

DOI:

И. А. Головнев

КИНОПУТЕШЕСТВИЕ НИКОЛАЯ ЛЕБЕДЕВА

В «СТРАНУ НАХЧО»

Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 17-01-00141,
«Антропология движения: теоретический и научно-практический потенциал»

В статье на примере классического документального фильма «Страна Нахчо (Чечня)» (1929) первопроходца советского этнографического кино Николая Алексеевича Лебедева анализируется кинохроника как исторический источник. В фокусе исследования оказываются киноматериалы, снятые группой «Совкино» в ходе научной-кинематографической экспедиции на Кавказ в 1929 г. и показывающие традиции чеченской этнической общности, а также их трансформацию при социализме. Анализируя данные периодической печати, биографические заметки режиссера и опубликованные свидетельства современников, автор статьи прослеживает развитие данного кинопроекта в связи с параллельными процессами в национальной политике и общественной идеологии СССР на рубеже 1920-1930-х гг. В силу специфики немого кино итоговый фильм «Страна Нахчо» представляет собой своеобразный кино-текст, состоящий из примерно равнозначного количества перемежающихся в повествовании кинокадров и текстовых титров. Поэтому методом анализа фильма как визуально-текстового произведения явилась его исследовательская расшифровка — «перевод» в текстовый формат. На основе анализа кино-текста в статье исследуется потенциал кино как формы многокомпонентного визуально-антропологического произведения, отображающего на экране культуру снимаемого и снимающего, отражающего силуэты культуры и идеологии своего времени. В связи с рассмотрением фильма в социально-историческом контексте делается вывод о феномене антропологического фильма как эффективной формы исследовательского познания, позволяющей зафиксировать и транслировать во времени не только фактические события, но и их столь важный для антропологического изучения образно-эмоциональный контекст.

Ключевые слова: этнографическое кино, визуальная антропология, Лебедев, Чечня, советская национальная политика.

Предыстория этнографического кинопохода

В современной гуманитарной науке изучение визуально-антропологических теорий и практик советского периода актуализируется в качестве гуманитарной необходимости. Ведь раннесоветский период был временем активного развития кинематографа как элемента культурного строительства СССР, в том числе и направления этнографического кино. Однако значительный пласт кинодокументов этнографического характера, хранящийся в архивах, до сих пор, за редкими исклю-

чениями [1; 2; 3], не становился объектом полноценного исследовательского анализа в современной антропологии. Данная статья в определенной степени заполняет этот пробел.

Становление советской кинематографии, превращение ее из разрозненной массы конкурирующих коммерческих фирм в единую национальную индустрию происходило болезненно, являясь отражением параллельных процессов в политической и экономической жизни страны. 1920-е гг. стали периодом колоссального культурного напряжения в отрасли, когда осваива-

лась новая революционная тематика, налаживалось фабричное производство фильмов и их прокат, формировались боевые ряды марксистов-кинематографистов. Но помимо организационных, хозяйственных, кадровых и смежных с ними аспектов материального порядка необходимо было решить два основополагающих творческих вопроса: о новой форме и новом содержании в кино. С одной стороны, советский кинематограф зарождался в съемочных и монтажных экспериментах, закалялся в дальних экспедициях и завоевывал себе нишу в революционном обществе как современное искусство. При использовании технического потенциала предшествующего периода советское кино в творческом отношении открывало свою историю буквально заново. По свидетельствам современников, «это была всемирно-историческая задача. Когда будущие советские мастера начинали строить кинематографию, они должны были создавать и азбуку, и синтаксис, и грамматику нового языка» [4, 93].

С другой же стороны — профиль кино как вида государственной промышленности выковывался в партийных дискуссиях и визировался в ведомственных кабинетах. Партийное руководство прозорливо отмечало значительный потенциал кинематографа как средства массовой информации и агитации, указывая, что «главная задача кинематографа в его научной и художественной отрасли заключается в пропаганде» [5, 20]. «Сверху» подчеркивалось, что «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники», а потому на первый план в развитии вышло

именно документальное кино, способное наглядно показать, как нужно строить социализм [6]. И поскольку одним из ключевых в программе партии был национальный вопрос, то существенное место в тематическом плане государственных кинофабрик стали занимать фильмы этнографического содержания. Не случайно в этот же период по инициативе ЦК партии разрабатывается беспрецедентный проект «Киноатлас СССР», призванный объединить силы кинематографистов и ученых по созданию более чем 100-серийного киноповествования о народах и территориях страны — образа дружного Союза ССР на экране. Результатом подобных визуально-антропологических опытов явилось формирование советского кино как гибридной субстанции — орудия познания, средства воспитания и просвещения, «важнейшего из искусств» (в формулировке В. И. Ленина). Во второй половине 1920-х гг. влиятельным центром реализации партийной воли в кино стала Ассоциация революционной кинематографии (АРК) — первое общественное объединение киноработников, стоявших на марксистской платформе, одним из активных деятелей которой был Николай Алексеевич Лебедев. Анализ его творчества и посвящена данная статья.

Н. А. Лебедев (1897–1978) — советский кинорежиссер, киновед, педагог, заслуженный деятель РСФСР, доктор искусствоведения. Член КПСС с 1918 г. Начав карьеру журналиста в 1917 г., в 1921 г. он стал специализироваться на кинокритике. Был организатором и редактором журнала «Пролеткино» (1923) и газеты «Кино» (1923–1924), одним из создателей и руководителей Ассоциации революционной кинема-

тографии (АРК). В 1930-1933 гг. учился в Институте красной профессуры, по окончании которого защитил диссертацию на тему «К вопросу о специфике кино» — первую в СССР исследовательскую работу по социологии киноискусства, основанную на марксистских позициях.

Лебедев начинал свой путь в кино как кинокритик и киновед. В архиве Музея кино сохранилась его неизданная рукопись «Культурфильма (о внехудожественном кинематографе)», из которой видно, что первоначально в своей деятельности Лебедев отталкивался от позиций немецкого движения «кинореформистов». Это сообщество, возникшее в начале XX в. в среде либеральной мелкобуржуазной интеллигенции, главным образом в научно-исследовательских и педагогических кругах, ставило своей задачей, с одной стороны, борьбу с той бездарной, бесполезной, а зачастую и вредной развлекательной киностряпней, которая заполняла в те времена все экраны Германии (как, впрочем, и всех остальных стран). А с другой — пропаганду среди кинопредпринимателей идей культурного кинематографа с целью побудить их изменить свой репертуар в сторону фильмов просветительного характера и работать под лозунгом «За культурный кинематограф!» [7, 2]. Лебедев с воодушевлением отмечал развитие производства культурфильмов в Германии, декларировал подобные цели для советской кинематографии в своих теоретических статьях и старался воплощать их на практике. Опубликованная им на страницах «Правды» статья «Внимание кинематографу!» положила начало острой дискуссии по вопросам выстраивания кинополитики в СССР,

привлекла к ним внимание широкой общественности [8, 5].

С расширением производства в середине 1920-х гг. кинофабрики начинали испытывать острую потребность в творческих кадрах, особенно режиссерских. При этом на государственную службу в силу специфики идеологических задач требовались не специалисты дореволюционного времени, а новые, лояльные революции силы. Так, на кинофабрики стала приходиться творческая молодежь из смежных областей культуры: режиссеры и актеры театров, художники, писатели, журналисты. Тогда же опробовать свои режиссерские способности на практике пришлось и кинокритику Лебедеву. Летом 1925 г. по поручению руководства фабрики «Культкино» он выехал в Берлин, где при содействии советского торгпредства были наняты два кинооператора и были сняты публицистические «путевые заметки на пленке» о жизни современной Германии, а затем — Италии. Этот опыт стал первой советской киноэкспедицией в Западную Европу, из материалов которой был смонтирован документальный фильм «По Европе», не без успеха прошедший по экранам СССР. После того Лебедев стал штатным режиссером фабрики «Совкино», специализировавшейся на съемках кинохроники и культурфильмов — о родностях и территориях страны Советов. И на протяжении 1927-1930 гг. он снял по своим сценариям серию полнометражных документальных кинокартин различной направленности: научно-производственный фильм «Нефть» (вместе с режиссером А. А. Литвиновым), фильмы-путешествия «Ворота Кавказа» и «Путешествие по Северу», фильм-репортаж «В стране Ленина» и

этнографический фильм «Страна Нах-чо». К слову, режиссер вспоминал, что в работе над последним ориентировался на фильмы американского кинорежиссера Роберта Флаэрти, чьи этнографические ленты «Нанук с Севера» и «Мона Южных морей» имевшие популярность у зрителей разных стран (включая СССР), заложили особый стиль в мировой документалистике, основанный на долговременном наблюдении снимаемой культуры, а также на сочетании постановочных и документальных приемов в процессе киносъемки [9].

Лебедеву, титульной персоне советской документалистики, не случайно выпала миссия снимать фильм о Чечне. Сложные отношения между российскими властями и местными жителями Кавказа существовали на протяжении многих веков. Власти Российской империи решали проблемы с воинственным населением Чечни кардинально — жестоким подавлением любых попыток бунта и размещением на территории лояльных людей. Создавались русские поселения между аулами — это делалось с целью разобщения их, лишения возможностей активно коммуницировать. Поэтому большевистская революция с ее декларациями о праве наций на самоопределение была воспринята многими как освобождение и возможность основать независимые государства на Кавказе. Чеченцы приняли весть о новых порядках позитивно — казаков и белых было решено выселить, а занятые ими земли — вернуть. Но с началом Гражданской войны иллюзия вольностей рассеялась. Выселенные казаки образовывали повстанческие отряды, нападавшие на красноармейцев и советских чиновников. На протяжении 1917-1920 гг. власть в Чеч-

не переходила в буквальном смысле из рук в руки. С одной стороны, на период окончания Гражданской войны больше половины населения Чечни составляла беднота — потенциальный электорат для большевиков. Но очевидна была политическая необходимость учета местных особенностей Чечни. Именно поэтому продразверстка здесь не проводилась, а продналог собирался в значительно меньших масштабах, чем в Центральной России. При этом Москва помогала как продовольствием, так и финансовыми вливаниями: Чечня получала деньги на строительство оросительных каналов, дорог, мостов, линий связи. Особые условия действовали и в чувствительной области религиозной политики. В 1925 г. в Чечне насчитывалось порядка 2,5 тыс. мечетей, что свидетельствовало о высоком уровне религиозности населения. В этих условиях советский принцип «Бога нет!» в Чечне начала-середины 1920-х гг. было бы провозгласить и реализовать проблематично. Потому комиссарам приходилось использовать методы особой дипломатии — договариваться с муллами. Ведь практически все чеченское судопроизводство в тот период было шариатским, а влиятельные лидеры входили в ревкомы и исполкомы, и практически все митинги и собрания проводились в присутствии хотя бы одного представителя мусульманского духовенства. Репрессии против священнослужителей коснулись и Чечни, но такого рода случаев было намного меньше, чем в основной части Союза. Каждый арест муллы или шейха вызывал народные волнения, а повод для очередного восстания и без того неспокойного региона центральным властям был категорически не выгоден.

Таким образом, к середине 1920-х гг. в Чечне сложилась иллюзия, что Москва так и будет держать республику на особом положении, помогая ей продуктами, снабжая деньгами, выделяя земли и почти не вмешиваясь в традиционные порядки. Политика «коренизации» [10], провозглашавшая повсеместную опору на местные кадры, давала надежду на то, что советские органы власти будут присутствовать номинально и состоять из «своих людей». Однако с укреплением власти И. В. Сталина и началом коллективизации особая политика в отношении Чечни постепенно сворачивалась. Население распределялось по колхозам, шариатские суды закрывались, наиболее видных протестовавших расстреливали или отправляли в лагерь. Наступал период активной советизации Чечни. И немалая роль в этом процессе отводилась кинематографу как наиболее эффективному средству массовой информации и агитации [11, 185]. Известно, что именно demonstra-

ция перехода от старого (традиционного / отсталого) к новому (советскому / прогрессивному) лежала в основе сценарной матрицы всех советских этнофильмов [12], — подобная ведомственная задача стояла и перед киноэкспедицией режиссера Н. А. Лебедева и оператора И. И. Белякова¹, знакомых по предыдущему опыту работы над фильмом «Нефть», а научным консультантом фильма выступил Х. Д. Ошаев² (рис. 1).

Поскольку, исходя из специфики немого кино, данный фильм представляет собой повествование, состоящее из равнозначного сочетания кинокадров и текстовых титров, то эффективным методом для его анализа представляется его исследовательская расшифровка — перевода в формат кино-текста. Поэтому ниже приводится содержание титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ — как в фильме) и кадров (обычным шрифтом) из документального этнографического фильма Н. А. Лебедева «Страна Нахчо».



Рис 1. Слева направо: А. А. Литвинов, Н. А. Лебедев, И. И. Беляков на съемках фильма «Нефть». Азербайджан 1927

**Фильм «Страна Нахчо»³
как кинотекст**

Часть I-я.

Кадр. Чеченец средних лет перед аппаратом.

Титр. ЧТО ВЫ ЗНАЕТЕ О НАХЧО? О ТРЕХТЫСЯЧНОМ НАРОДЕ, КОТОРЫЙ ВЫ НАЗЫВАЕТЕ ЧЕЧЕНЦАМИ?

Кадр. Чеченец перед аппаратом.

Титр. СЕЙЧАС ВЫ УВИДЕТЕ ЧЕЧНЮ ТАКОВОЙ, КАКОВА ОНА ЕСТЬ.

Кадр. Контурная географическая карта.

Титр. ТЕРЕК.

Кадр. Вид реки Терек.

Титр. ЗДЕСЬ ТЕРЕК ПОХОЖ НА РЕКИ РУССКИХ РАВНИН.

Кадр. Живописный вид берега реки Терек. Панорама по берегу. Коровы на водопое.

Титр. СУНЖА.

Кадр. Гористый берег реки Сунжи. Бурное течение реки. Горы.

Титр. АРГУН.

Кадр. Вид реки Аргун, протекающей в горах.

Титр. ВЫСОКО В ГОРАХ.

Кадр. На горе стоит чеченец.

Титр. ОЗЕРО ОЙЗЕНАМ.

Кадр. Вид озера Ойзенам в горах.

Титр. КОТОРОЕ СТАРИКИ СЧИТАЮТ СВЯЩЕННЫМ.

Кадр. Горный пейзаж. По горной тропе проходит чеченец, ведя под уздцы коня.

Титр. У НАС ЕСТЬ СТЕПИ.

Кадр. Общий план поля, засеянного хлебными злаками.

Титр. И ХЛЕБОРОБНЫЕ ЗЕМЛИ.

Кадр. Вид хлебного поля.

Титр. И ГРОЗНЕНСКИЕ ЗЕМЛИ, ПРОПИТАННЫЕ НЕФТЬЮ.

Кадры. Виды нефтеобъектов.

Титр. НО ЦАРЬ ОТНЯЛ У НАС ЭТИ ЗЕМЛИ, И МЫ УШЛИ В ГОРЫ.

Кадры. Виды гор.

Титр. ТОЛЬКО ЗДЕСЬ МЫ МОГЛИ СКРЫВАТЬСЯ ОТ ЦАРСКИХ ПОЛЧИЩ.

Кадр. В ущелья гор протекает река.

Титр. ЗДЕСЬ НЕТ ДОРОГ.

Кадр. По крутой горе спускается всадник, ведя под уздцы лошадей.

Титр. ВМЕСТО ДОРОГ — ТРОПИНКИ.

Кадр. По горной тропинке идут двое чеченцев, ведя под уздцы лошадей.

Титр. ТРОПЫ ИДУТ ПО ОПАСНЫМ КАРНИЗАМ.

Кадр. Вид горы, поросшей лесом. Вдали — всадники на лошадях.

Титр. НО БЕЗДОРОЖЬЕ СПАСЛО НАС ОТ ВРАГА.

Кадр. Всадники на лошадях едут по горной тропе.

Титр. ДО СИХ ПОР ГОРЫ УСЕЯНЫ БАШНЯМИ — СВИДЕТЕЛЯМИ ЖЕСТОКИХ БИТВ.

Кадр. Крепостная башня. Вид пещер с башнями. Крепостные башни в горах.

Титр. ПОД ИХ ПРИКРЫТИЕМ РОСЛИ АУЛЫ.

Кадр. Аул в горах. Лицо чеченца.

Титр. МЫ ЛЮБИЛИ СВОИ ГОРЫ.

Кадр. Горные вершины.

Титр. НО ОНИ ДИКИ И ГОЛЫ.

Кадр. Горный пейзаж. Портрет чеченца.

Титр. ЧТО МОЖНО ДЕЛАТЬ НА ТАКОЙ ЗЕМЛЕ?

Кадр. Вид скалистой горы.

Титр. ПАСЕМ БАРАНОВ.

Кадры. Отара овец на пастбище в горах. У склона горы, где пасутся овцы, сидят двое подростков-чеченцев, раскуривают папиросы. Чабан гонит отару овец.

Титр. НА НОЧЬ ОТАРУ ГОНЯТ В ЗАГОНЫ.

Кадр. Овцы в загоне.

Титр. МОЛОКА ГОРСКИЙ СКОТ ДАЕТ МАЛО.

Кадр. Дойка овцы.

Титр. ИЗ МОЛОКА ДЕЛАЮТ МАСЛО.

Кадр. Горянка сливает в кувшин молоко. Девочка сбивает масло.

Титр. ДРУГИЕ ДЕЛАЮТ СЫР.

Кадр. Женщина за приготовлением сыра.

Титр. СЫР ГОТОВ.

Кадр. Готовый сыр.

Титр. ВЕСНОЙ И ОСЕНЬЮ СКОТ СТРИГУТ.

Кадр. Стрижка овец.

Титр. ШЕРСТЬ ПОЛУЧАЕТСЯ ПЛОХАЯ.

Кадр. Шерсть. Овцы в загоне.

Титр. ТЕ, КОМУ ДОСТАЛИСЬ КЛОЧКИ ПАХОТНОЙ ЗЕМЛИ, ДЕРУТ ЕЕ СОХОЙ.

Кадр. Вспашка земли сохой на волах. Женщина с ребенком на плечах помогает при вспашке поля.

Титр. ПОЧВА ЗДЕСЬ ТАКАЯ.

Кадр. Вспашка поля сохой.

Титр. К ОСЕНИ СОЗРЕВАЕТ КУКУРУЗА.

Кадр. Созревшая кукуруза.

Титр. НО ЧАЩЕ ОНА ГИБНЕТ ОТ РАННИХ ХОЛОДОВ.

Кадр. Вид поля, засеянного кукурузой.

Конец I-й части.

Часть II.

Титр. ЖНУТ ЖЕНЩИНЫ.

Кадр. Женщина серпом жнет кукурузу. Копны кукурузы стоят на поле.

Титр. СНОПЫ ПЕРЕВОЗЯТ НА САНЯХ.

Кадр. Женщина ведет волов, запря-

женных в сани. Укладка снопов кукурузы на сани. По улице селения идет женщина, тянущая за собой волов, везущих сани с кукурузой.

Титр. ПОТОМ КУКУРУЗУ ЧИСТЯТ.

Кадр. Чистка кукурузы.

Титр. ПОТОМ ЕЕ МОЛОТЯТ.

Кадр. Обмолот кукурузы.

Титр. МУЖСКАЯ МОЛОДЕЖЬ РАБОТЫ НЕ ЛЮБИТ.

Кадр. Группа молодых чеченцев, раскуривают трубки. Женщины за молотьюбой кукурузы.

Титр. ПЕРЕД ПОМОЛОМ ЗЕРНО ПОДЖАРИВАЮТ.

Кадр. Поджарка кукурузу в печи, устроенной на дворе.

Титр. ГОРСКАЯ МЕЛЬНИЦА.

Кадр. Вид местной водяной мельницы.

Титр. ИЗ МУКИ ГОТОВЯТ ЛЕПЕШКИ.

Кадр. Женщина просеивает муку через сито. За ней наблюдает ребенок. Женщина за приготовлением теста и выпечкой лепешки.

Титр. ВАРЯТ ГАЛУШКИ.

Кадр. Женщина варит галушки.

Титр. ДЛЯ РЕБЯТ ГАЛУШКИ — ЛЮБИМОЕ БЛЮДО.

Конец II-й части.

Часть III.

Титр. ТАМ, ГДЕ ЕСТЬ ЦВЕТЫ.

Кадр. Яблони в цвету.

Титр. РАЗВОДИМ ПЧЕЛ.

Кадр. Вид пасеки. Уход пчеловода за пчелами.

Титр. ГДЕ ЕСТЬ ЛЕСА, СПЛАВЛЯЕМ БРЕВНА.

Кадр. Чеченец сталкивает бревно в воды горной реки.

Титр. БРЕВНА ВЕЗУТ НА ЛЕСОПИЛКИ.

Кадры. Мужчины перекатывают бревна на территорию лесопильного завода. Механическая пила на лесопильном заводе, приводимая в движение водой.

Титр. ГОТОВЫЕ ДОСКИ РАЗВОЗЯТ ПО АУЛАМ.

Кадры. Перевозка досок на волах.

Титр. ИЗ КУСТАРНИКА ЗАГОТОВЛЯЕМ ДРАНЬ.

Кадры. Заготовка драни из кустарника. На дальнем плане виден отстраивающийся дом.

Титр. ИЗ ШЕРСТИ ЖЕНЩИНЫ ДЕЛАЮТ ПРЯЖУ.

Кадры. Расчесывание шерсти. Женщины прядут.

Титр. ИЗ ПРЯЖИ ТКУТ СУКНО.

Кадр. Женщина ткёт на сукно на станке.

Титр. ИЗ ШЕРСТИ ЖЕ ДЕЛАЮТ БУРКИ.

Кадры. Процесс изготовления бурки. Женщины развешивают готовые бурки на плетень. Готовая бурка висит на жердях возле входа в дом.

Титр. ИЗ ГЛИНЫ, НАВОЗА И СОЛОМЫ ГОТОВИМ КИРПИЧИ.

Кадры. Процесс изготовления кирпичей. Женщины вынимают из формы кирпич. Готовый кирпич на земле.

Титр. ИЗ ГЛИНЫ КУСТАРИ ДЕЛАЮТ ЧЕРЕПИЦУ.

Кадры. Процесс изготовления черепицы из глины.

Титр. У НАС МАЛО РЕМЕСЛЕННИКОВ.

Кадр. Чеченец за изготовлением черепицы. Масса готовой черепицы.

Титр. ЕСТЬ КУЗНЕЦЫ.

Кадры. Подковка вола.

Титр. ТОЧИЛЬЩИКИ КИНЖАЛОВ.

Кадры. Точильщик точит кинжал

на точиле. Около него на улице стоит группа чеченцев.

Титр. МЕДНИКИ.

Кадры. Изготовление медной посуды.

Титр. ТАК ЗАРАБАТЫВАЮТ СВОЙ ХЛЕБ ЧЕЧЕНЦЫ.

Конец III-й части.

Часть IV.

Титр. НАШ БЫТ УБОГ.

Кадры, характеризующие тяжесть быта чеченской семьи. Под навесом висит старая рубаха. Покосившаяся сакля. Чеченка, сидя возле сакли, шьет рубаху. Бедно одетый ребенок возле сакли. Около сакли сидят двое чеченцев-стариков.

Титр. МЫ ПЛОХО КОРМИМСЯ.

Кадр. Сыр, лепешка и кувшин с водой.

Титр. ВОДА, ЛЕПЕШКИ, СЫР — ВОТ, ЧЕМ ПИТАЕТСЯ ГОРЕЦ.

Кадры улицы аула. Чеченка несет на плече кувшин с водой.

Титр. ЖЕНЩИНА В ГОРАХ — НА ПОЛОЖЕНИИ ВЬЮЧНОГО СКОТА.

Кадр. Женщины переносят вязанки соломы.

Титр. ЛЕТОМ И ЗИМОЙ ВБРОД ЧЕРЕЗ РЕКУ.

Кадры. Женщина несет вязанку соломы. Вид горной реки. Женщина с кувшином на плече переходит реку вброд.

Титр. МУЖЧИНЫ — ВЕРХАМИ, ЖЕНЩИНЫ — ПЕШКОМ.

Кадры. Всадники поднимаются в гору на лошадях. По горной дороге поднимаются женщины с грузами на плечах.

Титр. В СОРОК ЛЕТ ЧЕЧЕНКА — СТАРУХА.

Кадр. Состарившаяся чеченка перед аппаратом.

Титр. И ТАК ВСЮ ЖИЗНЬ.

Кадр. С тяжелым грузом проходит женщина.

Титр. ГОЛОД И ГРЯЗЬ РАЗНОСЯТ БОЛЕЗНИ.

Кадр. Пожилой чеченец перед киноаппаратом.

Титр. ТУБЕРКУЛЕЗ.

Кадр. Пожилой, болезный и плохо одетый чеченец перед киноаппаратом.

Титр. И СИФИЛИС.

Кадр. Изуродованный сифилисом чеченец перед аппаратом.

Титр. ГОРСКИЙ БАЗАР.

Кадр. Вид горского базара.

Титр. ЗДЕСЬ ГОРЫ ОБМЕНИВАЮТСЯ С ПЛОСКОСТЬЮ.

Кадры. Торговля различными товарами и продуктами.

Титр. ЗДЕСЬ СВЯЗИ АУЛА С ГОРОДОМ.

Кадр. Кувшины. Торговля различными товарами. Общий вид базара.

Титр. КАКОМУ БОГУ МОЛЯТСЯ ЧЕЧЕНЦЫ.

Кадр. Купол мечети.

Титр. АЛЛАХ АКБАР.

Кадр. Старый чеченец стоит на балконе мечети.

Чередование кадров: старый чеченец стоит на балконе мечети; *титр* «АЛЛАХ АКБАР».

Чередование кадров: чеченцы на молитве; *титр* «НЕТ БОГА, КРОМЕ БОГА, И МАГОМЕД ПРОРОК ЕГО».

Кадр. Чеченцы на молитве.

Титр. НЕТ БЕДНЫХ, НЕТ БОГАТЫХ, ВСЕ РАВНЫ ПЕРЕД АЛЛАХОМ».

Кадры. Чеченцы на молитве.

Титр. НАРАВНЕ С ГОСППОДСТУВУЮЩЕЙ РЕЛИГИЕЙ СИЛЬНО РАЗВИТО СЕКТАНТСТВО.

Кадры. На поляне стоят чеченцы-сектанты, проводят религиозный обряд.

Чередование кадров: религиозный обряд; *титр* «Алла».

Титр. ТАК ЮРОДСТВУЮТ ТЫСЯЧИ И ДЕСЯТКИ ТЫСЯЧ.

Кадры. Религиозный обряд.

Титр. КТО МОЛИТСЯ — УМИРАЕТ, И КТО НЕ МОЛИТСЯ — УМИРАЕТ.

Кадры. Кладбище, могилы.

Титр. БОГАТЫЕ КРАСИВЫЕ КАМНИ.

Кадр. Каменные плиты на могилах богатых чеченцев.

Титр. БЕДНОТЕ — ПОПРОЩЕ.

Кадр. Простые каменные плиты на могилах бедняков.

Конец IV-й части.

Часть V.

Кадры. Выступление чеченца с докладом.

Титр. ТАК ЖИЛИ МЫ В ТЕЧЕНИЕ ВЕКОВ.

Кадры. Вид крепостной башни в горах. Кладбище.

Титр. А КОЕ-ГДЕ ЖИВЕМ ПОНЫНЕ.

Кадры. Виды аула в горах. Купол мечети. Чеченцы на молитве. Прокаженный перед киноаппаратом.

Титр. НО РЕВОЛЮЦИЯ СДВИНУЛА НАС С МЕРТВОЙ ТОЧКИ.

Кадры. Выступление чеченца.

Титр. МЫ ПОЛУЧИЛИ ОБРАТНО НАШИ ХЛЕБОРОДНЫЕ ЗЕМЛИ.

Кадр. Общий вид поля.

Титр. И МЫ УЧИМСЯ КУЛЬТУРНО НА НИХ РАБОТАТЬ.

Кадры. Обработка поля на тракторах.

Титр. СОЗДАНЫ ОПЫТНЫЕ ПОЛЯ.

Кадры. Прополочные работы на опытном участке. Вид поля, засеянного кукурузой. Поле, засеянное картошкой.

Поле, засеянное пшеницей. Копны в поле.

Титр. МЫ НАЧАЛИ РАБОТАТЬ НА ГРОЗНЕНСКИХ ПРОМЫСЛАХ.

Кадры. Нефтяные вышки. Рабочие на вышках.

Титр. И ЗДЕСЬ ВОСПИТЫВАЮТСЯ ПЕРВЫЕ ЧЕЧЕНСКИЕ ПРОЛЕТАРИИ.

Кадры. Рабочие-чеченцы за деятельностью на нефтепромыслах.

Титр. В НЕПРОХОДИМЫЕ УЩЕЛья МЫ СТРОИМ ДОРОГИ.

Кадры. Строительство дороги в горах. Перспектива шоссейной дороги в горах.

Титр. СТРОИМ БОЛЬНИЦЫ.

Кадры. Внешний вид Шалинской окружной больницы.

Кадр. Вывеска «Амбулатория Шалинского округа, ЧЕЧЗДРАВ ОТДЕЛ». Общий план здания амбулатории.

Титр. СТРОИМ КООПЕРАЦИЮ.

Кадры. Внешний вид здания отделения Ца-Веденского потребобщества. Группа чеченцев около здания. Вывеска «Хлебопекарня Ца-Веденского общества потребителей». Группа людей входит в хлебопекарню.

Титр. В СТО-ПРОЦЕНТНО НЕГРАМОТНОЙ СТРАНЕ ПОЯВИЛИСЬ ГРАМОТНЫЕ.

Кадры. Чеченские дети на классных занятиях в школе.

Титр. РАНЬШЕ НЕ БЫЛО ПИСЬМЕННОСТИ, ТЕПЕРЬ — СВОЙ АЛФАВИТ.

Кадр. Педагог-чеченец пишет буквы на доске.

Титр. СВОЯ ГАЗЕТА.

Кадр. Чеченская газета.

Титр. ПО-НОВОМУ ВОСПИТЫВАЕМ ДЕТЕЙ.

Кадры. Дети на физкультурной за-

рядке. Работы детей на кукурузном поле. Поливка капусты на огороде детьми. Окапывание фруктовых деревьев.

Титр. ЖЕНОТДЕЛ ОРГАНИЗУЕТ ГОРЯНОК.

Кадры. Общее собрание чеченских женщин.

Титр. БОРЕМСЯ С ОСТАТКАМИ РОДОВОГО СТРОЯ — МИРИМ ВЕКАМИ ВРАЖДОВАВШИХ КРОВНИКОВ.

Кадры. Собрание, президиум. Собрание по вопросу установления мира между кровно-враждовавшими чеченцами. Двое стоят перед столом президиума.

Титр. ВРАГИ.

Кадры. Собрание. На первом плане — двое мужчин. Лица мужчин. Выступление одного из членов президиума.

Титр. ЛИЦОМ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ И ЕЕ ЗАКОНОВ ВПРЕДЬ НЕ ПРЕДПРИНИМАТЬ НИКАКИХ НИ ПРЯМО, НИ КОСВЕННО, НИ ЯВНО, НИ ТАЙНО, НИ ПОД КАКИМ ВИДОМ И НИКАКОЙ ФОРМЫ ДЕЙСТВИЙ ИЛИ КАКИХ-ЛИБО МЕР, НАПРАВЛЕННЫХ НА ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ АКТА КРОВНОЙ МЕСТИ ПО ОТНОШЕНИЮ К СОСТОЯЩЕЙ ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ С НАМИ В КРОВНОЙ ВРАЖДЕ ФАМИЛИИ АКБУЛАТОВЫХ.

Кадры. Мужчины подписывают обязательство об отказе от кровной вражды. Собравшиеся наблюдают за ними.

Титр. ПЕРЕД ВСТРЕЧЕЙ КРОВНИКИ СДАЮТ ОРУЖИЕ.

Кадры. Сдача оружия кровно-враждующими чеченцами. На улице — группа чеченцев. Оружие на столе. Чеченцы мирят на улице представителей кровно-враждующих фамилий.

Титр. МЫ АВТОНОМНЫ И САМИ УПРАВЛЯЕМ СВОЕЙ СТРАНОЙ.

Кадры. Мужчины на общем собрании. Президиум собрания чеченцев. Выступление оратора. Аудитория собрания. Члены президиума. Выступающий. Прения. Говорит женщина.

Титр. ЧЕЧЕНКА ТЕМНА, ЧЕЧЕНКА НЕГРАМОТНА, ЗАЧЕМ ВЫ ПОМОГАЕТЕ НАМ?

Кадры. Чеченцы аплодируют.

Титр. ДЕТЕЙ УЧИТЬ НАДО, ТОГДА ВСЕ ХОРОШО БУДЕТ, ТОГДА ЧЕЧНЯ СЧАСТЛИВОЙ БУДЕТ.

Кадр. Чеченка с ребенком на руках. Президиум. Выступает председатель собрания.

Титр. МЫ РАБОТАЕМ.

Кадр. Трактор проезжает по полю.

Титр. МЫ СТРОИМСЯ.

Кадры. Чеченцы на строительстве дороги в горах. Вид здания Шалинской окружной больницы. Вывески: «Амбулатория Шалинского округа ЧЕЧЗДРАВОВОДЕЛА», «Агрономический пункт», «Шалинское потребительское общество», «Шалинское отделение Чеченского торгового паевого т-ва «ЧЕЧПАЙТОРГ». Чеченки возле здания «Чечпайторга». Чеченская газета. Дети за учебой в саду. Дети на физкультурной зарядке.

Титр. РАСТЕТ НОВАЯ, МОЛОДАЯ ЧЕЧНЯ.

Кадр. Чеченцы на физкультуре.

Титр. ВЫСОКО В ГОРАХ.

Кадр. Горный пейзаж.

Титр. У ОЗЕРА ЭЙЗЕНАМ.

Кадр. Вид озера в горах.

Титр. РАЗВЕВАЕТСЯ КРАСНОЕ ЗНАМЯ.

Кадры. На горе — группа чеченских детей с красным знаменем в руках.

Титр. КОНЕЦ.

Метод Лебедева

Киноэкспедиции группы «Совкино» на Кавказ предшествовала тща-

тельная подготовительная работа, в том числе проработка научных работ по этнографии народностей региона. Не последнюю роль на данном этапе играл научный консультант фильма — Х.Д. Ошаев. Исследователь-фольклорист и писатель, Ошаев снабжал группу Лебедева не только научными данными по этнографии чеченцев, но давал советы относительно возможных сценарных решений, рекомендовал локации и конкретных типажей для съемок фильма. Будучи активным участником революции и Гражданской войны, а в 1921-1922 г. главой революционного комитета Чечни, Ошаев имел значительный опыт, связанный с особенностями советизации края, столь важный для работы над киноисторией о «старой» и «новой» Чечне. Не случайно одной из существенных линий, звучавших в фильме, стал вопрос о преодолении при Советах древних чеченских обычаев, в частности кровной мести — эту тему Ошаев активно разрабатывал в своих литературных произведениях («Закон отцов», «Гибель вендетты» и др.).

Лебедев не был сторонником создания подробного сценария для последующей съемки документального фильма. В ходе подготовительной работы над фильмом «Страна Нахчо» появился своеобразный сценарный план, разработанный совместно с научным консультантом. Для режиссера Лебедева, с одной стороны, он предоставлял возможность предварительного освоения культурных реалий Чечни, а с другой — способствовал взаимопониманию режиссера и оператора в процессе съемки.

На процессе съемочной работы киногоруппы Лебедева во многом сказались идеологические и теоретические воззрения режиссера. Отталкиваясь

от марксистской методологии, Лебедев считал кинематограф средством не только звуко-зрительного отображения, но также и формой исследования и изменения мира. Режиссер заявлял: «Вместе с другими идеологическими надстройками кино с точки зрения диалектического материализма является орудием познания и изменения объективной действительности, орудием познания и воздействия на других людей» [13, 176]. Среди различных жанров кинематографа Лебедев особо выделял документальное кино, кинохронику: «В единичности документального кадра есть свой положительный момент — он ближе, прочнее, чем понятие и художественный образ, связан с объективной действительностью — он достоверней, убедительней, более «материален». И в этом бесспорное достоинство точного отображения фактов — стенограмм, протоколов, документальных фото- и киноснимков» [13, 178].

Эти декларации вполне подтверждаются на практике: как видно на примере приведенного выше кино-текста «Страна Нахчо», Лебедев снимал и впоследствии использовал кинохронику как форму воздействия на зрителя. Критикуя резонансные для того времени экспериментальные киноопыты Дзиги Вертова, Лебедев отмечал, что, «начиная с фильма «Киноглаз», все последующие картины Вертова — не что иное, как опыт создания образных, то есть художественных, фильмов путем использования документальных съемок в качестве материала для построения этих образов» [13, 9]. И тактически, с точки зрения внимания к кинохроникальной съемке, Лебедев ближе к своему соратнику по Ассоциации революционной кинематографии В. А. Ерофе-

еву. Их позиция заключалась в съемке документальных материалов без «художеств», поскольку зритель воспринимал кинохронику за правду, верил ей. Затем — такой материал можно особым образом организовать, смонтировать в сочетании с соответствующими титрами, но зрительское доверие к нему останется неизменным, и его воздействие будет максимально эффективным. Так, и на итоговом этапе работ над фильмом «Страна Нахчо» происходил монтаж хроникальных кинокадров с политически-выверенными текстами — конструирование особой партийной «киноправды». А потому, как видно из вышеприведенной расшифровки, фильм выглядит именно как кино-текст, где кадры — иллюстрации титров (слов), а не наоборот.

Яркой чертой методологии Лебедева является ее основанность на принципах «партийности» как основных постулатах теории и практики. По Лебедеву, «в самом термине «хроника» содержится тенденция к пассивному отображению, бесстрастию, «объективизму». А такая позиция чужда марксизму-ленинизму. Это значит, что творческий метод советских кинохроникеров должен включать в себя классово-пролетарскую направленность, целеустремленность, партийность» [13, 198]. Таким образом, в лебедевской методологии отчетливо вскрывается силовой акцент на роль идеологии в кинопроцессе и на искусственное добавление политического ингредиента в кинематографическую алхимию. В истории мирового кинематографа, за редкими исключениями, случалось так, что кинематография, в том числе документалистика, оказываясь на территории политики, мгновенно попадала в зависимость от по-

следней, утрачивала качества искусства и становилась исключительно каналом психологического воздействия на аудиторию. Говоря о политической миссии советской кинодокументалистики, Лебедев отмечал: «Здесь документальные снимки приобретают новое качество. Содержание понятия «кинохроника» расширяется, оно уже не совпадает с первоначальным, лингвистическим смыслом этого слова. «Хроника» уже не хроника, не случайные информационные заметки на пленке, а осознанное средство прямой политической агитации и пропаганды» [13, 182]. При таком режиме партийности советская кинохроника фактически превращается в кино-публицистику. Не случайно Лебедев призывал кинематографистов учиться на богатейшем опыте партийной прессы, утверждая, что «многие формы, практикующиеся нашей печатью, могут найти место в модифицированном виде и в кинохронике» [13, 9].

В качестве сверхзадачи Лебедев стремился к созданию кинолетописи истории СССР. «Лицо СССР меняется невиданными темпами. Уже сейчас молодежь не представляет себе многое из того, что происходило в стране пятьдесят лет назад и казалось очевидцам заурядным, повседневным, не вызывавшим никакого интереса... Хроника обязана обеспечить историю документальным материалом, дающим правильное представление о наших великих днях», — писал Лебедев, акцентируя роль кинохроники для особой аудитории — «аудитории завтрашнего дня» [13, 205].

При подобной амбициозности поставленных целей, несмотря на то, что все фильмы Лебедева вышли на экран, имели «хорошую прессу», ни один из них не принес ему человеческого удов-

летворения: «Меня все время преследовали сомнения в правильности избираемых решений. Смущало отсутствие художественного образования и профессиональных навыков, что нередко толкало на кустарничество, дилетантизм, приводило к несоответствию между замыслом и воплощением» [13, 66]. Этот внутренний конфликт художника и политика в нем усугублялся тем, что работать приходилось в исключительно трудных условиях. Производство документальных фильмов и хроники постепенно отходило на второе место по отношению к художественной кинематографии: на съемки отпускалось в несколько раз меньше средств и времени, чем на постановку игровых фильмов той же трудоемкости; киногруппам предоставлялась устаревшая аппаратура, низкокачественная пленка; итоговые фильмы отправлялись в ограниченный прокат — на второсортные и клубные экраны. И Лебедев решил переориентироваться в профессии — оставить режиссуру и обратиться к научным исследованиям в области кино. «Я принадлежу к тому поколению советской пролетарской интеллигенции, которое сформировалось в огне Октябрьской революции и гражданской войны, в духовном климате и пафосе той великой эпохи», — написал он в книге, изданной в виде биографии [13, 18]. Несмотря на максималистский тон и слог, эти слова нельзя назвать декларацией, — вся его последующая профессиональная деятельность как режиссера, киноведа и педагога наглядно свидетельствует о том, что, придя в кино уже идейно сформировавшейся личностью, он последовательно продвигал советскую идеологию с новой, кинематографической, «кафедры».

По завершении режиссерской деятельности в начале 1930-х гг., Лебедев посвятил жизнь работе в киноведении и кинообразовании. Он стал инициатором открытия киноведческого отделения во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), где с 1931 по 1978 гг. работал преподавателем, заведующим кафедрой теории и истории кино, а в 1934-1936 и в 1955-1956 гг. являлся директором. В 1937-1939 гг. Н. А. Лебедев был директором Государственного института театрального искусства (ГИТИС). В 1947-1955 гг. работал в Институте истории искусств. Лебедев — автор серии киноведческих публикаций, среди которых монографии «Кино. Его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве» (1924), «К вопросу о специфике кино» (1935), «Внимание — кинематограф!» (1974), коллективные издания «Очерк истории кино СССР», «Очерки истории советского кино (1956–1959)», «Краткая история советского кино» (1969) и др.

Исходя из вышесказанного, очевидно, что кинематограф служил частью масштабного политического эксперимента по нациестроительству в СССР [14]. И в процессе исследовательского анализа создаваемых в советский период кинопроизведений необходимо иметь в виду как особенности творческой методологии режиссера, так и социокультурный контекст, в котором происходило кинопроизводство. Ведь к концу 1920-х гг. ведомственный контроль всецело охватил сферу кинематографического производства — от тематического планирования до выпуска готовой кинопродукции на экран, — дик-

туя соответствующие «правила игры». А государственной системе были нужны идеологически выверенные произведения, часто агитационного характера — для последующего внедрения их в образовательные и культурные программы. Потому с осознанием идеологических задач «творили» в тот период все советские кинематографисты, в том числе и известные режиссеры фильмов антропологической / этнографической тематики: Дзига Вертов [15], А. А. Литвинов [16], В. А. Шнейдеров [17] и др. В то же время, лучшие из созданных в этот период этнографических фильмов являются уникальными визуально-антропологическими документами своего времени, по праву заняв впоследствии свое место в рядах мировой киноклассики. В этой связи и фильм «Страна Нахчо» Н. А. Лебедева следует рассматривать как комплексный исторический источник. С одной стороны, благодаря запечатленной на пленку хронике из жизни чеченского народа, фильм явился вкладом в этнографию. С другой — путем показа революционных преобразований 1920-х гг., отобразил процессы советизации края. Кроме того, благодаря специфике кино, в фильме удалось передать не только фактическое содержание событий, но и их образно-эмоциональный фон, — условно выражаясь, «ощущение Кавказа». Таким образом, советские этнографические фильмы, включая и кинокартину Н. А. Лебедева «Страна Нахчо», при должной исследовательской критике, являются многослойным источником информации для развития современного гуманитарного знания, и безусловно заслуживают введения их в широкий научный оборот.

Примечания:

1. Иван Иванович Беляков (1897–1967). Оператор документальных фильмов. В 1920-х гг. под руководством режиссера Дзиги Вертова снимал первые советские киножурналы «Кино-неделя», «Киноправда», «Кинокалендарь». Вел практически все съемки И. В. Сталина. Автор известных документальных фильмов о Второй мировой войне («Разгром немецких войск под Москвой», «Пленные немцы в Москве» и др.). Лауреат четырех Сталинских премий (1942, 1943, 1948, 1950). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1950).

2. Халид Дудаевич Ошаев (1897–1977) — чеченский этнограф, писатель, общественный деятель. Активный участник революционного движения и Гражданской войны на Северном Кавказе. Занимался изучением нахских языков, составил чеченский алфавит на латинской графической основе (1925); изучал и публиковал произведения чечено-ингушского фольклора. Автор художественных произведений по истории Чечни («Закон отцов», «Пламенные годы», «Тропы времени» и др.). С 1930 по 1936 гг. — ректор Горского педагогического института во Владикавказе. В 1937 г. репрессирован, в 1957 — реабилитирован. В 1957–1961 гг. работал заместителем директора по научной работе в Чечено-Ингушском НИИ Истории, языка и литературы в Грозном.

3. Кинофильм «Страна Нахчо (Чечня)», немой, черно-белый. Производство: «Совкино», 1929. Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАФД). Учетный № 2725. Производственный № 1-2957.

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

2. Головнев А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 83–91.

3. Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. New York, 2017.

4. За большое киноискусство. Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии (8–13 января 1935 г.). М., 1935.

5. Луначарский о кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы / Сост. А. М. Гак, Н. А. Глаголева. М., 1965.

6. Самое важное из всех искусств. В. И. Ленин о кино: Сб. докум. и материалов. М., 1972.

7. Музей кино. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 13.

8. Лебедев Н. А. Внимание кинематографу! // Правда. 1922. 14 июля.

9. Карасева М. М. От азиатских производственных агиток к научно-популярной и учебной фильме! // Киноведческие записки. 2002. № 58. С. 380–381.

10. 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. 151–206.

11. Страницы истории отечественного кино. М., 2006.

12. Головнев И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). М., 2018.
13. Лебедев Н. А. О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М., 1974.
14. Тишков В. А. Российский народ. М., 2010.
15. Вертов Д. Из наследия. М., 2004. Т. 1.
16. Литвинов А. А. Путешествия с кинокамерой. М., 1982.
17. Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. М., 1952.

Golovnev, Ivan A. — Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of Russian Academy of Sciences; golovnev.ivan@gmail.com

NICHOLAY LEBEDEV'S FILM TRAVELLING TO «THE COUNTRY OF НАКНСНО».

Keywords: *ethnographic cinema, visual anthropology, Lebedev, Chechnya, Soviet national policy.*

The article on the example of the classic documentary film «The Country of Nakhcho (Chechnya)» (1929) of Nikolay Alekseevich Lebedev, the pioneer of the Soviet ethnographic cinema, discusses newsreels as a historical source. The film, shot by the Sovkino group during the 1929 scientific-cinematic expedition to the Caucasus, focuses on the traditions of the Chechen ethnic community, as well as their transformation under socialism. Analyzing the data of the periodical press, biographical notes of the director and published evidence of the contemporaries, the author traces the development of this film project in connection with the parallel processes in the national policy and social ideology of the USSR at the turn of the 1920-1930-s. The final version of the film «The Country of Nakhcho» is a kind of cinema-text, consisting of approximately the same number of film frames and text captions alternating in the narration. Therefore, the method of analyzing a film as a visual-text work was its research interpretation — «translation» into text format. Based on the analysis of the film text, the article explores the potential of cinema as a form of a multicomponent visual anthropological work that displays on the screen the culture of what is being filmed and of the creator of the film, projecting the silhouettes of the culture and ideology of its time to the screen. In connection with the consideration of the film in the aforementioned socio-historical context, the article concludes that the phenomenon of anthropological film as an effective form of research knowledge, allowing to record and broadcast over time not only actual events, but also their imaginative context that is so important for anthropological study.

REFERENCES

1. Aleksandrov, E. V. *Predystoriya visual'noy antropologii: pervaya polovina XX veka* [The pre-history of visual anthropology: the first half of the XX century]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic review]. 2004, no. 4, pp. 127-140.
2. Golovnev, A. V. *Antropologiya plus kino* [Anthropology plus cinematography]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art]. 2011, no. 1 (1), pp. 83-91.
3. Sarkisova, O. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. New York, I. B. Tauris, 2017.
4. *Za bol'shoe kinoiskusstvo. Vsesoyuznoye tvorcheskoye soveshchaniye rabotnikov sovetskoy kinematografii (8-13 yanvarya 1935 g.)* [For a great cinema. The All-Union creative meeting of the workers of Soviet cinematography (January 8-13, 1935)]. Moscow, Kinofotoizdat, 1935.
5. Gak, A. M., Glagoleva, N. A. (comp.) *Lunacharskiy o kino. Stat'i, vyskazyvaniya, stsenaarii, dokumenty* [Lunacharsky about cinema. Articles, statements, scripts, documents]. Moscow, Iskusstvo, 1965.
6. *Samoe vazhnoe iz vsekh iskusstv. V.I. Lenin o kino: Sbornik dokumentov i materialov* [The

most important of all arts. V.I. Lenin about cinema: Collected documents and materials]. Moscow, Iskusstvo, 1972.

7. *Muзей kino* [Museum of Cinema]. Fund 26. Inventory 1. Case 13.

8. Lebedev, N. A. *Vnimaniye kinematografu!* [Attention to the cinema!]. *Pravda* [True]. 1922. July, 14.

9. Karaseva, M. M. *Ot aziatskikh proizvodstvennykh agitok k nauchno-populyarnoy i uchebnoy fil'me!* [From Asian production campaigns to the popular science and educational film!]. *Kinovedcheskiye zapiski* [Cinema Studies Notes]. 2002, no. 58, pp. 380-381.

10. Krasovitskaya, T. Y. *Konflikt idealov i praktik ranney sovetskoy gosudarstvennosti. Mekhanizmy i praktiki etnopoliticheskikh protsessov (1917–1929)* [The conflict of ideals and praxis of the early Soviet statehood. Mechanisms and praxis of ethno-political processes (1917–1929)]. *Etnicheskii i religioznyy faktory v formirovanii i evolyutsii Rossiyskogo gosudarstva* [Ethnic and religious factors in the formation and evolution of the Russian state]. Moscow, Novyy khronograf, 2012, pp. 151-206.

11. *Stranitsy istorii otechestvennogo kino* [Pages of history of Russian cinema]. Moscow, Materik, 2006. 284 p.

12. Golovnev I. A. *Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A. A. Litvinova)* [The phenomenon of Soviet ethnographic film (A. A. Litvinov's creativity)]. Moscow, Institute of Ethnology and Anthropology of RAS, 2018. 216 p.

13. Lebedev, N. A. *O kino i kinovedenii. Stat'i, issledovaniya, vystupleniya* [On the cinema and film criticism. Articles, research, speeches]. Moscow, Iskusstvo, 1974.

14. Tishkov, V. A. *Rossiyskiy narod* [The Russian people]. Moscow, Prosveshchenie, 2010. 191 p.

15. Vertov, Dziga. *Iz naslediia* [From the heritage]. Moscow, Eizenshtein-tsentr, 2004, vol. 1. 536 p.

16. Litvinov, A. A. *Puteshestviya s kinokameroy* [Traveling with a movie camera]. Moscow, Vsesoyuznoye byuro propagandy kinoiskusstva, 1982.

17. Schneiderov, V. A. *Puteshestviya s kinoapparatom* [Traveling with a cinema machine]. Moscow, Goskinoizdat, 1952, 160 p.