropological film, Dziga Vertov, national policy, USSR.

Введение

Все граждане Союза ССР от 10 до 100 лет
должны видеть эту картину.
К десятилетию Октября
не должно быть ни одного тунгуса,
не видевшего «Шестой части мира»!

Дзига Вертов

Имя Дзиги Вертова весьма широко известно в России и в мире. Для практиков и теоретиков кино он отец документалистики¹, для исследователей — один из первопроходцев визуальной антропологии². Однако полноценного историко-антропологического анализа творчества киноклассика в контексте социокультурных преобразований советского периода до сих пор не производилось ни киноведами, ни

¹ Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М., 1982; MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov’s *The Eleventh Year* (1928) // *New Literature Observer*. 2007. No. 121. P. 41–78.

² Александров Е. В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // *Этнографическое обозрение*. 2014. № 4. С. 127–140; Головнев А. В. Антропология плюс кино // *Культура и искусство*. М., 2011. № 1 (1). С. 83–91.

антропологами. Данная статья представляет собой попытку открыть новую историографическую страницу исследовательской расшифровки творческой методологии Вертова с позиций объемного киноантропологического взгляда на предмет.

Я киноглаз!

Революционный декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение народного комиссара просвещения», подписанный В. И. Лениным 27 августа 1919 г., знаменовал национализацию кинематографии, монополизацию управления всеми кинопроцессами в руках единого кинопродюсера — Советского государства. В начале 1920-х гг. кинематограф был поставлен большевиками на вооружение как ключевое орудие культурной революции, и особое внимание партии уделялось документальному кино как эффективному визуальному каналу, способному практически показать, как надо строить социализм. И поскольку одним из ключевых пунктов политической программы большевиков был национальный вопрос, ко второй половине 1920-х гг. сформировался широкий ведомственный заказ на создание этнографического кино³. В то же время в молодое искусство, кинематограф, врывается поколение идеологически заряженных экспериментаторов. Тогда в самом киноязыке открывались и становились революционной классикой многие приемы. Кинематографисты-марксисты не просто снимали о революции — они были революцией, конструкторами образа дружной многонациональной страны, объединявшими народы и территории Союза ССР на экране.

«...Я киноглаз, я строитель... Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я у одного беру руки, самые длинные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»⁴ — декларировал в этот период Дзига Вертов, один из основателей и классиков советского документального кино.

При рождении он Давид Абелевич Кауфман (1896–1954). Дзига Вертов — творческий псевдоним, «дзига» по-украински «волчок», «юла», а «вертов» — от слова «вертеть». Характерны ритмы и повороты в его биографии. Еще в детстве он по особому увлекается музыкой — составляет музыкальные композиции из различных окружающих звуков. В 1906 г. в родном Белостоке он переживает масштабные еврейские погромы — ему было за что впоследствии не поддерживать царизм и приветствовать большевизм. В 1914 г., с началом Первой мировой войны, он призывается в армию, но благодаря музыкальным способностям (сочиняет слова для военных маршей) попадает не на фронт, а в военно-кантонистское музыкальное училище. В 1916 г. он — уже в Петербурге — ученик известного невропатолога/психиатра В. М. Бехтерева, проводит визуальные эксперименты по ускоренной (рост растений) и замедленной (движение человека) съемке, готовит исследовательскую

³ Головнев И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). М., 2018.

⁴ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 54–55.

работу о зрительном восприятии⁵. А сразу после февраля 1917 г., оставив учебу в Психоневрологическом институте, он переезжает в Москву, где его товарищ по Белостоку и Психоневрологическому институту М. Е. Кольцов находит ему работу в кинематографическом ведомстве. В начале 1920-х гг. Вертов поднимается по административной лестнице: становится заведующим киносектором Главлитпросвета, работает под начальством Н. К. Крупской. В середине 1920-х гг. творческие замыслы Вертова регулярно находят экранное воплощение («Кино-Глаз», выпуски «Кино-недели» и др.), манифесты («Мы», «Киноки. Переворот» и др.) регулярно публикуются в прессе, а газета «Правда» печатает хвалебные рецензии. Вертов окончательно превращается в убежденного революционера, манифестируя свой творческий метод как «коммунистическую расшифровку мира»⁶.

В этот период и рождается один из самых значительных фильмов в творчестве Вертова — «Шестая часть мира» — о дружбе советских народов, синтезирующий все его предшествующие профессиональные и личные опыты. Первоначально фильм, заказанный Госторгом, задумывался как рекламное повествование о системе государственной торговли в СССР для презентаций внутри страны и за ее пределами. Предполагались лишь эпизодические съемки этнографического содержания: «Тайга, звери, охота за разными зверьями у разных народностей (зима и лето одновременно)»⁷. Но, как видно из архивных документов, в процессе развития замысел кардинально изменился в части расширения этно/национальной тематики.

Агенты-операторы Вертова были направлены в различные уголки Союза с задачей снять максимально подробные киноматериалы, характеризующие годовой хозяйственный цикл в определенном этническом сообществе⁸. При этом исходя из пожеланий заказчика (Госторга) особое внимание необходимо было обратить на традиционные виды бытования: добычу пушнины — у тунгусов, оленеводство — у коми, овцеводство — у народностей Кавказа и т. д. В результате было снято весьма значительное количество этнографических сюжетов, вполне достаточное для создания самостоятельной киноработы по каждой из выбранных народностей. И поскольку из исходных 26 тыс. метров пленки в итоговый фильм было включено лишь около тысячи, на основе невостребованных киноматериалов в 1926–1927 гг. было создано несколько отдельных этнографических лент. Так, из съемок оператора П. П. Зотова монтажером Е. И. Свиловой был сделан фильм «Тунгусы». На исходниках оператора Я. М. Толчана основано два фильма — «Жизнь нацменьшинств» и «Бухара». Из материалов, снятых операторами С. А. Бендерским и Н. Н. Юдиным, был смонтирован этнофильм «Охота и оленеводство в области Коми». А кинокадры И. И. Белякова и А. Г. Лемберга вошли в кинокартину «Самоеды». Исследовательский анализ данных кинолент позволяет не только составить представление о количестве и качестве исходных киноматериалов, имевшихся в распоряжении Вертова, но и дает представление о том, что режиссер в итоге оставил за кадром «Шестой части мира».

⁵ MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928) // New Literature Observer. 2007. No. 121. P. 41–78.

⁶ Вертов Д. Из наследия. Т. 1. М., 2004. С. 5.

⁷ Там же. С. 105.

⁸ Там же.

В частности, киноматериал, снятый в Восточной Сибири, посвящен традиционному укладу кочевых *эвенков* (до 1931 г. фигурировавших в официальных этнографических списках как *тунгусы*), а также его трансформации в советский период при активном участии торговой сети Госторг, выступающей в повествовании как агент модернизации. Тунгусы представлены на экране безымянными этнографическими типажам, демонстрирующими основные картины народного быта. В кадре можно увидеть охоту на белок, седлание оленей, передвижение по тайге, постройку жилища, обустройство стойбища, пошив унт и т. п. В то же время, несмотря на официальную ориентацию советского кинематографа на приоритетную демонстрацию материального быта, элементы духовной культуры также попадали в объектив вертовских кинооператоров. В частности, достаточно подробно в фильме представлено традиционное эвенкийское моление, снятое в тайге. Отдельный блок материалов иллюстрировал роль женщины в этническом сообществе тунгусов. Сюда можно отнести кадры, характеризующие хозяйственную роль женщины: приготовление пищи, пошив одежды, обустройство жилища, уход за детьми и т. п. При этом особо выделяется сцена игры женщины на музыкальном инструменте (*варгане*), снятая с использованием разных ракурсов и крупностей. В целом материалы съемки изобилуют крупными планами — это портреты тунгусов разного пола и возраста. Все киногерои непременно одеты в национальные одежды. В кадр, как правило, помещался конкретный выбранный типаж (охотник, промысловик, оленевод и т. д.).

Примечательно, что большинство киногероев всегда смотрят в камеру, как на полевых фотографиях антропологов начала XX в. И если в исходных материалах эти портреты выглядят несколько разрозненно и бессистемно, то в итоговом фильме «Шестая часть мира» Вертовым уделено наибольшее внимание в монтаже именно портретам представителей этнических сообществ, смотрящих с экрана на зрителя. Наконец, обязательная для всех съемочных локаций часть материалов посвящалась показу положительных изменений в жизни «первобытных» этнокультурных сообществ при социализме.

По той же сценарной схеме сняты и материалы обо всех других этнических сообществах: коми, самоедах, вогулах, народностях Кавказа и Центральной Азии. Так, среди коми были сняты сюжеты, связанные прежде всего с оленеводством как национальным видом хозяйственной деятельности: оленеводы показаны за работой в стаде, в семейном быту, на праздниках. Подробно зафиксированы особенности устройства поселений и жилища коми. Присутствуют в материалах и сцены охоты. И вновь особым блоком фиксируются сцены советизации края: новый быт сельской школы и больницы, собрания местной партийной ячейки и проход демонстрации в День Октября. Завершающим сюжетом съемок у коми стал излюбленный среди северян праздник «Оленьи бега», представленный как комплексное явление, сочетающее в себе национальные традиции и советские инновации.

Портретные планы ненцев — пожалуй, наиболее эффектные кадры из всех многочисленных съемок, сделанных разными операторами для «Шестой части мира». А. Г. Лемберг, мастер кинопортрета, демонстрирует такое чуткое внимание к естественному выражению лиц киногероев, к их натуральной красоте, что они надолго врезаются в память.

В общем же, согласно единым для разных киногорупп инструкциям Вертова, и киноматериалы о самоедах были сняты по универсальным тематическим раз-

делам. Большая часть съемок посвящена оленеводству: выпасу оленей, перекочевкам со стадом, транспортному использованию оленей для перевозки грузов и т. д., но превалирует хозяйственный блок киноматериалов: мужчины и женщины за повседневной работой, в семейном быту. Как и в прежних примерах, были сняты кадры, иллюстрирующие особенности духовной культуры. Особого внимания в этой связи заслуживают сцены жертвоприношения оленя в тундре и последующего поедания сырого оленьего мяса взрослыми и детьми. Характерно представлен и «советский блок» материалов: визит ненцев на пароход Госторга, прослушивание голоса В. И. Ленина из граммофона (как сообщают титры фильма), чтение советских газет, обмен песцовых шкурок на муку, соль и прочие товары.

Среди вогулов также были сняты преимущественно хозяйственные сюжеты, повествующие об охоте, рыболовстве и оленеводстве. Но особо следует отметить объемный киноматериал, посвященный Медвежьему празднику — один из самых подробных с этнографической точки зрения сюжет о духовной культуре из снятых для фильма «Шестая часть мира». Данная сцена выглядит как основательная реконструкция праздника-похорон, посвященного тотему-медведю, и является одной из наиболее подробных в истории визуальной антропологии документаций этого уникального действа, соотносимой по детализации лишь с киносъемкой Медвежьего праздника, произведенной известным исследователем В. Н. Чернецовым у обских манси в 1948 г. Венчает же коллекцию киноматериалов о вогулах все та же серия зарисовок на тему прогрессивной советизации туземцев.

Значительный блок киноматериалов для фильма «Шестая часть мира» был снят в советской Бухаре и ее окрестностях. Данную категорию съемок можно отнести к визуальной антропологии города. Киноглаз вертовского оператора любит обстановку старинных улиц и архитектурой отдельных зданий, атмосферой базара и национальными костюмами местных жителей. Особое внимание уделено религии — в кадре оказываются мечеть и верующие на молитве. Однако в итоговом фильме мусульманство подается как пережиток, обрамляясь в монтаже титрами соответствующего содержания. По выходе за пределы города камера демонстрирует природные и сельскохозяйственные богатства Центрально-Азиатского региона: горные вершины и речные долины, хлопковые плантации и стада овец. От этого отталкивается товарная сюжетная линия, разворачивающаяся в последующих кадрах фильма: шкурки, шубы, каракулевый базар.

Похожим образом построено и киноописание города Кзыл-Орда — в то время столицы Казахской АССР — и его окрестностей. С одной стороны, выгодно демонстрируются архитектура, рабочее население, административные и хозяйственные объекты города, с другой — развитое мясо-молочное и транспортное животноводство в сельской местности. Однако обе линии подводятся к показу активной роли партии в переустройстве региона: торжественное открытие сессии Центрального исполнительного комитета Казахстана монтируется со строительством новых объектов и зданий, а социалистическая демонстрация — с праздничным *тоем*. Караваны верблюдов, груженные товарами для Госторга, завершают монтажное киноповествование.

Как видно, исходными материалами для фильма «Шестая часть мира» стало весьма значительное количество документальных сюжетов, снятых в реальной этнографической среде, в различных регионах многонационального Союза ССР.



Рис. 1. Кадр из фильма «Шестая часть мира» Д. Вертова
[РГАФД. Учетный № 10258]

Однако из имевшегося в его распоряжении объема материалов Вертов сделал скупую выборку, предназначенную прежде всего для иллюстрации основной линии его киноконструкции — о дружном сосуществовании различных народностей в рамках единой Советской страны. Дальнейший анализ выборки и применения в фильме «Шестая часть мира» снятых материалов открывает путь к пониманию метода Вертова.

Метод Вертова

Очевидно, что в случае с фильмом «Шестая часть мира» речь идет о кинорекорде для того времени — по охвату съемочных локаций (столицы и окраины СССР, заграничные страны), количеству героев (национальные сообщества, рабочие, крестьяне, представители «капитала»), числу задействованных и привлеченных участников (над фильмом работало несколько съемочных групп, использовались съемки сторонних операторов) и т. д. По интонации это визуально-антропологический манифест — идеологический и творческий. Преодолевая рамки формального технического задания, Вертов создавал кинематографический образ нового Союза, словно нового мира. Режиссер наделил этот новый организм внутренними связями: единым советским социально-экономическим телом и общей коммунистической душой. Конструируя экранный образ Страны Советов, он экспериментировал со временем — сопоставлял национальные традиции и социалистические нововведения как пережитки и прогресс соответственно, и с пространством — ставил в монтаже представителей разных народностей рядом, создавая эффект их «общности».

Монтаж, безусловно, был основным творческим орудием Вертова. В дневниках режиссера находится следующее высказывание о монтаже: «...разрозненные

кадрики связаны между собой не более, чем буквы азбуки. Вам нужно из букв составить слова, из слов — фразы, из фраз — статью, очерк, поэму и т. д. Это уже, собственно, не монтаж, а кинопись... искусство писать кинокадрами»⁹. «Кинопись» Вертова в «Шестой части мира» выстроена и как поэма, и как заговор — с целью «организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд, в зрительно-смысловую формулу, в экранное “вижу”»¹⁰. Не случайно это программное киноглазовское слово «ВИЖУ» многократно повторяется в титрах фильма. С одной стороны, оно работает в киноповествовании как техническое акцентное повторение: вижу всю шестую часть мира, вижу каждого отдельного человека и т. п., с другой — имеет психологическую функцию внушения: вижу общность народностей СССР, вижу (в значении «предвижу») грядущую победу коммунизма во всем мире и пр. Повторы в кадрах, в монтажных фразах фильма усиливают гипнотический эффект. Сочетание титров и кадров, ритм и частота склеек, символические эффекты полиэкрана, комбинированные кадры — революционная кинопоэзия Вертова вводит зрителя в своеобразный транс.

Вертов вполне отдавал себе отчет о потенциале кинематографа. «Демонстрированные картины на широкие массы действовали ярче и убедительнее речей ораторов. Освещенный экран — приманка, на которую можно собрать любой митинг» — декларировал Вертов¹¹. Он был уверен в действенности своих методов, испытанных в предыдущих опытах работы в кино. Архивные документы свидетельствуют о том, что еще 1 июня 1923 г. на собрании участников группы сподвижников Вертова («киноков») обсуждался прием наложения изображения лица персонажа на другой кадр как средство выражения в фильме того, что Вертов называл «инсценировкой человеческой мысли»¹². Именно этот прием активно использовался режиссером в «Шестой части мира» для создания экранного образа «человека как механизма» строительства социализма. На протяжении всего киноповествования он манипулировал изображениями и текстовыми фразами (со специально разработанным шрифтом) в том ключе, в каком ему это было нужно для связи элементов в конструкции. Вертовская методология предполагала отношение к документальной реальности как к материалу для конструирования *киноправды*, и подобным же образом Вертов относился к этничности, «монтируя фрагменты культур в мозаику киноиллюстраций к серии пропагандистских титров»¹³. Режиссер признавал, что в результате масштабного эксперимента ему «удалось охватить очень большое пространство, почти полюсы нашей страны; центр тяжести был не на эксперименте в отдельных небольших фразах, а на соединении таких отдельных концов»¹⁴.

Основной эффект визуальной антропологии заключается не в демонстрации этнографических подробностей, а в оперировании портретами представителей различных этнических сообществ. Для него крупный план киногероя, его взгляд в диафрагму киноаппарата — не информационный ресурс, но важный психологический киноакцент. Именно из крупных планов представителей разных нацио-

⁹ Вертов Д. Из наследия. Т. 2. М., 2008. С. 111.

¹⁰ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 71.

¹¹ Дзига Вертов — кинорежиссер // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 386. Л. 19 об.

¹² Там же. Ед. хр. 390. Л. 1.

¹³ Головнев А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1 (1). С. 85.

¹⁴ Вертов Д. Из наследия. Т. 2. С. 168.

нальностей он собирает единый мозаичный портрет *homo soveticus*. Так, используя монтажные ножницы, Вертов отбрасывает описательные частности и, ритмично составляя отборные кадры с тематическими титрами, выводит повествование на уровень плаката — скомбинированный парад освобожденных Октябрем народностей торжественно шествует перед зрителем в кадрах «Шестой части мира».

В преддверии выхода фильма в широкий прокат Дзига Вертов дал расширенное интервью для газеты «Кино»: «Мысли мои об этой киноработе группируются вокруг следующих пяти положений. Во-первых: “Шестая часть мира” — это больше, чем кинофильм, больше, чем то, что мы привыкли понимать под словом кинофильм. Будь то хроника, будь то комедия, будь то художественный кинобоевик — “Шестая часть мира” где-то за пределами этих определений, это уже следующая ступень после самого понятия “кинематограф”. Во-вторых: у этой фильма нет, собственно, “зрителей” в пределах СССР, так как все трудящиеся СССР (130–140 миллионов) являются не зрителями, но участниками этой фильма. Самый смысл этой картины и все ее построение разрешает теперь на практике труднейший теоретический вопрос об уничтожении границы между зрителями и зрелищем. У “Шестой части мира” не может быть в пределах СССР критиков-противников или критиков-сторонников, потому что и противники, и сторонники также являются участниками этой фильма. В-третьих: “Шестая часть мира”, очевидно, окончательно решает вопрос о полной победе метода Кино-Глаза над методами “актерской”, “игровой” кинематографии. В-четвертых: вне зависимости от каких бы то ни было течений и направлений “Шестая часть мира” устанавливает своего рода кинорекорд, а по мнению знакомых с этой работой товарищей — подлинно мировой рекорд. В-пятых: вопрос о надлежащей подготовке к показу этой картины, вопрос о ее широчайшей демонстрации разрешается сам собой. Вряд ли кто-либо решится взять на себя ответственность за непоказ или искусственно ослабленный показ этой величайшей “поэмы фактов”»¹⁵.

Однако выход вертовской кинопоэмы на экраны в декабре 1926 г. породил неоднозначную реакцию. С одной стороны, еще по инерции предыдущих лет газета «Правда», главный рупор советской печати, традиционно приветствовала рождение новой работы одного из лидеров неигровой кинематографии Союза: «“Шестая часть мира” определяет переворот в мировой кинематографии, намеченный предыдущей работой Вертова. Она открывает колоссальные перспективы и возможности перед фильмами, фиксирующими подлинную жизнь»¹⁶. С другой стороны, набиравшая силы антивертовская коалиция в кинематографическом сообществе вывернула эту «колоссальность» наизнанку. Формальным поводом низвержения режиссера стала критика в неэффективной организации производства и в колоссальном перерасходе средств. Плюс к тому звучала и критика со стороны его творческих оппонентов, называвших его экспериментальный метод «кинематографической кунсткамерой», которой, очевидно, «недостает руководящей коммунистической головы»¹⁷.

Сам режиссер видел в развернувшейся кампании цель оклеветать «Шестую часть мира», толкнуть киноадминистрацию на разгром его студии документаль-

¹⁵ Шестая часть мира (беседа с Дзигой Вертовым) // Кино. 1926. 17 августа. С. 6.

¹⁶ Шестая часть мира // Правда. 12 октября. 1926. № 285. С. 3.

¹⁷ Рошаль Л. М. Дзига Вертов. С. 31.

ного кино и изгнание группы «Кино-глаз» из столицы¹⁸. И действительно, травля Вертова сказала прежде всего на купировании в кинопрокате его нового фильма. По воспоминаниям режиссера, ««Шестая часть мира» была продвинута благодаря настояниям Госторга, который заказывал эту фильму и чуть не силой заставил пустить эту фильму на экран. Была реклама, по сумме не большая, но умело составленная, и в результате настойчивого наступления на прокат фильму пришлось пустить. Ее пустили на второй экран, на три дня, но она продержалась 2–3 недели»¹⁹. А уже в январе 1927 г. в результате развития конфликтов с руководством Совкино Дзигу Вертова уволили из штата студии, и он был вынужден временно покинуть Москву. Предстояла работа на киностудии в Киеве, создание «Человека с киноаппаратом», ставшего вершиной творчества режиссера, а затем — постепенное его отстранение от кинодеятельности и профессиональное забвение. Впоследствии, как и ко всему творческому наследию Дзиги Вертова, к фильму «Шестая часть мира» интерес возрождался и угасал не единожды, но и сегодня, спустя десятилетия после своего создания, он по праву считается одним из величайших достижений документалистики, занимая заслуженное место в категории классики мирового кино.

Таким образом, «племена киноков»²⁰ во главе с Вертовым удалось из кадров разных национальностей как из пазлов собрать на экране своеобразный экранный образ единого многонационального Советского Союза. Вертовский фильм неизбежно отражал силуэты культуры и идеологии своего времени, установки политики коренизации, предполагавшей «опору на коренное население республик» в СССР²¹. По мнению В. А. Тишкова, данный эксперимент советского нациестроительства был уникальным для мировой истории и происходил путем формирования «социалистических наций с наделением их своими “национальными территориями”, столичными городами, экономической базой, письменными языками, профессиональной культурой и т. п.»²² Особая линия данного эксперимента заключалась в переделке малых народов исходя из ленинской формулы, допускавшей искусственный перескок ими стадии капитализма при переходе от патриархально-общинного к социалистическому строю, «...если революционный победоносный пролетариат проведет среди них систематическую пропаганду, а советские правительства придут им на помощь всеми имеющимися в их распоряжении средствами...»²³ По замечанию Шейлы Фицпатрик, «идея переделки человека являлась частью общей идеи преобразования — краеугольного камня советской программы»²⁴. А в качестве одного из средств для перековки культур и было необходимо этнографическое кино, в которое малые народы всматривались как в кривое зеркало, созданное мастерами кинопропаганды с целью «...привить массам метод этнографических наблюдений,

¹⁸ Вертов Д. Из наследия. Т. 2. С. 207.

¹⁹ Там же. С. 174.

²⁰ Выражение Вертова.

²¹ Красовицкая Т. Ю. Конфликт идеалов и практик ранней советской государственности. Механизмы и практики этнополитических процессов (1917–1929) // Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции Российского государства. М., 2012. С. 199.

²² Тишков В. А. Российский народ. М., 2010. С. 109.

²³ Гурвич И. С. Принципы ленинской национальной политики и применение их на Крайнем Севере // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М., 1971. С. 13.

²⁴ Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М., 2008. С. 94.

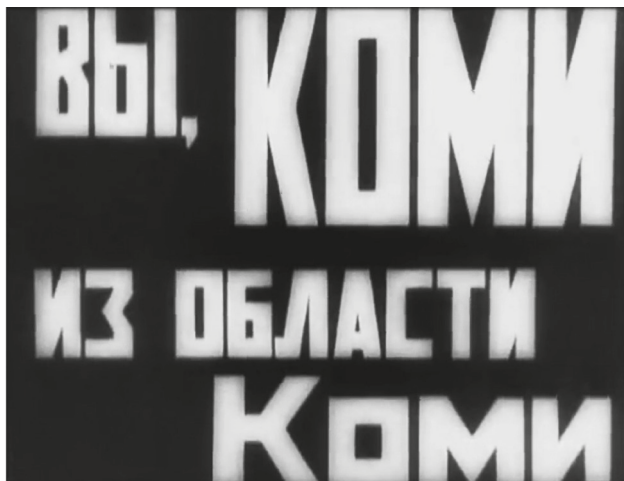


Рис. 2. Кадр из фильма «Шестая часть мира» Д. Вертова [РГАКФД. Учетный № 10258]

метод отвлечения от своей религии, от своего быта, от своих предрассудков и своих суеверий, и... чтобы сдвинуть стабилизированную традицией мысль до состояния брожения»²⁵. И фильм «Шестая часть мира» сполна выполнил свою комплексную функцию. С одной стороны, благодаря съемкам среди вогулов, коми, тунгусов, самоедов, народностей Средней Азии и Кавказа он стал вкладом в основание отечественной и мировой визуальной антропологии, с другой — в сюжетах заводской, сельскохозяйственной, торговой, религиозной и политической тематик запечатлел историю экономического и идеологического строительства Советского государства. В этой проекции фильм «Шестая часть мира» является многослойным визуально-антропологическим документом и при должной исследовательской критике может служить ценным историческим источником для современной науки.

В силу специфики немого кино итоговая картина «Шестая часть мира» представляет собой своеобразный кинотекст, состоящий из примерно равнозначного количества перемежающихся в повествовании кинокадров и титров. В этой связи эффективным методом для анализа данного фильма является его исследовательская расшифровка — «перевод» в текстовый формат. Так, в приложении к статье приводится изложение содержания титров (заглавными буквами — как в фильме) и кадров (обычным шрифтом) из кинокартины.

Приложение. «Шестая часть мира» как кинотекст²⁶

Титр — В СТРАНЕ КАПИТАЛА. *Кадры*: люди праздные и люди работные; метрополии и колонии; богатство и нищета. Человек из окна дорогого автомобиля смотрит на... темнокожих рабов, трудящихся на сельхозплантациях. Оркестр и мюзикл. КАПИТАЛ. Танцы в купальниках. ИГРУШКИ. Танцы. СУВЕНИРЫ. Ор-

²⁵ Терской А. Н. Этнографическая фильма. М., 1930. С. 115.

²⁶ Кинофильм «Крыша мира» // Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Учетный № 10258.

кестр. Франт курит сигару. ПУШКИ. Снова оркестр. Франт. Снова танцы. НЕНАВИСТЬ.

Худой темнокожий пигмей и его соплеменники выходят из глиняной хижины по очереди. Франт. Снова танцы. Снова фронт. Снова оркестр. СУДОРОГИ. Танцы (как судороги). Богатая публика. НА КРАЮ ИСТОРИЧЕСКОЙ ГИБЕЛИ. Снова танцы в купальниках. ПОТЕШАЕТСЯ. Праздные посиделки богатых женщин. КАПИТАЛ. Стремительный монтаж портрета франта, музыкантов, танцовщиц, праздных женщин.

ВЫ, КУПАЮЩИЕ ОВЕЦ В МОРСКОМ ПРИБОЕ. Мужчины с голым торсом купают овец в волнах прибрежных. И ВЫ, КУПАЮЩИЕ ОВЕЦ В РУЧЬЕ. Пастухи проводят стадо через горный ручей. Овцы прыгают в воду ручья по одной. ВЫ.

Животноводы на улице селения. В АУЛАХ ДАГЕСТАНА. Снова животноводы на улице. ВЫ. Кадры северных оленей в зимней тайге. Тунгусы сажат мальчишку в седло на оленя. В СИБИРСКОЙ ТАЙГЕ. Тунгуска ведет оленей по таежной тропе зимой. ТЫ. Дровосек делает топором засечки на дереве в лесу. ЧТОБЫ НЕ ЗАБЛУДИТЬСЯ. Идет охотник по зимней тайге. ТЫ. Охотник идет по зимней тундре. В ТУНДРЕ. Охотник с собакой в заснеженной тундре. НА РЕКЕ ПЕЧОРЕ. Рыбаки в лодке на реке, отталкиваются от берега шестами, переправляются через реку. В ОКЕАНЕ. Лодка с гребцом в волнах океана. И ВЫ...

Отвертки сверлят металл. Наплывом — крупный план рабочего. СВЕРГНУВШИЕ В ОКТЯБРЕ ВЛАСТЬ КАПИТАЛА. Усталый работник вытирает лицо. ОТКРЫВШИЕ ПУТЬ К НОВОЙ ЖИЗНИ. Людской поток на демонстрации. ПРЕЖДЕ УГНЕТЕННЫМ НАРОДАМ СТРАНЫ. Демонстрация. Плакаты. Транспаранты. Массы демонстрантов различных народностей: женщина, покрытая паранджой, женщины в платках...

ВЫ. Крупный план женщины в парандже. ТАТАРЫ. Женщины в национальных одеждах. ВЫ. Мужчина в национальном головном уборе. БУРЯТЫ. Мужчина бурят улыбается в камеру. УЗБЕКИ. Мужчины в национальных одеждах набирают воду на реке. КАЛМЫКИ. Мужчины-калмыки тянут рыболовную сеть на реке. ХАКАСЫ. Мужчина с курительной трубкой в национальном головном уборе. Женщина с девочкой в национальных одеждах. Девочка улыбается. ГОРЦЫ КАВКАЗА. Всадник на коне, другой, третий. ВЫ, КОМИ, ИЗ ОБЛАСТИ КОМИ. Коми-оленовод кидает аркан, ловит оленя. И ВЫ, ИЗ ДАЛЕКОГО АУЛА. Женщина с ребенком на руках. Портретные планы женщин в платках. Их национальные жилища у подножия горы. Снова портрет женщины в платке. Женщина набирает воду в кувшин. Снова женский портрет в платке. ВЫ. Оленеводы на оленьих упряжках и зимних нартах. НА ОЛЕНЬИХ БЕГАХ. Снова упряжки бегут. Зрители встречают победителей оленьих гонок. И ВЫ. Национальный праздник, массы в национальных костюмах. НА ПРАЗДНИКЕ «КОЗЛОДРАНЬЯ». Участники праздника. Кидают тушу козла. Всадники скачут. Соперничают за тушу козла.

ПОД ГУДКИ ПАРОХОДОВ. Грузчики переносят тяжелые мешки с судна на пристань. ПОД ЗУРНУ И БАРАБАН. Мужчина играет на национальном музыкальном инструменте, люди танцуют. Хоровод.

ТЫ С ВИНОГРАДОМ. Крупный план молодого человека, жадно поедающего гроздь винограда. Общий план виноградников. ВЫ ЗА РИСОМ. Люди в национальных одеждах и головных уборах вокруг казана с рисом. Берут рис руками, едят.



Рис. 3. Кадр из фильма «Шестая часть мира» Д. Вертова [РГАФД. Учетный № 10258]

ВЫ, КОТОРЫЕ ЕДИТЕ СЫРОЕ ОЛЕНЬЕ МЯСО. Самоеды в тундре поедают сырое оленьё мясо: взрослые и дети. Вытирают руки о мшистую поверхность тундры. Кланяются ритуально.

ТЫ, СОСУЩИЙ МАТЕРИНСКУЮ ГРУДЬ. Ребенок на руках матери, берет грудь. И ТЫ, БОДРЫЙ СТОЛЕТНИЙ. Старик-кавказец у своего дома. МАТЬ, ИГРАЮЩАЯ С РЕБЕНКОМ. Бедно одетые женщины на руках подкидывают детей. РЕБЕНОК, ИГРАЮЩИЙ С ПОЙМАННЫМ ПЕСЦОМ. Мальчик в малице у забора, к которому привязан песец. ТЫ, РАСПРЯГАЮЩАЯ ОЛЕНЕЙ. Женщина распрягает упряжку оленей. И ТЫ, СТИРАЮЩАЯ НОГАМИ БЕЛЬЕ. Женщина стирает белье ногами, стоя на каменном круге на берегу реки.

И ВЫ, СИДЯЩИЕ В ЭТОМ ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ. Зрительный зал кинотеатра, полный зрителями. На экране — узнаваемые кадры идущего фильма «Шестая часть мира» (комбинированный кадр).

ВЫ. ПО КОЛЕНУ В ХЛЕБЕ. Зерно. Женщины перекидывают зерно лопатами. ПО КОЛЕНУ В ВОДЕ. Рыбаки стоят по колено в воде, сачками перебрасывают богатый рыбный улов. ВЫ, ПРЯДУЩИЕ ЛЕН НА ПОСИДЕЛКАХ. Девушки прядут лен на посиделках в избе. Детали: пряжа, руки, нити и лица. ВЫ, ПРЯДУЩИЕ ШЕРСТЬ В ГОРАХ. Женщины прядут шерсть: прялки, руки, лица, прикрытые платками.

Серия титров: ВЫ. ВСЕ. ХОЗЯЕВА. СОВЕТСКОЙ. ЗЕМЛИ.

Зал, полный людей, аплодирует.

В ВАШИХ РУКАХ. ШЕСТАЯ. ЧАСТЬ. МИРА.

Женщина-колхозница у большого глобуса. Подростки у знамени. Люди, собравшиеся вокруг глобуса, аплодируют. Зал с людьми аплодирует.

ОТ КРЕМЛЯ. Кадры Кремля. ДО КИТАЙСКОЙ ГРАНИЦЫ. Кадры границы СССР с Китаем, идет караван верблюдов. ОТ МАТОЧКИНА ШАРА. Кадр пролива в районе Маточкина Шара. ДО БУХАРЫ. Панорама Бухары. ОТ НОВОРОССИЙСКА. Кадры Новороссийского порта. ДО ЛЕНИНГРАДА. Панорамы города на Неве. ОТ МАЯКА ЗА ПОЛЯРНЫМ КРУГОМ. Кадр маяка. ДО КАВКАЗСКИХ ГОР. Горы.

ОТ БЕРКУТА НА РУКЕ КИРГИЗА. Киргиз с беркутом на руке. ДО ГАГАР НА СКАЛАХ ЛЕДОВИТОГО ОКЕАНА. Панорама по колониям гагар на скалах у океана. ДО СЕВЕРНЫХ СОВ. Совеята. ДО ЧАЕК НА ЧЕРНОМ МОРЕ. Чайки и корабли на Черном море.

Серия титров (размер титров увеличивается): ВСЁ. В ВАШИХ РУКАХ.

Снова женщина у глобуса. ВАШИ. Караван волов, идущих по горному серпантину. ВАШИ. Свиньи идут по деревенской улице. БУЙВОЛЫ. Буйволы на водопое. КОЗЫ ИЗ УЛУ-УЗЕНИ. Стадо коз и мальчик-пастушок. ВЕРБЛЮДЫ ИЗ КИРГИЗСКОЙ СТЕПИ. Стадо верблюдов. ОЛЕНИ. Стадо северных оленей. БЕЛКА. Белка на сосне. Охотник из лука стреляет в белку, попадает. ПЕСЕЦ В КАПКАНЕ. Песец попался в капкан, пытается вырваться. КУНИЦА. Куница на дереве. БУРЫЙ МЕДВЕДЬ. Медведь в зимнем лесу. Собака травит его, кусает сзади. СОБОЛЬ, ВЫСЛЕЖЕННЫЙ НА ДАЛЕКОМ СЕВЕРЕ. Соболь карабкается по дереву. Охотник стреляет из ружья в соболя, попадает. КАРАКУЛЬ. Мужчины рассматривают шкурки в руках.

Серия титров: ВСЁ. ВАШЕ. ВАШИ ФАБРИКИ. Рабочие трудятся на фабрике. ВАШИ ЗАВОДЫ. Кадры заводского производства. Движение механизмов. ВАША НЕФТЬ. Нефтяные вышки. ВАШ ХЛОПОК. Переработка хлопка. И ОВЦЫ. Стадо овец. ШЕРСТЬ. Стрижка овцы. ШЕРСТЬ (повтор). Переработка шерсти. ШЕРСТЬ (снова). Переработка шерсти женщинами. ВАШЕ МАСЛО. Грузчики переносят мешки с маслом. РЫБА. Рыбаки глушат рыбу. ВАШ ЛЕН. Женщины собирают и вяжут снопы из льна. ВАШ ТАБАК. Растет табак, его листья собирают, уносят на переработку.

Титр И ОГРОМНОЕ ВАШЕ БОГАТСТВО. Кадры поля пшеницы. ВАШЕ. Полиэкранный: люди в поле работают, сеют, пропалывают, собирают урожай, вяжут снопы. Едут трактора по полю. Сборы пшеницы. Переработка на мельнице. Мешки муки перегружаются на корабль. Перевозятся по железной дороге. ПО ВСЕМ ДОРОГАМ СОВЕТСКОЙ ЗЕМЛИ ДВИЖУТСЯ ЭКСПОРТНЫЕ ТОВАРЫ. Упряжка лошадей по проселочной дороге доставляет груз. ПО ПРОСЕЛКАМ. Упряжка лошадей по проселочной дороге доставляет груз. ПО ГОРНЫМ ТРОПИНКАМ. Грузы перевозятся лошадьми по горным тропам. КАРАВАНАМИ ВЕРБЛЮДОВ. Караван верблюдов с грузом.

И ТАМ. Горные вершины. ЗАПРЯЖЕННЫЕ БУЙВОЛАМИ, ГДЕ СКРИПЯТ АРБЫ. Кадры повозок. ТАМ, ГДЕ КОЧЕВНИКИ ГОНЯТ СВОИ СТАДА. Стадо оленей в тундре. ТАМ. Кадры стада буйволов. ГДЕ СТАДА ПЕРЕПРАВЛЯЮТСЯ ЧЕРЕЗ РЕКИ. Кадр: стадо буйволов переходит реку. ТАМ, ГДЕ УКЛАДЫВАЮТ ФРУКТЫ В ЯЩИКИ. Анимация: ящики, в них сами укладываются фрукты, ящик сам запрыгивает на другие ящики. И ТАМ. Оленевод на оленьей упряжке приезжа-

ет на фабрику. ГДЕ ВОГУЛ ЗУБАМИ РАЗВЯЗЫВАЕТ УЗЕЛ. Вогул развязывает узел на своей нарте зубами. ТАМ, ГДЕ ЭКСПОРТНЫЙ ЛЕН. *Кадры* большого количества льна, собранного в снопы (*видна вывеска «ГОСТОРГ»*). В ПОРТУ. Корабль в порту. Ящики грузов. ГОСТОРГ. Рельсы. Железнодорожный состав с грузом. ГДЕ ЦИСТЕРНЫ И БАКИ С ПОДСОЛНЕЧНЫМ МАСЛОМ. Льется подсолнечное масло. ГОСТОРГ (на русском и англ.). Цистерны с надписью ГОСТОРГ. Железнодорожный состав движется. ГДЕ ГРУЗЯТ ИКРУ. Бочки с икрой, на них этикетки «ГО-СТОРГ». Бочки грузят на суда. КОРОВ. Корову на тросе грузят на судно. ЦЕМЕНТ. Вагонетки с цементом движутся по узкоколейке. ГДЕ ХЛЕБ. Зерно пересыпается. НЕПРЕРЫВНОЙ ЛЕНТОЙ. Зерно идет по конвейеру. В ИНОЗЕМНЫЕ КОРАБЛИ. Хранилища корабля «Greenwich» пополняются зерном.

И ТАМ. Зимняя тайга. ГДЕ НЕТ НИКАКИХ ДОРОГ. Охотник (*тунгус*) прокладывает себе путь через тайгу. ГДЕ НА РАССТОЯНИИ СОТЕН ВЕРСТ. Панорамы по зимней тайге. МОЖНО НЕ ВСТРЕТИТЬ НИ ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА. Панорамы по зимней тайге. В ЛЮТЫЕ МОРОЗЫ. Обоз из оленьих упряжек с грузом. ПО СУГРОБАМ БЕЗБРЕЖНЫХ ТУНДР. Обоз из оленьих упряжек движется с грузом. ДОБИРАЮТСЯ ДО БЛИЖАЙШЕГО ПУНКТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТОРГОВЛИ. Упряжка приезжает на пункт Госторга. ЧТОБ СДАТЬ СВОЮ ДОБЫЧУ. Охотники достают привезенные мешки со шкурками, вытряхивают их. ДЛЯ ВЫВОЗА В СТРАНЫ КАПИТАЛА. Железнодорожное полотно, состав везет груз. Морская гладь. Корабль везет груз. ДАЛЕКО. Море. ЗА ПОЛЯРНЫМ КРУГОМ. Побережье, собаки на берегу. ГДЕ ПОЛГОДА НЕ ЗАХОДИТ СОЛНЦЕ. *Кадр* солнца. И ПОЛГОДА ДЛИТСЯ НОЧЬ. Кадр темноты (черный экран). НЕПОДВИЖНО СИДЯТ САМОЕДЫ. Люди на берегу сидят. НАПРЯЖЕННО СМОТРЯТ В ОКЕАН. Мужчина смотрит в подозрительную трубу в сторону моря. Море. Панорама по сидящим на берегу людям. Снова море. Наконец, идет корабль. КАЖДЫЙ ГОД К НИМ НА НОВУЮ ЗЕМЛЮ ПРИХОДЯТ ПАРОХОДЫ ГОСТОРГА. Идет пароход. Люди на берегу его замечают. С СОБАКАМИ. Собака на пароходе. С МУКОЙ. Мешки муки на пароходе. С ЛЕСОМ. Дровесина на корабле. С МАНУФАКТУРОЙ. Ткани в трюме. Мужчина разматывает ткань. САМОЕДЫ ПРИХОДЯТ В ГОСТИ К МАТРОСАМ. На корабле ненцы и моряки. Ненцам показывают граммофон. СЛУШАЮТ В ГРАММОФОНЕ САМОГО ЛЕНИНА. Ненцы слушают. Портретные планы ненцев: женщин и детей. ЧЕРЕЗ СУТКИ ПАРОХОД УХОДИТ. Удаляется судно в море. УВОЗИТ ШКУРКИ ПУШНЫХ ЗВЕРЕЙ. Песец, шкурки, палуба, море.

И ВОТ ЭТИ ШКУРКИ НА ЛЕЙПЦИГСКОЙ ЯРМАРКЕ. *Снова кадры* городов Европы. Меховой павильон. Шкурки, чучела. Посетители. И ВОТ В СТРАНЕ КАПИТАЛА. *Снова следуют кадры* сытой европейской жизни, как в начале фильма. ШКУРКИ, ДОБЫТЫЕ ТУНГУСАМИ, ОСТЯКАМИ, САМОЕДАМИ, ОБМЕНЯНЫ НА МАШИНЫ ДЛЯ СОВЕТСКОЙ СТРАНЫ. *Кадры станков*, производственных машин монтируются с *кадрами* охотников-туземцев, сдающих шкурки в Госторг. НА МАШИНЫ, ПРОИЗВОДЯЩИЕ МАШИНЫ. Кадры механизмов.

ТАК В СТРАНЕ ПРОЛЕТАРСКОЙ ДИКТАТУРЫ. *Комбинированные кадры*: механизмы и рабочие. ДАЖЕ НАРОДЫ, ЖИВУЩИЕ ЕЩЕ ПАТРИАРХАЛЬНЫМ УКЛАДОМ. Тунгусы в тайге. *Портретные планы* представителей разных народностей. ЧЕРЕЗ РАЗВЕТВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТОРГОВЛИ. Тунгусы верхом

на оленях. КАК БЫ ДАЛЕКО ОНИ НИ ЖИЛИ. Караван оленей. Люди (*тунгусы*) на стойбище, улыбаются в камеру. СТРОЯТ СОЦИАЛИЗМ.

Снова кадры механизмов. ВМЕСТЕ С СЕРЕДНЯКАМИ И БЕДНЯКАМИ КРЕСТЬЯНАМИ, СДАЮЩИМИ СВОЙ ХЛЕБ КООПЕРАТИВУ. Крестьянин на запряженной лошастью телеге привозит мешки с зерном в кооператив «Пахарь». Сгружает, сдает. Вереница таких же повозок. ВМЕСТЕ С КРЕСТЬЯНАМИ, ПОЛУЧАЮЩИМИ ЧЕРЕЗ КООПЕРАТИВ ТРАКТОР. Трактор едет по деревне в сопровождении группы людей. ДЛЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ОБРАБОТКИ ЗЕМЛИ. Трактор тянет борону по полю, пашет землю. ВМЕСТЕ С РАБОЧИМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ЗАВОДЕ. Фасад здания заводоуправления «Реутовская прядильная фабрика» (*Туркмения*). Интерьеры заводских цехов. Кипит работа людей и машин. ВМЕСТЕ С РАБОТНИЦАМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ФАБРИКЕ. Снова интерьеры заводских цехов. Кипит работа людей и машин. Масштабный организм фабрики (*парящая над цехом камера*).

ЧЕРНОЕ МОРЕ. Кадры моря. И ТЕБЯ, МОРЕ, ЗАМЕРЗШЕЕ У БАЛТИЙСКИХ БЕРЕГОВ. Заснеженные берега. ВО ЛЬДУ ЗАСТРЯВШИЕ КОРАБЛИ. Корабль во льдах. И КТО-ТО УХОДЯЩИЙ В ЛЕДЯНУЮ НЕИЗВЕСТНУЮ ДАЛЬ. Человек на лыжах, с собакой уходит вдаль. Олени идут по снегу.

КОЕ-ГДЕ ЕЩЕ КОВЫРЯЮТ ЗЕМЛЮ ПАЛКОЙ. Плуг деревянный боронит землю, запряженный волами, за ним идет босоногий крестьянин. КОЕ-ГДЕ ЕЩЕ ЖЕНЩИНЫ С ЗАКРЫТЫМ ЧАДРОЙ ЛИЦОМ. Улицы Бухары, женщины с покрытыми лицами. КТО-ТО ЕЩЕ ПЕРЕБИРАЕТ ЧЕТКИ. Мужчина в национальном костюме и головном уборе перебирает четки, улыбается в камеру. КТО-ТО БЕСНУЕТСЯ. Кадры шаманского камлания, амулетов (*тунгусы*). ГДЕ-ТО ШАМАНИТ ШАМАН. Кадры шаманского камлания, шаманские атрибуты и одежды.

ЕСТЬ ЕЩЕ МЕСТА, ГДЕ. Женщина в национальной одежде выносит на снег таз с тлеющими головешками. ОБРЯД ОБНОВЛЕНИЯ ЖЕНЩИНЫ. Женщина приседает — «очищается» над дымом. ЕСТЬ ЕЩЕ МЕСТА, ГДЕ. Молятся вогулы. В ЖЕРТВУ БОГУ МЕНКВЕ. Голова медведя, украшенная для ритуала. Жертвоприношение оленя. Молятся. Играют на струнном музыкальном инструменте (*санк-вылтапе*). Пляшут. Разыгрывают сценки. Кадры медвежьего праздника.

МЕДЛЕННО УХОДИТ СТАРОЕ... Волы, упряжка, крестьяне. КАК ТЫ, УХОДЯЩИЙ В ЛЕДЯНУЮ ДАЛЬ. Человек на лыжах, с собакой, уходит вдаль.

ЕЩЕ ВЕРЯТ В ПОМОЩЬ МАГОМЕТА. Мусульманин молится. Мусульмане у мечети. Массовое моление мусульман. ЕЩЕ ВЕРЯТ В ПОМОЩЬ ХРИСТА. Христианин крестится. Батюшка крестится. В ПОМОЩЬ БУДДЫ. Буддисты на массовой религиозной церемонии. ИЛИ КАК ТУНГУСЫ... В ПОМОЩЬ СВОИХ БОЖКОВ. Пожилая женщина у дерева в тайге совершает обряд.

ВИЖУ ТЕБЯ. Кадры моря. ЧЕРНОЕ МОРЕ. Волны. И ТЕБЯ, МОРЕ, ЗАМЕРЗШЕЕ У БАЛТИЙСКИХ БЕРЕГОВ. Заснеженные берега. ВО ЛЬДУ ЗАСТРЯВШИЕ КОРАБЛИ. Корабль во льдах. И ТЫ. Корабль-ледокол движется среди льдов. ЛЕДОКОЛ «ЛЕНИН». Ледокол ломает льды. ЛОМАЮЩИЙ ГРУДЬЮ ЛЕД. Ледокол продолжает ломать льды. ПРОБИВАЕМ ПУТЬ. Ледокол проламывает льды дальше и дальше. НАШИМ СУДАМ. Ледоколы во льдах идут.

ЧТОБ ОБМЕНЯТЬ НАШ ХЛЕБ. Зерно на борту судна. ОБМЕНЯТЬ НАШУ ПУШНИНУ. Мешки с пушниной на борту. НА НЕОБХОДИМЫЕ НАМ МАШИНЫ.

*Кадры работы механизмов. Комбинированный кадр: люди и механизмы, люди-механизмы*²⁷. НА МАШИНЫ ПРОИЗВОДЯЩИЕ МАШИНЫ. Снова кадры работающих механизмов. Ледокол. Механизмы. Ледокол.

Серия титров: ЧТОБЫ ЕЩЕ СКОРЕЙ РОСЛО. НАШЕ СОБСТВЕННОЕ. СТРОИТЕЛЬСТВО. МАШИН. Кадры фабричного производства.

ВИЖУ. Женщины в платках на улице Бухары. ЖЕНЩИНА СБРОСИЛА ЧАДРУ. Демонстрация с транспарантами. Женщина поднимает чадру, радуется. ДРУГАЯ ЖЕНЩИНА ВЕДЕТ РАБОТУ СРЕДИ ЖЕНЩИН ВОСТОКА. Женщина учит грамоте, женщины учатся писать.

САМОЕД-КОМСОМОЛЕЦ ЧИТАЕТ ГАЗЕТУ «СЕВЕРЯНИН». Два самоеда в малицах сидят на снегу, читают газету. БУРЯТЫ И МОНГОЛЫ ЧИТАЮТ «БУРЯТО-МОНГОЛЬСК. ПРАВДУ». Бурят и монгол читают газету «Бурят-монгольская правда». ДЕТИ МОНГОЛОВ ВСТУПАЮТ В ПИОНЕРСКИЙ ОТРЯД. Буряты в пионерских галстуках. В ПОМОЩЬ ОЛЕНЕВОДАМ — ПОЛЯРНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ. Палатка на снегу. Ветеринары в белых халатах осматривают оленей, делают прививки животным.

ОРОСИТЕЛЬНЫЕ КАНАЛЫ. Группа людей открывает шлюз канала. Идет поток воды. БЕЗВОДНЫМ СТЕПЯМ. Степь. Идет вода по прорытому каналу.

ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ ЛАМПОЧКА — КРЕСТЬЯНСКОЙ ИЗБЕ. Провода в селе. Лампочка.

ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ. «Островская изба-читальня», библиотека. Люди на улице. РАДИО-ДОКЛАД. Люди на улице слушают радио. Радио-рупор. Толпы людей. Они радуются.

Сооружения и механизмы электростанции — эффектные, большие, сложные. Механизмы движутся, работают. Провода, транзисторы, столбы.

Титр: ВОЛХОВСТРОЙ. Огромная плотина. Идет вода. Снова — работа механизмов, шестеренок, втулок. Снова — большая вода. Энергия воды.

ЗАВОДЫ. Трубы заводов дымят. *Титр ЕЩЕ ЗАВОДЫ.* Снова — кадр заводов с дымом из труб. ВИЖУ. Трубы заводов дымят в другом месте.

Серия титров: МЫ ХОТИМ САМИ ПРОИЗВОДИТЬ. НЕ ТОЛЬКО СИТЕЦ. НО И МАШИНЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ПРОИЗВОДСТВА СИТЦА. Опять механизмы — трут, крутятся, мелят.

МЫ ХОТИМ САМИ ПРОИЗВОДИТЬ. НЕ ТОЛЬКО ТРАКТОРЫ. Тракторы выезжают с завода. НО И МАШИНЫ, ПРОИЗВОДЯЩИЕ ТРАКТОРЫ. *Комбинированный кадр:* механизмы, шестеренки. Трактор спускается с производства. Трактор движется по производственному цеху.

СТРОИМ. В НАШЕЙ СТРАНЕ. Масса людей на площади, машут руками, кепками, радуются. ПОЛНОЕ. СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ. ОБЩЕСТВО. Снова массы людей на площади, машут руками, кепками, радуются. Опять механизмы, шестеренки.

СТАНОВИМСЯ ПРИТЯГАТЕЛЬНЫМ ОЧАГОМ. Портрет Ленина. Кремлевские стены. Мавзолей. Массы людей у Мавзолея. ДЛЯ РАБОЧИХ ЗАПАДА. Выступает женщина на митинге, люди, транспарант на немецком языке. Демонстрации в разных странах. Массы людей с транспарантами. ПРИТЯГАТЕЛЬНЫМ ОЧАГОМ.

²⁷ Комбинированный кадр (совмещение изображений) человек и механизм (человек-механизм) — ключевой повторяемый кинообраз в фильме.

Комбинированный кадр: очередь в Мавзолей к Ленину, портрет Ленина. ДЛЯ НАРОДОВ ВОСТОКА. УЖЕ ПОДЫМАЮЩИХСЯ НА БОРЬБУ. Военные Китая. Армия. ПРОТИВ ИГА КАПИТАЛА. Флаги разных стран реют. Военные маршируют. УГНЕТЕННЫЕ СТРАНЫ. Люди собирают рис на плантациях. ПОСТЕПЕННО ОТПАДАЯ ОТ МИРОВОГО КАПИТАЛА. Люди, бедно одетые. БУДУТ ВЛИВАТЬСЯ В РУСЛО ЕДИНОГО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ХОЗЯЙСТВА. Снова — механизмы, шестеренки. В РУСЛО. ЕДИНОГО. Механизмы, шестеренки. СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО. ХОЗЯЙСТВА. Снова — механизмы, шестеренки в движении. КОНЕЦ.

References

- Aleksandrov E. V. Background of Visual Anthropology: First Half of the 20th Century. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2004, no. 4, pp. 127–140. (In Russian)
- Fitzpatrick Sh. *Everyday Stalinism. The Social History of Soviet Russia in the 30s: the City*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2008, 333 p. (In Russian)
- Golovnev A. V. Anthropology Plus Film. *Kul'tura i iskusstvo*, 2011, no. 1 (1), pp. 83–91. (In Russian)
- Golovnev I. A. *The Phenomenon of Soviet Ethnographic Cinema (Creativity of A. A. Litvinov)*. Moscow, IEA RAN Publ., 2018, 216 p. (In Russian)
- Gurvich I. S. The Principles of Leninist National Policy and their Application in the Far North. *Osushchestvleniye leninskoi natsionalnoi politiki u narodov Krainego Severa*. Moscow, Nauka Publ., 1971, pp. 9–49. (In Russian)
- Krasovitskaya T. Yu. The Conflict of Ideals and Practices of early Soviet Statehood. Mechanisms and Practices of Ethno-Political Processes (1917–1929). *Etnicheskii i religiozniy faktory v formirovanii i evoliutsii rossiiskogo gosudarstva*. Moscow, Novyi khronograf Publ., 2012, pp. 151–206. (In Russian)
- MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's *The Eleventh Year* (1928). *New Literature Observer*, 2007, no. 121, pp. 41–78.
- Roshal' L. M. *Dziga Vertov*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 310 p. (In Russian)
- Terskoi A. N. *Ethnographic Film*. Moscow, Teakinopechat' Publ., 1930, 187 p. (In Russian)
- Tishkov V. A. *Russian People*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 2010, 192 p. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 17 июня 2018 г.

Рекомендована в печать 9 сентября 2019 г.

Received: June 17, 2018

Accepted: September 9, 2019