РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЭТНОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ
ИМ. Н.Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ

И.А. Головнев

ФЕНОМЕН СОВЕТСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО КИНО (ТВОРЧЕСТВО А.А. ЛИТВИНОВА)

Москва, 2018

ББК 63.5 + 85.37
УДК 39 + 77

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований по проекту №18-19-00078, не подлежит продаже.

Головнев И.А. Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова). – Москва: ИЭА РАН, 2018, 216 с. + 10 ч/б илл.

ISBN 978-5-8295-0491-5

В монографии, на примере творчества режиссера А.А. Литвинова, рассматривается советское этнографическое кино, как феномен, формировавшийся в связи с параллельными процессами в этнографической науке и национальной политике СССР на рубеже 1920-х – 1930-х гг. Совмещая выполнение творческих и политических задач, советское этнокино прямо или косвенно отражало силуэты идеологии, науки и культуры своего времени. И классические этнофильмы А.А. Литвинова, с одной стороны, являются вкладом в науку, будучи одними из самых ранних кинодокументов по этнографии ительменов, коряков, удэгейцев, чукчей, эвенов. С другой стороны, – служат свидетельствами государственной национальной политики, как презентационные экранные образы эволюции народностей СССР при социализме. Не последнюю роль эти киноленты сыграли и в популяризации науки – они позволили широкой зрительской аудитории разделить опыт этнографа – проникнуть в удаленные уголки Уссурийских дебрей, совершить кинопутешествие по неведомой земле Камчатке, познать романтику странствий и почувствовать вкус открытий.

Для историков, этнографов, антропологов, социологов, философов, политологов, культурологов, киноведов, кинорежиссеров, деятелей этнокультурных организаций, преподавателей и студентов университетов.

Издается по решению Ученого совета Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН от 15.03.2018

ББК 63.5 + 85.37
УДК 39 + 77

ISBN 978-5-8295-0491-5

© Головнев И.А., 2018
© ИЭА РАН, 2018

Памяти Александра Литвинова посвящается

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....5

Глава I. Национальная политика на экране: становление советского этнографического кино в 1920-х – начале 1930-х гг.....35

§ 1. Национализация этнографического кино.....35

§ 2. Национализация этнологии.....50

§ 3. Национализация этнокультур.....56

Глава II. Приморская киноэкспедиция 1928 г.....68

§ 1. Предыстория этнографического кинопроекта «Лесные люди».....68

§ 2. Подготовительный период.....72

§ 3. Съемочный период.....80

§ 4. Редактирование и прокат фильмов.....86

Глава III. Камчатская киноэкспедиция 1929 – 1930 гг.....89

§ 1. Подготовительный период.....89

§ 2. Съемочный период.....93

§ 3. Редактирование и прокат фильмов.....112

Глава IV. Чукотская киноэкспедиция 1932 – 1933 гг.....121

§ 1. Подготовительный период.....121

§ 2. Съемочный период.....123

§ 3. Итоги «пятилетки» А.А. Литвинова.....138

Глава V. Метод А.А. Литвинова 145

§ 1. Подготовительная и сценарная работа.....145

§ 2. Полевые и съемочные работы.....147

§ 3. Монтаж и популяризация фильмов.....153

§ 4. «Лесные люди» – от книги к фильму.....158

§ 5. Фильм «Страна Удэхе»: апробация метода А.А. Литвинова.....162

Заключение.....168

Список источников и литературы.....182

Приложения. Архивные текстовые и фотографические материалы..... 193

ВВЕДЕНИЕ

История этнографического кино полна славными именами, героическими маршрутами и классическими фильмами. Первопроходцем направления этнокино в России, получившим в профессиональной среде прозвище «русский Флаэрти», по-праву считается режиссер Александр Литвинов – автор серии кинолент о народностях Дальнего Востока, тесно сотрудничавший в своем творчестве с известным исследователем и писателем – Владимиром Арсеньевым. Биография режиссера Александра Аркадьевича Литвинова (1898 – 1977) – сама по себе вполне кинематографична – в ней сходятся географические пределы и исторические эпохи, научные исследования и кинематографическое творчество, профессиональный успех и политические преследования. В его фильмах запечатлены ключевые образы новейшей истории России: закат российской империи и пролетарская революция, раннее советское строительство и Великая отечественная война. Вся жизнь А.А. Литвинова была своего рода киноэкспедицией: по Кавказу, Центральной России, Приморью, Камчатке, Чукотке, Якутии, Алтаю, Западной Сибири, Уралу. Начав свою профессиональную деятельность в Баку, впоследствии он снимал фильмы на различных киностудиях страны – в Петрограде и Москве, Новосибирске и Свердловске.

Автор этой книги начинал свои исследования творчества А.А. Литвинова в Музее Свердловской киностудии, на которой режиссер проработал последние 30 лет жизни. Автобиографические сочинения с остроумными дарственными подписями для друзей-кинематографистов, фотографии со съемок фильмов, статьи коллег с живыми рассказами о совместной работе в кино, эмоциональные фильмы его учеников о нем, магнитофонные записи его автобиографических новелл для радио – все это создавало впечатление, что

герой исследования не ушел в историю, а попросту уехал в очередную киноэкспедицию. В Доме кино Свердловского отделения союза кинематографистов России, среди фотографий выдающихся уральских кинематографистов, его портрет занимает центральное место; А.А. Литвинов – основатель и первый руководитель организации. Коллеги-кинематографисты характеризуют его, как о неутомимого путешественника и страстного исследователя; А.А. Литвинов – зачинатель и первопроходец направления этнографического кино в России. Редкая статья по истории кино обходится без упоминания о нем; А.А. Литвинов – классик отечественной и мировой кинодокументалистики. При этом, вышеупомянутые сведения, дополненные перечислением титулов и званий А.А. Литвинова (заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат премии им. Ф.Ф. Буссе и др.), укладывались как правило в сухой информационный абзац. Обнаружить же подробную информацию о жизни и творчестве первопроходца-классика не удавалось – ни в киноведческой ни в этнографической литературе. Эта книга призвана восполнить данный пробел.

* * *

В современных условиях изучение истории этнографического кино актуализируется с новой перспективой. По сравнению с ситуацией прошлого столетия, когда происходило зарождение этнографического кинематографа, сегодня доступность технических средств для создания аудиовизуальных произведений неограниченно возросла, а сам процесс записи и организации звуковой и изобразительной информации превратился в обыденное явление, перестав быть священным уделом специалистов. Развивающаяся аудиовизуализация общественных коммуникаций является вызовом и для развития языка современной науки. Перед

отечественной этнографией/социокультурной антропологией с обновленными смыслами встают вопросы вековой давности – о роли кинематографических/аудиовизуальных ресурсов в исследовательской практике и в сфере презентации научных знаний.

Актуальность заявленной темы дополняется необходимостью введения в научный оборот и изучения целого пласта новых информативных материалов – советских этнографических фильмов периода конца 1920-х – начала 1930-х гг. – поскольку данная этнокинолетопись, являющаяся «документом» своего времени, при должной исследовательской критике может служить ценным историческим/этнографическим источником.

«Этнографическое кино» в данном исследовании понимается как специализированное направление в рамках научного кинематографа, фильмы которого основаны на этнографическом *содержании*. Кроме того, в рамках существующего в науке концептуального поля, важным ориентиром является тезис о том, что «этнографический фильм – это фильм, отражающий этнографическое *понимание*» снимаемых материалов создателями фильма, и что основной характеристикой этнографического фильма является его «*этнографичность*»[1]. Термин *«кино»/«фильм»* в данном случае указывает на то, что исследовательская работа фокусируется на самостоятельных законченных кинопроизведениях, лишь отчасти касаясь прочих киноматериалов этнографического характера (исходные материалы съемок, кинозарисовки, киножурналы с сюжетами этнографического содержания и пр.). Сочетание *«этнографическое кино»* фигурирует в тексте исследования также и в сокращенном виде – *«этнокино»*.

Подвижную материю культуры составляет во многом звукозрительная информация, что и является основани-

[1] Heider, Karl. Ethnographic film. University of Texas Press, 2006. С. 2.

ем для ее описания с помощью аудиовизуальных ресурсов. А в определенных случаях цифровые технические инструменты оказываются наиболее эффективными средствами фиксации исследовательского материала. Например, если в тексте можно с успехом описать предмет быта, то узор костюма — уже сложнее, и почти невозможно качественно измерить словом обряд, где определяющую роль играют пластика движений, звучание голосов, выражения лиц его участников. Подобные культурные проявления могут быть полнее записаны и воспроизведены в многомерном аудиовизуальном формате, к слову, включающем и текст в качестве одного из своих компонентов. Не менее актуально применение аудиовизуальных технологий в процессах презентации результатов исследований, в образовательных процессах и для широкой популяризации научных знаний. Однако, несмотря на эффективность, доступность и распространенность в современной культуре, для российской этнографии аудиовизуальные технические средства остаются по-прежнему малоиспользуемым и недооцененным ресурсом, а опыты их применения – малопознанным полем.

Для сравнения, в странах Западной Европы и Северной Америки направление этнографического кино развивалось эволюционно и успешно функционирует в наши дни. В частности, в период 1920-х – 1930-х гг., рассматриваемый в данной работе, западные кинематографисты, не являвшиеся профессиональными этнографами, проявляли активный интерес к этнической тематике (см. классические этнографические фильмы «Нанук с Севера» Р. Флаэрти, «С кинокамерой по всему миру» К. Росса, «Трава: битва народов за выживание» М. Купер и Б. Шёдзака и др.), а антропологи – эффективно осваивали возможности кинематографа. Один из первых опытов систематического использования кинематографической техники в полевых исследованиях был реализован известными американскими антропологами

Г. Бэйтсоном и М. Мид в ходе этнографических экспедиций на остров Бали в 1930-х гг.[2] По мнению кинорежиссера Р. Гарднера, это был пример использования «возможностей кинематографа в целях антропологии» – применения кинокамеры, главным образом, как средства фиксации этнографических материалов[3]. Визуальный антрополог Д. Макдугалл, анализируя методику работы Г. Бэйтсона и М. Мид, пришел к выводу, что основной целью их полевой антропологической работы с кинокамерой было «собрать, запечатлеть материал, который надолго сохранится на пленке, в то время, как интерпретация этого материала может быть сделана позднее»[4]. В своих исследовательских текстах Г. Бэйтсон и М. Мид также свидетельствовали, что они «рассматривали камеры в полевых исследованиях как записывающие инструменты, а не как устройства для иллюстрации исследовательских положений»[5]. Становление и развитие этнографического кино на Западе сопровождалось активными дискуссиями о роли этнографов и кинематографистов в процессе создания этнофильмов. В результате теоретических и практических изысканий в исследовательской среде сложилось общепризнанное в мнение о том, что «в идеале, этнограф должен первым провести исследовательские работы в поле, совершить анализ материалов и написание работы, а затем вернуться в поле с режиссером, который бы снял фильм на основе написанной работы»; а также сформировалось представление о том, что «материалы этнографических фильмов, особенно быстро меняющихся племенных культур, представляют собой бесценные

---

[2] Heider, Karl. Ethnographic film. University of Texas Press, 2006. С. 3.

[3] Garnder, Robert. The impulse to preserve: reflections of a filmmaker. New York: Other Press, 2006. С. 10.

[4] MacDougall, David. The corporeal image: film, ethnography and the senses. Princeton University Press, 2006. С. 215.

[5] Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. — New York Academy of Sciences, New York, 1942. С. 43.

записи и источники информации, должны быть сохранены как для будущих поколений субъектов съемки, так и для ученых, которые уже не смогут увидеть эти процессы своими глазами»[6]. Таким образом, в современной западной антропологии направление этнографического кино полноценно институциализировалось – от производства фильмов в рамках профильных центров при исследовательских и образовательных институтах, презентаций в культурных, научно-образовательных и прочих гуманитарных процессах до его теоретического научного осмысления[7].

В России же направление этнографического кино выглядит скромнее. Сформировавшееся на рубеже 1920–1930-х гг. и активно развивавшееся в начале 1930-х гг., уже в середине 1930-х гг. направление этнокино было ведомственно закрыто. С тех пор производство фильмов этнографического характера, сократившись до минимума, в основном продолжалось на региональных и республиканских киностудиях СССР, но за редкими исключениями («Маяка с реки Бикин», «На Таймыре. Нганасаны» и др.), это были уже не научные, а заказные пропагандистские киноработы – национальные по форме и социалистические по содержанию («Советская Ка-

[6] Heider, Karl. Ethnographic film. University of Texas Press, 2006. С. 112, 117.

[7] См.: Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. New York Academy of Sciences, New York, 1942; Grimshaw Anna. The Ethnographer's Eye: ways of seeing in anthropology. Cambridge University Press, 2001; Garnder, Robert. The impulse to preserve: reflections of a filmmaker. New York: Other Press, 2006; Heider, Karl. Ethnographic film. University of Texas Press, 2006; MacDougall, David. The corporeal image: film, ethnography and the senses. Princeton University Press, 2006; Rouch, Jean. Cine-ethnography. University of Minnesota Press, 2003; Ruby, Jay. Picturing culture: exploration of the film and anthropology. University of Chicago Press, 2000; Margaret Mead and Rhoda Metraux eds. The study of culture at a distance. Instutute for Intercultural Studies, 2000; Timothy Asch and Ethnographic Film / ed. E.D. Lewis. Routledge Press, 2004; Crawford, Peter and Turton, David. Film as ethnography. Manchester: Manchester University Press. 1992.

релия», «Советская Киргизия», «Советская Украина» и т.д.). В настоящее время в России этнографическое кино по-прежнему находится в процессе спорадического, неорганизованного развития, что выражается в деятельности отдельных исследовательских организаций (Центр аудиовизуальной антропологии Института этнологии и антропологии РАН, Центр визуальной антропологии Московского государственного университета, Лаборатория аудиовизуальной антропологии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН и др.) и авторов, снимающих этнографические фильмы (Э. Бартенев, А.Ю. Вахрушев, А.В. Головнев и др.). В текущем российском кинофестивальном движении существует сегмент специализированных научно-творческих мероприятий, в рамках которых происходят обсуждения вопросов истории и современного состояния этнографического кино: семинар при кинофестивале «Дни этнокино», конференция при фестивале визуальной антропологии «Камера-посредник», симпозиум при кинофестивале «Флаэртиана», форум при Российском фестивале антропологических фильмов.

Сегодня на наших глазах техническая революция шаг за шагом воплощает в реальность мечты отцов-основателей стилей и направлений мирового документального кинематографа. Дзига Вертов в своих киноопытах тяготился размерной и шумной киноаппаратурой, стремясь схватить «жизнь врасплох» (термин Д. Вертова)[8]. Роберт Флаэрти, путешествуя по труднодоступным местам проживания различных туземных сообществ в поисках «верного правде изображения» (формулировка Р. Флаэрти), вынужден был перевозить с собой громоздкую кинофабрику для предварительной обработки материалов фильма на месте съемок[9]. Жан Руш грезил бесшумной портативной камерой,

[8] Вертов, Дзига. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 15.

[9] Флаэрти, Роберт. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980.

позволяющей безостановочно писать длинные куски изображения с синхронным звуком, не выходя из «кинотранса» (термин Ж. Руша)[10]. Эти и многие другие работавшие с документальными материалами авторы вынуждены были творчески изворачиваться, создавая свои фильмы в непростых технических условиях. Сейчас же, когда «поумнела» и упростилась в использовании техника, творческое измерение кинопродукции оставляет желать лучшего. В случае с этнографическим кино качественная техническо-творческая многомерность достижима лишь при условии соединения профессиональных ресурсов этнографии и кинематографии. Но несмотря на повсеместное развитие так называемой «экранной культуры»[11], в российской науке так и не сформировалось устойчивых практик взаимодействия ученых и кинематографистов, нет системы подготовки специализированных кадров, отсутствуют глубокие теоретические проработки темы этнографического кино. А в процессе производства этнографических фильмов часто складывается патовая ситуация – этнографам не достает квалификации в кино, а кинематографистам – в этнографии.

В этой связи, актуализация материалов по истории этнографического кино вполне может способствовать его современному развитию. Ведь на рубеже 1920–1930-х гг. были сформированы базовые методы создания этнографических фильмов и формы взаимодействия этнографов с кинематографистами. И наиболее показательным в истории советского этнографического кино был опыт долговременного и целенаправленного сотворчества первопроходцев отечественного этнокино – режиссера А.А. Литвинова и исследователя В.К. Арсеньева – создателей целой серии классических кинолент о народностях Дальнего Востока («Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края», «Тумгу», «Оленный

[10] Rouch, Jean. Cine-ethnography. University of Minnesota Press, 2003.

[11] Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М.: РОССПЭН, 2010.

всадник» и др.). Исходя из вышесказанного, творческий метод киногруппы А.А. Литвинова представляет интерес не только в теоретическом измерении, но и с практических позиций. Речь идет об объединении возможностей этнографии и кинематографии для проведения комплексных исследований, создания фильмов о народах и культурах, и их последующей популяризации. Например, этнографический фильм А.А. Литвинова «Лесные люди» (1928), снятый на основе материалов этнографической книги В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы» (1926), в процессе научно-творческого синтеза оформился в своеобразную этнографическую кино-книгу – экранизацию исследовательской монографии, а благодаря соединению этнографических и кинематографических качеств был высоко оценен не только специалистами-исследователями, но и широкой зрительской аудиторией.

Среди деятелей дореволюционной и ранней советской кинопромышленности, снимавших этнографические кинозарисовки в целях коммерческого проката, а затем и среди кинодокументалистов, эпизодически касавшихся в своих работах этнографической тематики, А.А. Литвинов выделяется тем, что он стал первым кинематографистом, посвятившим себя производству именно этнографического кино – полноформатных фильмов о народах. В своих мемуарах А.А. Литвинов так рассказывает о приходе в кино: «В юношеские годы я мечтал о путешествиях в далекие страны, в неведанные края нашей необъятной родины, так увлекательно описанные в книгах известных путешественников. Но жизнь складывалась иначе. Я стал кинорежиссером и по-прежнему мечтал о далеких путешествиях. В моем представлении к снаряжению путешественника теперь добавлялась еще и киносъемочная камера. И вот однажды, как это часто бывает, моя мечта сбылась»[12]. А.А. Литвинов

[12] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. 1955. № 1 (29). С. 116.

приобрел мировую известность, когда ему, начинающему режиссеру, едва исполнилось тридцать лет. Первые же его этнографические фильмы – «Лесные люди» и «По дебрям Уссурийского края» – были тепло встречены деятелями науки и кинематографа, возымели успех у зрительской аудитории благодаря кинопрокату в СССР и за рубежом, и были зачислены в категорию мировой киноклассики[13]. Сам А.А. Литвинов, первопроходец этнографического кино в России, получил в киномире символическое прозвище «русский Флаэрти», а его фильм «Лесные люди» соотечественники с гордостью называли «Наш Нанук»[14]. К слову, в свою очередь, и классик американского этнографического кино – Роберт Флаэрти – автор фильма «Нанук с Севера» на общественном просмотре фильма «Лесные люди» в Берлине был положительно впечатлен работой А.А. Литвинова[15]. Наиболее активным периодом в деятельности А.А. Литвинова была пятилетка с 1928 по 1933 гг. – режиссер проводил ежегодные киноэкспедиции по Дальнему Востоку и Северу Сибири, создав в итоге целую серию этнографических кинолент. В 1956 г. Приморским филиалом Географического общества СССР А.А. Литвинову была присуждена премия им. Ф.Ф. Буссе – «за создание кинофильмов, содержащих ценные документальные материалы по этнографии народностей Дальнего Востока»[16].

В создании этнофильмов А.А. Литвинова в упомянутый период существенную роль сыграл В.К. Арсеньев – известный исследователь Дальнего Востока. Биографы В.К. Арсеньева не случайно подчеркивают особое свойство в его

---

[13] См.: Дерябин А.А. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 14 – 24.

[14] Кириллова Н.Б. Кино Урала от прошлого к будущему. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2013. С. 59.

[15] См.: Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М., 1982. С. 30.

[16] Нечаева М. Д. Из поколения первопроходцев // Искусство кино. 1968. № 11. С. 136.

творчестве – визуальность[17]. В.К. Арсеньев был исследователем, писавшим с визуальным акцентом. Его полевые тетради – это синтетические коллажи из текста и изобразительных элементов: вырезок из бересты, рисунков, карт, фотографий. В каждую экспедицию, педантично оптимизируя вес снаряжения, он непременно брал фотокамеру и запас пленки, и слыл умелым «съемщиком»[18]. В фотографии В.К. Арсеньев фокусировался не только на исследовательских деталях. Он снимал портреты людей, сцены из их быта, природные фоны – словно делал пробы персонажей и натуры для будущих литературных произведений. В арсеньевских архивах осталось множество «кадров» будущих романов, и среди сотен неразобранных архивных фотографий есть особая папка – портретов его проводника в экспедициях по Уссурийской тайге – *гольда* Дерчу Очжала (Дерсу Узала)[19]. Особенность творческого почерка В.К. Арсеньева – соединение протокольно достоверного и глубоко психологического материала. И, как результат, – виртуозный литературный эффект – произведение, документальное в своей основе (исследовательские дневники), обретает художественный формат (литературная повесть). Арсеньевские тексты не только интересны исследователю и образны с точки зрения литературы, они – кинематографичны. Прошедший с экспедициями значительные территории Дальнего Востока, В.К. Арсеньев стремился популяризировать его природные и культурные богатства и средствами кино. «Как в грандиозном кинематографе сменяются картины

[17] Кабанов Н.Е. Владимир Клавдиевич Арсеньев // В.К. Арсеньев. В дебрях Уссурийского края. Владивосток: Приморское книжное изд-во, 1961; Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Владивосток: Издательский дом Дальневосточного федерального университета, 2012.

[18] Владимир Клавдиевич Арсеньев. Биография в фотографиях, воспоминаниях друзей, свидетельствах эпохи / ред. Ю.К. Луганский. Владивосток: Уссури, 1997. С.10; Луганский Ю.К. Таежные снимки Арсеньева // Советское фото. 1986. Июнь. С. 38 – 39.

[19] Архив Общества Изучения Амурского Края. Ф. 14.

одни другими: охота, инородцы, приключения, новости и открытия – все это вознаграждает путешественника за те лишения, трудности и опасности, которым он неизбежно должен подвергнуться во время пути в стране дикой и малоизведанной», – писал В.К. Арсеньев[20]. Творчество В.К. Арсеньева тесно связано с кинематографом. Еще в дореволюционное время он выступал консультантом группы фабрики «Ханжонков и Ко» по созданию фильма о природе Приморья[21]. Неслучайно, к работам В.К. Арсеньева обращался и А.А. Литвинов, создав на их основе свои этнографические фильмы «Лесные люди» и «В дебрях Уссурийского края», и другие кинематографисты[22], в частности, классик мирового кино Акира Куросава сделал экранизацию арсеньевской этноповести «Дерсу Узала»[23]. Влияние В.К. Арсеньева сказалось во всех основных работах А.А. Литвинова: литвиновский кинематограф – последовательно этнографичен.

Исследование многокомпонентного феномена советского этнографического кино, сформировавшегося в конце 1920-х – начале 1930-х гг., и в частности, одной из самых значительных страниц в его истории – творчества А.А. Литвинова – является основной *целью* данной научной работы, для достижения которой сформулирован ряд *задач*:

- рассмотрение исторического контекста, в котором происходило становление советского этнографического кино, в

[20] Арсеньев В.К. Собрание сочинений в 6 т. Владивосток: Рубеж, 2007. Т. 1. С. 639.

[21] Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Владивосток: Издательский дом Дальневосточного федерального университета, 2012. С. 268.

[22] См.: Возвращение Дерсу Узала. Владивосток: Приморское краевое отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, 2005. 132 с.

[23] Фильм «Дерсу Узала», вып. в 1975 г., по одноименной повести В.К. Арсеньева, реж. Акира Куросава, отмечен Главным призом Московского международного кинофестиваля, Премией Американской киноакадемии «Оскар» и др.

том числе курса государственной национальной политики, а также перипетий в этнологии/этнографии конца 1920-х – начала 1930-х гг.;

- описание основных этапов творчества А.А. Литвинова в советском этнокино:

- Приморской киноэкспедиции 1928 г., в ходе которой были созданы этнографические фильмы «Лесные люди» (об удегейцах) и «По дебрям Уссурийского края» (кинодневник экспедиции);
- Камчатской киноэкспедиции 1929–1930 гг. и ее фильмов «Тумгу» (о коряках), «Оленный всадник» (об эвенах), «Неведомая земля» и «Оживающий полуостров» (обзорные киноочерки о Камчатском полуострове);
- Чукотской киноэкспедиции 1932–1933 гг., результировавшейся в фильмах «Чжоу» (об эскимосах), «Хочу жить» (о чукчах), «У берегов Чукотского моря» (обзорный киноочерк о Чукотке);

- анализ научно-творческого метода, лежавшего в основе производства классических этнографических фильмов А.А. Литвинова и его актуальности для современной этно-кинематографической практики.

Выбор хронологических рамок исследования – рубеж 1920–1930-х гг. – не случаен, именно в этот период происходит процесс наиболее активного становления направления этнографического кино в СССР. Зародившись синхронно с самим кинематографом в форме экзотических кинозарисовок, в концу 1920-х гг. этнографическое кино в СССР оформилось в продуктивное направление. В этот период в этнокино работали ведущие документалисты страны, каждая крупная киностудия имела в своем плане регулярный выпуск фильмов о народностях Советского Союза. Производство так называемых «культурфильмов»[24] (включая эт-

[24] Термином «*культурфильм*» (от немецк. *kulturfilm*) в советской кинематографической теории обозначались фильмы просветительской направленности.

нографические) демонстрировало количественный рост: с 70 наименований в 1925 г. до 200 в 1930[25]. В то же время выделились студии, специализировавшиеся на производстве именно этнографических фильмов: «Совкино», «Востоккино», «Культурфильм» и др.

На этот же временной период приходится и стадия качественных изменений в направлении этнокинотворчества, что выражалось в появлении целой серии полноформатных фильмов о народах – прежде всего, следует отметить фильмы таких режиссеров, как В.А. Ерофеев, А.А. Литвинов, В.А. Шнейдеров и др. С одной стороны, данные фильмы имели успех у зрителей, поскольку для многих этнокино было «окном» в невиданные дали огромной страны, что давало существенный импульс к развитию данного направления, условно говоря, «снизу» [26]. С другой стороны, подоплекой такого активного развития советского этнографического кино был параллельный по хронологии курс национальной политики партии. Этнографическое кино (вместе с этнографической наукой) было призвано на государственную службу как эффективное средство трактовки и массовой пропаганды советской идеологии для населения многонациональной страны. Не случайно, именно в это же время, «сверху», по инициативе ЦК партии, был запущен и грандиозный межведомственный проект, призванный объединить ресурсы науки и кинематографа, – «Киноатлас СССР», предполагавший создание более чем 100-серийного аудиовизуального пособия этнографического содержания для применения в системе образования.

Этот развернутый государственный заказ по показу на киноэкране прогрессивных изменений в жизни этнических со-

---

[25] См.: Магидов В.М. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып.2. М.: Изд. РГБ, 1998. С. 18.

[26] Альтшулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987. С. 15.

обществ многонационального Союза с приходом советской власти являлся отражением политики «коренизации»[27]. С изменением же курса национальной политики в сторону так называемого «великого отступления», синхронно с ведомственными репрессиями этнологии, производство этнографического кино было остановлено, а созданное в период конца 1920-х – начала 1930-х гг. кинонаследие этнографического содержания – «положено на полку».

Таким образом, исследование строится на теории о том, что раннее советское кино, в том числе этнографическое, развивалось не в вакууме, но было «важнейшим из искусств» планового строительства СССР. В частности, этнографическое кино (в том числе и творчество А.А. Литвинова) рассматривается в данной работе в связи с параллельными процессами в советской национальной политике и в научной жизни страны. И сама профессиональная деятельность А.А. Литвинова по созданию этнографических фильмов неслучайно анализируется в хронологической последовательности (с 1928 до 1933 гг.) и динамике развития (от подъема направления этнографического кино до его ведомственного закрытия).

Основными методами работ с материалами в ходе исследования стали историко-хронологический подход, интервьюирование различных категорий информантов, а также визуально-антропологическая экспериментальная апробация исследуемого «метода Литвинова» на практике. Выделенный в отдельную главу исследовательский анализ фильма А.А. Литвинова «Лесные люди» как исторического/этнографического источника предполагал сочетание кинематографического (киноведческого) и этнологического подходов (из методологического поля исторической антропологии).

---

[27] См.: 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.: Новый хронограф, 2012.

Одним из исследовательских методов было проведение тематических интервью. Первая группа интервьюируемых – потомки удэгейцев и камчадалов, принимавших участие в съемках фильмов А.А. Литвинова, общение с которыми дало возможность изучить отношение представителей снимаемых носителей культуры к процессу и результату этнографического кинотворчества. Другая группа информаторов в рамках данного исследования – кинематографисты, лично знавшие режиссера А.А. Литвинова. Полученные в ходе интервью с его учениками и коллегами данные позволили автору объемнее изучить многие «закулисные» детали жизни и творчества самого А.А. Литвинова, а также других его коллег – деятелей советского этнографического кино.

Анализируется в исследовании и сам метод, который последовательно применяла киногруппа А.А. Литвинова в своей работе, экспериментальный для своего времени и актуальный для современности, – экранизация исследовательских текстов в документальном кино. Особую роль в осмыслении этой специфической темы сыграл опыт апробации упомянутого метода в процессе создания автором данного исследования собственного этнографического фильма «Страна Удэхе», произведенного «по следам» экспедиций А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева на Дальнем Востоке.

Изучение комплексного феномена советского этнографического кино предполагало анализ разнообразных видов источников: архивных фондов, научной литературы, этнографических фильмов. Ввиду отсутствия исследовательских монографий по истории советского этнографического кино, основную источниковую базу данного исследования составили архивные материалы. Уникальные архивы первопроходцев отечественного этнокино – полевые дневники и фотографии, личная и деловая переписка, документация и рукописи неопубликованных статей А.А. Литвинова и

В.К. Арсеньева, исследованные автором, – дали возможность разработать ретроспективные вопросы исследования.

Основной фонд архивных материалов о жизни и деятельности режиссера А.А. Литвинова, состоящий из более ста единиц хранения и охватывающий период с 1922 по 1978 гг., был детально проработан автором монографии в Государственном архиве Свердловской области. В числе прочих материалов, разделы данного архива изобилуют документальными свидетельствами, имеющими отношение к творчеству А.А. Литвинова периода конца 1920-х – начала 1930-х гг. «Материалы творческой деятельности А.А. Литвинова в кино» содержат фотографии со съемок и кадры из этнографических фильмов режиссера, а также машинописные варианты его сценарных разработок и режиссерских экспликаций. Раздел «Рукописи А.А. Литвинова» содержит уникальные тексты с авторскими ремарками, многие из которых никогда не публиковались: этнографические очерки, полевые тетради с экспедиционными заметками, черновые автографы книг («В стране огнедышащих гор», «По следам Арсеньева»), черновики статей А.А. Литвинова о кино. Рубрику «Материалы, собранные А.А. Литвиновым для своих работ» составляют тематические статьи и научные книги. «Материалы к биографии А.А. Литвинова» включают документы о трудовой деятельности, фотографии, дневники. Особый интерес представляет «Переписка», содержащая письма к А.А. Литвинову от В.К. Арсеньева, Н.А. Лебедева, М.Л. Поляновского, Ю.В. Шестаковой, В.А. Шнейдерова, С.И. Юткевича и др., а также письма от учреждений (Хабаровский государственный краевой музей, Управление культуры исполкома Совета депутатов трудящихся Приморского края, Камчатский областной краеведческий музей, Союз кинематографистов СССР, редакция «Камчатской правды», Музей истории г. Арсеньева, Краевой музей им. В.К. Арсеньева и др.). Подраздел архивного фонда «Материалы об

А.А. Литвинове» составляют вырезки из газет, рецензии на фильмы, статьи о деятельности А.А. Литвинова, в том числе – отзыв профессора С.П. Толстова (в то время директора Института этнографии СССР) с высокой оценкой сценария А.А. Литвинова об удэгейцах, – в данном отзыве положительно характеризуются и ранние работы режиссера [28] (см. Приложение «Отзыв С.П. Толстова на сценарий А.А. Литвинова»). Сданные в Государственный архив Свердловской области вдовой А.А. Литвинова – Н.П. Литвиновой – эти материалы стали опорными источниками для данного исследования.

На Свердловской киностудии, где А.А. Литвинов проработал основную часть своей жизни, также сформировался личный архивный фонд режиссера, хранящийся в музее студии. В ходе проведения данного исследования автором были изучены следующие материалы киностудийного архива: фото со съемок фильмов из личного альбома режиссера (включая фотографии из Приморской киноэкспедиции 1928 г.), фильмы его учеников о нем («Александр Литвинов. Успех и драма советского кинорежиссера», реж. Б.Г. Урицкий, Свердловская киностудия, 1996; «Режиссер А. Литвинов», реж. Л.Д. Котельникова, Свердловская киностудия, 1998), а также экземпляры биографических книг А.А. Литвинова («По следам Арсеньева», «В краю огнедышащих гор», «Путешествия с кинокамерой») с дарственными надписями, адресованные коллегам-кинематографистам (Я.Л. Лапшину и Л.Н. Козловой, Л.И. Рымаренко и В.Е. Волянской). На киностудии сохранились и более нигде не встреченные источники – аудиозаписи биографических новелл, прочитанные А.А. Литвиновым для радиотрансляций, и представляющие особый интерес для данной работы. В частности, аудионовелла «Живой чукча» не только содержит фактическую

[28] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 95. Л. 1.

информацию о подготовке Чукотской киноэкспедиции, но и дает возможность изучить эмоциональный контекст – отношение режиссера к истории киноэкспедиции, что имеет исследовательскую ценность в силу малого объема сведений о Чукотском кинопоходе А.А. Литвинова в литературе.

Именной архивный фонд А.А. Литвинова, сформированный в Свердловском областном краеведческом музее, содержит в основном материалы личного характера: вещи, книги и фотографии режиссера. Но именно в фондах данного музея автору исследования удалось обнаружить и изучить неопубликованные рукописи биографических сочинений А.А. Литвинова о его учебной деятельности в гимназии и институте, о первых шагах режиссера в кинематографе, а также о его творчестве в период войны 1941 – 1945 гг.

Другим опорным для данной работы пластом источников стали архивы В.К. Арсеньева, перекликающиеся с литвиновскими, и дополняющие друг друга в вопросах истории производства этнографических фильмов. Личный архив В.К. Арсеньева хранится в фондах Общества изучения Амурского края (Приморского отделения Русского географического общества). Арестованный органами госбезопасности после ухода из жизни В.К. Арсеньева, скитавшийся по различным территориям и инстанциям, фрагментированный арсеньевский архив спустя десятилетия вернулся во Владивосток. Многие ценнейшие письменные и фотографические материалы бесследно исчезли из архива, в частности неизданная рукопись этнографической монографии «Страна Удэхе», которую сам В.К. Арсеньев в письме к Л.Я. Штернбергу называл «главной книгой своей жизни»[29]. В этом уникальном архиве существует отдельная папка, имеющая прямое отношение к теме настоящего исследования – «Докладные записки, отзывы, переписка и другие матери-

[29] Архив Хабаровского краеведческого музея. Ф. 53. Оп. 11. Д. 42. Л. 36.

алы по участию В.К. Арсеньева в работах Дальневосточной киноэкспедиции «Совкино» в 1928–1929 гг.» – переписка В.К. Арсеньева с А.А. Литвиновым и другими деятелями кино, документация по подготовке и проведению киноэкспедиций, фотографические материалы, сценарные разработки и рецензии на фильмы. Многочисленные фото и дневниковые записи, сделанные В.К. Арсеньевым и его спутниками по экспедициям на Камчатке в 1918 и 1923 гг. (где в 1929 – 1930 гг. пролегал маршрут Камчатской киноэкспедиции А.А. Литвинова) и на р. Анюй 1927 г. (в местах будущей Приморской киноэкспедиции А.А. Литвинова 1928 г.), также рассматривались как исследовательский источник.

Большой интерес для исследования представили также фотографические материалы киноэкспедиции А.А. Литвинова к удэгейцам, сохранившиеся в архивных фондах Приморского музея им. В.К. Арсеньева (г. Владивосток), часть из которых используется в качестве приложений к данной монографии. А в Хабаровском краеведческом музее, где В.К. Арсеньев служил директором в 1910–1918 и 1924–1926 гг., автором настоящего исследования была обработана подборка материалов, переданная в фонды музея арсеньевским биографом А.И. Тарасовой, среди которых переписка В.К. Арсеньева с кинорежиссером А.А. Литвиновым, а также с исследователями – В.Г. Богоразом, П.К. Козловым, С.Ф. Ольденбургом, Г.Н. Потаниным, Л.Я. Штернбергом и др., фотографии из Приморской киноэкспедиции А.А. Литвинова, фото со съемок фильма «Лесные люди». В архиве камчатского краеведческого музея (г. Петропавловск-Камчатский), при участии сотрудников которого проводилась Камчатская киноэкспедиция А.А. Литвинова, автором исследования были изучены имеющие информативную ценность документы, характеризующие процесс организации и проведения Камчатской киноэкспедиции А.А. Литвинова 1929–1930 гг., в частности, отчеты Камчатского краеведче-

ского общества, на заседаниях которого обсуждались маршруты и сценарии киноэкспедиции.

Тематические материалы по истории этнографического кино хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (г. Москва), среди которых особый интерес представляют документы о «Киноатласе СССР» – комплексном научно-кинематографическом проекте, запущенном по инициативе ЦК партии в начале 1930-х гг.

Существенное место в исследовании отведено проработке монографических источников – автобиографических книг А.А. Литвинова («В краю огнедышащих гор», «По следам Арсеньева», «Путешествия с кинокамерой», «Скачок через столетия») и научных трудов В.К. Арсеньева («Лесные люди – удэхейцы», «Тазы и удэхе», «Быт и характер народностей Уссурийского края» и др.).

Информативным источником для исследования послужили материалы печатных периодических изданий. Обзорные и новостные сведения о производстве и прокате этнокино были почерпнуты автором работы в изданиях советской периодической печати, специализировавшейся на кинематографе («Кино», «Кино и жизнь», «Пролетарское кино», «Сине-фоно», «Советский экран» и др.). В частности, в газетах кинематографической направленности журналистом и писателем М.Л. Поляновским – пресс-хроникером киноэкспедиций А.А. Литвинова – публиковались регулярные сведения о деталях создания литвиновских этнографических фильмов[30]. Информационные заметки о литвиновских кинопоходах печатались в дальневосточной прессе 1920-х – 1930-х гг. («Камчатская правда», «Полярная звезда», «Приамурские ведомости» «Тихоокеанская звезда» и др.). Воспоминания коллег А.А. Литвинова со Свердловской киностудии о его творчестве, также представляющие суще-

[30] Поляновский М.Л. В Уссурийской тайге // Советский экран. 1928. № 33. С. 6; Поляновский М.Л. Потрясающие контрасты // Искусство кино. 1959. № 10 и др.

ственный интерес для данного исследования, содержатся в свердловской периодической печати 1960-х – 1980-х гг.[31] и в книгах, посвященных творчеству известных деятелей киностудии[32].

Особое место в исследовании отведено проработке первоисточников – самих этнографических фильмов А.А. Литвинова. В Российском государственном архиве кинофотодокументов (г. Красногорск) хранятся копии кинофильмов А.А. Литвинова «Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края», «Неведомая земля» и «У берегов Чукотского моря». В Государственном фонде кинофильмов РФ (г. Домодедово, мкрн. Белые столбы) сохранилась копия литвиновского художественного фильма «Девушка с Кам-

[31] Зеличенко Б. Жизнь в кинокадрах // Уральский рабочий. Свердловск, 1973. 7 сентября. С. 4; Зеличенко Б. Любовь на всю жизнь // Вечерний Свердловск. 1968. 6 июля. С. 4; Зеличенко Б. Мчали нас по стране поезда // На смену. Свердловск. 1973. 3 июля. С. 3; Зеличенко Б. Памятные встречи // Вечерний Свердловск. 1963. 26 января. С. 4; Зеличенко Б. Своя тропа // Вечерний Свердловск. 1977. 15 ноября. С. 3; Зеличенко. Б. Старейшина уральской кинематографии // Политическая агитация. 1976. № 18. С. 45; Зеличенко Б. Уроки мастера // Вечерний Свердловск. 1988. 5 июля. С. 3; Коряков О. Своей тропой // Уральский рабочий. 1968. 20 августа. С. 3; Лобанова О. От Урала до Камчатки с кинокамерой // Уральский рабочий. 1988. 18 октября. С. 4; Машкова В. Режиссер встречается со зрителями // Уральский рабочий. 1958. 19 февраля. С. 4; Овчинников В. По следам Арсеньева // Вечерний Свердловск. 1958. 25 марта. С. 3; Шеваров Г. Годы и ленты // Вечерний Свердловск. 1973. 11 июля. С. 3; Шеваров Г. Пионер // Уральский рабочий. 1978. 4 июля. С. 4.

[32] Ефимов Л.Л. Кое-что кое о чем кое-как. Более пятидесяти лет в неигровом кино. Записки, воспоминания кинорежиссера. Екатеринбург: ИРА УТК, 2011. 376 с.; Кириллова Н.Б. Кино Урала от прошлого к будущему. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2013; Кириллова Н.Б. Феномен уральского кино. Екатеринбург: Культура Урала, 2003; Лапшин Я.Л. Кинолента длиною в жизнь. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2010; Лесникова Е.И. Черно-белое кино, или ностальгия по настоящему. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2005; Шеваров Г.Н. Я видел, я слышал, я помню (репортаж, очерки, интервью, сценарии. 1959 – 2009). Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета им. А.М. Горького, 2009.

чатки», где вмонтированы документальные кадры, снятые во время Камчатской киноэкспедиции А.А. Литвинова для этнографических фильмов «Тумгу» и «Оленный всадник»[33].

Феномен советского этнографического кино является слабоизученной как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях. Буквально единичным примером тематического труда по теме становления советского этнографического кино является программное пособие режиссера-документалиста А.Н. Терского «Этнографическая фильма» (1930) с предисловием профессора Н.Ф. Яковлева. И специальный исследовательский интерес в данном случае представляет выстроенный «диалог» ученого и кинематографиста по идеологическим вопросам на страницах этой книги, вышедшей в переломный для этнологии и кинематографии период.

Особую группу источников для изучения феномена советского этнографического кино составляют тексты самих деятелей этнокино: А.А. Литвинова, В.А. Ерофеева, В.А. Шнейдерова. Так, А.А. Литвинов в своих автобиографических монографиях «По следам Арсеньева», «В краю огнедышащих гор», «Путешествия с кинокамерой» фокусировался на описании киноэкспедиций, при этом уделяя особое внимание работе с научным консультантом В.К. Арсеньевым и отмечая его значительную роль в процессе создания этнографических фильмов. Характеризовались и профессиональные нюансы производства этнокино: подготовительная деятельность по изучению тематических исследовательских материалов, проработка сценария фильма с позиций этнографической науки, особенности полевой работы участников киноэкспедиции при вживании в снимаемую культуру,

[33] Зыков В.В., Петров А.В. Газета «Камчатская правда» о съемках художественного фильма «Девушка с Камчатки» в 1935 – 1937 гг. // Материалы XXIX Крашенинниковских чтений. Петропавловск-Камчатский: Информационно-издательский центр Камчатской краевой научной библиотеки им. С.П. Крашенинникова, 2012. С. 90 – 97.

редактирование итоговых фильмов с привлечением научного консультанта. Обнаруживаются в литвиновских текстах и подробности, связанные с контекстом создания этнографических фильмов, – идеологическое цензурирование сценариев и готовых фильмов со стороны партийных организаций, студийного руководства и деятелей Комитета Севера[34]. Стремящиеся к жанровой стилистике приключенческой литературы, мемуары А.А. Литвинова облечены в художественную форму. В этом же ключе написаны и автобиографические тексты других деятелей советского этнографического кино – В.А. Шнейдерова и В.А. Ерофеева. Общими акцентами в работах советских кинематографистов являются указание на необходимость запечатления в кино этнических традиций, стираемых прогрессивными преобразованиями советской власти в процессе реализации ленинской национальной политики, а также необходимость перехода на плановую модель производства этнографического кино при взаимном согласовании графиков работ и тематических приоритетов между учреждениями науки и кинематографии[35].

Тексты современных исследователей по смежным с темой данной работы вопросам можно условно разделить на две группы – статьи по истории документального кино и статьи по истории визуальной антропологии. Представители первой группы – киноведы А.С. Дерябин, Х.Й. Шлегель, О.Э. Саркисова и др., которые рассматривают этнографическое кино как направление в рамках более общей катего-

[34] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. 1955. № 1 (29); Литвинов А.А. По следам Арсеньева. Владивосток: Приморское книжное издательство, 1959; Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во. 1963; Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982; Литвинов А.А., Поляновский М.Л. Скачок через столетия. Дневник Камчатской киноэкспедиции. М.: Молодая гвардия, 1931.

[35] Ерофеев В.А. По «Крыше мира» с киноаппаратом. М.: Молодая гвардия, 1929; Шнейдеров В. А. Мои кинопутешествия. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1973.

рии – культурфильмов, делая акцент на разборе кинематографических качеств этнофильмов[36]. Представители другой группы – в частности, исследователи Е.В. Александров и В.М. Магидов, – рассматривают советское этнографическое кино также в рамках более общей категории – в данном случае визуальной антропологии, сосредотачиваясь на источниковедческой и исторической проблематике отечественных визуально-антропологических произведений [37].

Специальный ракурс данного исследования – рассмотрение феномена этнографического кино в связи с параллельными процессами в этнологии и в национальной политике СССР конца 1920-х – начала 1930-х гг. – определил необходимость изучения литературы по обозначенным сюжетам. Так, в рамках историографии по истории этнологической науки, следует отметить работы Т.Д. Соловей, Ю.В. Слезкина, В.А. Шнирельмана, Д.В. Арзютова, С.С. Алымова[38], а по части освещения зигзагов советской национальной поли-

[36] Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 14 – 24; Sarkisova, Oksana (2015) Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East // Studies in Russian and Soviet Cinema. London: Routledge, 2015. pp. 2-23; Шлегель, Ханс Йоахим. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. № 58. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 368 – 380.

[37] Александров Е.В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 128-140; Магидов В.М. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып.2. М.: Изд-во РГБ, 1998.

[38] Соловей Т.Д. От «буржуазной» этнологии к «советской» этнографии. История отечественной этнологии первой трети XX в. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 1998; Слезкин Ю.В. Советская этнография в нокдауне // Этнографическое обозрение. 1993. № 2. С. 113 – 125; От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5 – 11 апреля 1929 г.) / под ред. Д.В. Арзютова, С.С. Алымова, Д. Дж. Андерсона. СПб.: МАЭ РАН, 2014; Шнирельман В.А. Злоключения одной науки: этногенетические исследования и сталинская национальная политика // Этнографическое обозрение. 1993. № 3. С. 52 – 68.

тики – исследования Д.А. Аманжоловой, Т.Ю. Красовицкой, Т. Мартина, и В.А. Тишкова[39].

Изданные директивы партийных органов власти и стенограммы партийных съездов также использовались как источники, позволяющие проследить документальную основу ведомственных курсов в науке, в кино и в национальной политике. В качестве дополнительных источников информации, связанных с вопросами становления этнографического кино в СССР, использовались также тематические справочные издания и энциклопедические статьи.

Полезными для формирования объемного взгляда на предметное поле исследования стали и литературные источники, в частности, документально-художественные тексты В.К. Арсеньева («Дерсу Узала», «По дебрям Уссурийского края» и др.), В.Г. Богораза («Чукотские рассказы»), а также монография С.П. Крашенинникова «Описание земли Камчатки», бывшие настольными книгами А.А. Литвинова при подготовке Приморской, Камчатской и Чукотской киноэкспедиций соответственно [40].

Несмотря на наличие объемного поля тематических источников, полноценные аналитические исследования феномена советского этнографического кино не проводились ни в России, ни за рубежом, что обуславливает актуальность обстоятельных теоретических и эмпирических изысканий

---

[39] Аманжолова Д.А. Советская этнополитика (1929 – 1941 гг.) / Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства. М.: Новый хронограф, 2012; 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.: Новый хронограф, 2012; Мартин, Терри. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923-1939. М.: Российская политическая энциклопедия, 2011; Тишков В.А. Российский народ: история и смысл национального самосознания. М.: Наука, 2013.

[40] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 37. Л. 2.

по данной тематике в междисциплинарном ключе, и необходимость введения результатов данных исследований в научный оборот. Творческая деятельность А.А. Литвинова по созданию этнографического кино в многокомпонентном контексте также никогда не становились предметом полноценного этнографического/антропологического анализа.

Таким образом, в данной монографии на конкретном примере впервые рассматривается советское этнографическое кино как феномен, формировавшийся в связи с параллельными процессами в этнографической науке и национальной политике Советского Союза. В частности, несмотря на классический статус этнографических киноработ А.А. Литвинова, как сами фильмы, так и контекст их создания оставались монографически неописанными как в киноведении, так и в этнологии. Новизна работы заключается и в использовании архивных материалов по истории советского этнокино, которые до сих пор не были введены в научный оборот. Междисциплинарность исследования предполагает применение соответствующей методологии, объединяющей этнографические и кинематографические методы.

Практическое значение и сферы применения результатов исследования многообразны: от открытия и введение в научный оборот новых исторических источников до выявления методов работ в истории этнографического кино, актуальных для применения в современных научно-исследовательской и кинематографической практике. Как уже упоминалось, на основе методологии, использовавшейся группой А.А. Литвинова, автором монографии создан этнографический фильм о духовной культуре современных удэгейцев Дальнего Востока – «Страна Удэхе» – снятый в местах литвиновских киноэкспедиций 1928 г. Кроме того, в направлении практического применения положений данной работы, под руководством автора исследования выполняется проект «Этнокино» (2008–2018) как опыт объеди-

нения ресурсов этнографии и кинематографии для создания тематических альманахов этнографических фильмов («Праздник», «Портрет», «Фольклор» и др.). Фильмы проекта «Этнокино» успешно внедряются в систему образования (лекционные курсы, семинарские занятия), презентуются на научных (конференции, форумы) и кинематографических (фестивали, показы) мероприятиях, транслируются на ТВ и в сети Интернет.

Итак, основные положения исследования, предлагаемые в данной монографии можно резюмировать следующим образом:

- становление этнографического кино как направления имело место в СССР в конце 1920-х – начале 1930-х гг.;
- творчество А.А. Литвинова является наиболее показательным опытом соединения ресурсов этнографии и кинематографии в ранней истории отечественного этнографического кино;
- этнографическое кино, выполняя свои научно-творческие задачи, в то же время было частью планового советского эксперимента по национальному строительству в СССР;
- советский этнографический фильм при должном критическом анализе должен рассматриваться как ценный исторический/этнографический источник;
- методы создания этнографического кино, практиковавшиеся в период его становления в СССР, актуальны для применения в современных исследовательских и кинематографических процессах.

Теоретические положения исследования были изложены в более чем 30 публикациях автора в России и за рубежом, а практические позиции – апробированы в рамках всероссийских и международных научных научно-кинематографических проектах. В частности, они нашли применение в реализации (при участии автора) ряда международ-

ных научно-кинематографических проектов: «Our World» (Институт объединенных наций, Япония) – об особенностях адаптации к изменениям климата у этнических сообществ Центральной Азии, «Crossing Boundaries» (Гете-Институт, Россия –Германия) – о современном осмыслении исторических событий Второй мировой войны в России и в Германии, «Why Democracy?» (Южная Африка – Дания) – о различиях понимания феномена демократии в культурах народов мира, «Visual self-presentations» (Институт им. Макса Планка, Германия) – о формах и содержании визуальных самопрезентаций в молодежной среде этнических меньшинств в России и в Германии.

Материалы данного исследования неоднократно излагались в форме докладов на научных конференциях и форумах в России и за рубежом, в числе которых: Всероссийская конференция молодых ученых (Институт этнологии и антропологии РАН, Москва, 8–9 декабря 2011 г.); Seventh International Congress of Arctic Social Sciences / Stefansson Arctic Institute, Akureyri, Iceland, 2011; Всероссийский форум «Многонациональная Россия» (Уральский федеральный университет, Екатеринбург, 15–20 апреля 2013) и др.

Результаты вышеупомянутых исследований были обобщены в диссертации автора (защита состоялась в Институте этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая в 2016 году), ставшей основой для данной монографии.

* * *

Появлению этой книги на свет содействовали научные и кинематографические организации и персоналии. В этой связи, хочется поблагодарить Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН (г. Москва) и лично научного руководителя моего диссертационного исследования – В.А. Тишкова; Общество изучения Амурского края (г. Владивосток) и лично А.М. Буякова; Свердловское (Уральское) отделение Союза кинематографистов РФ (г. Екатеринбург) и лично В.И. Макеранца; Музей Свердловской киностудии и лично Л.Н. Эглита. Отдельная благодарность – людям семейного круга: жене Елене – за человеческую и исследовательскую поддержку, детям Федору и Дарье – за терпение и понимание; и конечно Андрею Владимировичу – моему отцу и наставнику.

Глава I
НАЦИОНАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА НА ЭКРАНЕ: СТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО КИНО В 1920-Х – НАЧАЛЕ 1930-Х ГГ.

§ 1. Национализация этнографического кино

27 августа 1919 г. В.И. Ленин подписал декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение народного комиссара просвещения». Эта дата, до сих пор отмечающаяся в России как День кино, знаменовала национализацию кинематографии, монополизацию управления всеми кинопроцессами (тематическое планирование, производство, прокат) в руках единого кинопродюсера – советского государства. Впервые кинематограф закрепился в новой программе партии, принятой на VIII съезде РКП(б) в качестве одного из главных образовательных ресурсов, и со временем превратился в важное орудие культурной революции[41]. «Важнейшее из искусств» (термин В.И. Ленина) – кино – рассматривалось большевистскими лидерами как ключевое средство массовой информации и агитации, а потому указывалось на необходимость «начинать производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями и отражающими советскую действительность»[42], причем особое внимание государства уделялось кинохронике и документальному кино как эффективному визуальному каналу, призванному «практически показать, как надо социализм строить»[43].

---

[41] Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 гг. М.: Искусство, 1965. С. 67.

[42] Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Издание 5-е. В 55 т. М.: Издательство политической литературы, 1970. Т. 44. С. 579.

[43] Страницы истории отечественного кино. М.: Материк, 2006. С. 185.

На революционной волне в кинематограф врывалось новое поколение марксистов-кинематографистов, свергавшее методологию старой школы, открывавшее и устанавливавшее свои правила в кинопроизводстве, прежде всего, в части его идеологической направленности. Коммунистическую расшифровку мира декларировал Дзига Вертов[44], с пониманием политических задач кинематографа творили В.А. Ерофеев[45], В.А. Шнейдеров[46] и А.А. Литвинов[47]. Кинореволюционеры, экипированные идеологически выверенными сценариями, конструировали новую страну, и одной из главных задач этнографического кино было объединение народов СССР на экране. Обозначенная перестройка в кинематографе была связана, помимо прочего, с параллельными курсами в национальной политике и этнологической науке.

В период, последовавший непосредственно за огосударствлением кинематографии, этнографические киносъемки осуществлялись спонтанно и нерегулярно. Руководство киностудий отталкивалось в своих производственных планах не только от идеологии, но и от экономики. Поскольку кинематографические чиновники относились к этнографическим съемкам как к нерентабельным самим по себе, этнографические киноматериалы, собираемые операторами в различных уголках СССР, в основном снимали попутно с работой над другими кинопроектами, не выходя за пределы формата «обывательских зарисовок»[48]. Большинство таких кинозарисовок этнографического содержания раннего послереволюционного времени не сохранились до

[44] Вертов, Дзига. Из наследия. Т.2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 15.

[45] Владимир Алексеевич Ерофеев (1898 – 1940). Материалы к 100-летию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998. С. 24.

[46] Шнейдеров В.А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / Отв. ред. И.С. Гурвич. М.: Наука, 1971. С. 188.

[47] Литвинов А.А., Поляновский М.Л. Скачок через столетия. Дневник Камчатской киноэкспедиции. М.: Молодая Гвардия, 1931. С. 10.

[48] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 21.

наших дней, и известны они лишь по печатным источникам, как, например, киноочерк М.В. Израильсона-Налетного «Афганистан» (1921).

В 1924 г. на XIII съезде РКП(б) было в очередной раз обращено внимание органов власти на кинематограф: «кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача – взять это дело в свои руки»[49]. Эта государственная установка с ударением на агитацию сказалась на расцвете особого жанра – «агитфильмов». По словам киноведа И.Н. Гращенковой, «эти фильмы, как агитки на злобу дня, и умирали как однодневки – почти все, за самым малым исключением»[50]. Этнографические «киноагитки» должны были прежде всего показывать отсталость национальных районов бывшей царской империи и прогрессивные изменения в жизни этнических сообществ многонационального Советского Союза с приходом новой власти.

В 1924–1925 гг. производство единиц кинопродукции этнографической тематики стало регулярным для таких крупных студий, как «Культкино», «Пролеткино», «Азгоскино», «Севзапкино», «Межрабпом-Русь», «Госвоенкино», «Госкинопром». В своей книге «Этнографическая фильма» А.Н. Терской приводит следующие примеры киноработ этнографического содержания вышеупомянутых студий за 1924–1926 гг.: «Туркестан» (оператор Дорн), «Казахстан» (Толчан), «Италия – Германия» (Лебедев), «Русский Север» (Кудрявцев), «Полярные страны», «Дагестан» (Скачко), «Экспедиция на Шпицберген» (Лебедев), «По Средней Азии» (реж. Посельский, оператор Гибер), «Карелия и Мурманск», «Старая Бухара» (реж. Беляев), «Череповец и Вологда» (оператор Дранков), «Национальные красноармейские части на фоне местного быта» (Малахов), «Военно-грузинская дорога» (оператор Поликевич), «По Азербайджану»

[49] Александров Г.В. Эпоха и кино. М.: Издательство политической литературы, 1983. С. 187.
[50] Гращенкова И.Н. Киноантропология XX/20. М.: Человек, 2014. С. 837.

(оператор Толчан)»[51]. В процитированном списке киноработ прослеживается более частое упоминание операторов, нежели режиссеров. Это свидетельствует о том, что именно операторы-корреспонденты поставляли этнографические киноматериалы как сырье, не оформлявшееся режиссерски в самостоятельные фильмы. В основном эти съемки либо включались в киножурналы, либо в другие фильмы как вспомогательный материал, либо имели на выходе все тот же формат кинозарисовок экзотического содержания, не достигающих уровня полноценного этнографического фильма. По оценке того же А.Н. Терского, «методика производства научных картин до 1926 г. была поставлена крайне слабо. Этнографических, действительно, картин не существовало. То, что делалось под этим названием, было случайным материалом, заснятым кстати, имеющим весьма сомнительное отношение к этнографии. Съемка, как правило, производилась без малейшего согласования с научными силами»[52].

Из общего потока кинопродукции этого периода выделяются киноработы Дзиги Вертова, содержащие этнографические материалы. Во-первых, следует упомянуть девятнадцатый номер киножурнала «Киноправда» 1924 г. – данный выпуск имел заголовок «Пробег киноаппарата Москва – Ледовитый океан», в него были включены два дальневосточных сюжета: «Морж», «Эскимосы».[53] Во-вторых, «Шестая часть мира» (1926) – фильм, собранный из съемок разных операторов на различных территориях Советского Союза. Вертовская методология предполагала отношение к документальной реальности как к материалу для конструирования *киноправды* (термин Дзиги Вертова), и «так же Вер-

[51] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 19 – 20.
[52] Там же. С. 69.
[53] Шнейдеров В.А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / Отв. ред. И.С. Гурвич. М.: Наука, 1971. С. 190.

тов относился к этничности, монтируя фрагменты культур в мозаику киноиллюстраций к серии пропагандистских титров»[54]. Кроме того, на полях данного исследования следует отметить, что фильм этот, будучи ярким творческим произведением советского кино, был создан по заказу «Госторга» с целью кинопропаганды торгово-экспортных ресурсов СССР.

С одной стороны, в изучаемый период производство культурфильмов (включая этнографические) выросло на порядок в количественном плане. С другой стороны, получила развитие тематическая специализация студий, активно производивших так называемые «культурфильмы» о народах и регионах страны – «Совкино», «Востоккино», «Культурфильм». Анализируя кинопродукцию периода конца 1920-х – начала 1930-х гг., киновед А.С. Дерябин выделил следующие наиболее заметные фильмы с этнографическими сюжетами: «К берегам Тихого океана» режиссеров М. Налетного, М. Каростина, «Камчатка» и «Вокруг Азии» режиссера Н. Константинова (все – 1927 г.); «Алтай» режиссера В. Степанова, «Байкал» режиссера Н. Кудрявцева, «Великий северный путь» режиссеров Н. Большинцова, К. Венцеля, «Шанхайский документ» режиссера Я. Блиоха (все – 1928 г.); «По берегам и островам Баренцева моря» режиссера В. Пронина (1929 г.), «По Камчатке и Сахалину» режиссера Л. Вульфова, «Среди гольдов» режиссера А. Бек-Назарова (все – 1930 г.); «К белому пятну Арктики» режиссера Н. Кармазинского (1931 г.)»[55]. В этот же период были произведены кинозарисовки «Тунгусы» П. Зотова и Е. Свиловой (1927), «Бухара» Е. Свиловой (1927) и «В стране Нахчо» Н. Лебедева (1929).

В то же время, на конец 1920-х – начало 1930-х гг. приходится и рост качества работ в советском этнокино – появля-

---

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

[55] Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 14.

ются полнометражные авторские фильмы этнографического содержания. Одним из внешних импульсов творческого развития для пионеров отечественного этнографического кино стали примеры работ зарубежных коллег, – прежде всего фильмы «Нанук с Севера» Р. Флаэрти 1922 г., «С кинокамерой по всему миру» К. Росса 1924 г., «Трава: битва народа за выживание» 1925 г. и «Чанг» 1927 г. (режиссеры: М. Купер и Б. Шёдзак), имевшие кинопрокатный успех и широкий общественный резонанс в различных странах мира, включая СССР[56]. Не вдаваясь в подробный анализ упомянутых киноработ, следует отметить, что залогом их успеха стало не только то, что они были выполнены на этнографическом материале, но и их кинематографические качества – данные фильмы имели выстроенную драматургическую основу, являя собой примеры сюжетных киноисторий, с интересом воспринимаемых различными категориями зрителей. Появление целой серии образцовых советских этнографических фильмов в этот период связано прежде всего с именами таких режиссеров, как В.А. Ерофеев, В.А. Шнейдеров и А.А. Литвинов.

Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940), профессионально состоявшись первоначально в области кинокритики, как режиссер дебютировал фильмом «За Полярным кругом» (1927), смонтированным из съемок полярных областей, выполненных оператором Ф.К. Бремером[57]. Последующие фильмы В.А. Ерофеева «Памир» («Крыша мира») (1928 г.), «Афганистан» («Сердце Азии») (1929 г.), «Далеко в Азии» (1933г.), содержащие этнографические материалы, стали признанными эталонами качественного документального кино[58].

[56] Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 14.

[57] См.: Александров Е.В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 128 – 140.

[58] См. подробнее: Ерофеев В.А. По «Крыше мира» с киноаппаратом. М.: Молодая гвардия, 1929; Владимир Алексеевич Ерофеев (1898 – 1940). Материалы к 100-детию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998; Прожико Г.С., Фирсова Д. С. Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство. 1987.

Владимир Адольфович Шнейдеров (1900—1973), начав свою профессиональную деятельность популярными кинозарисовками «По Самарканду» (1924), «По Узбекистану» (1924) и др., на основе киноматериалов о советской авиационной экспедиции Москва – Улан-Батор – Пекин – Шанхай – Токио создал фильм «Великий перелет» (1925). Но наиболее известными в истории советского этнокино стали фильмы, сделанные им в конце 1920-х гг. – начале 1930-х гг.: «Подножие смерти» (1928) о Памире, «Эль-Йемен» (1929), снятый на юге Аравийского полуострова, и «Два океана» (1933) – о походе по Северному морскому пути ледокола «Александр Сибиряков» под руководством О.Ю. Шмидта[59].

Александр Аркадьевич Литвинов (1898–1977) по-праву считается одним из основателей советского этнографического кино[60]. В поисках собственной тематической «ниши» в кинематографе он апробировал себя в многообразных кинопрофессиях (сценарист, организатор производства, актер, ассистент режиссера и др.). Однако в историю кино А.А. Литвинову было суждено войти именно как первому профессиональному кинематографисту, целенаправленно и последовательно занимавшемуся производством этнографического кино. При этом, отличительной чертой работы А.А. Литвинова на раннем этапе явилось то, что в процессе кинопроизводства режиссер тесно сотрудничал с исследователем Дальнего Востока В.К. Арсеньевым – соавтором серии литвиновских этнофильмов о народах Приморья и Камчатки: «Лесные люди» (1928), «По дебрям Уссурийского края» (1928), «Неведомая земля» (1929), «Оленный

---

[59] См.: Шнейдеров В. А. Мои кинопутешествия. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1973.

[60] См.: Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11, Алматы: Гермес. 1999. С. 14 – 24; Шнейдеров В.А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / Отв. ред. И.С. Гурвич. М.: Наука, 1971.

всадник» (1931), «Тумгу» (1931), «Оживающий полуостров» (1931) – во-многом определившим исследовательский почерк и всех последующих киноработ А.А. Литвинова.

Историк кино Б.А. Альтшулер в своих мемуарах отмечает, что советские культурфильмы «имели большой успех – моральный и материальный, – подолгу держались на экране, и автор этих строк, как и вся студенческая молодежь тех лет, считал своим долгом видеть решительно все эти фильмы. Они были существенной частью нашей культуры, их содержание становилось предметом бесед и дискуссий»[61]. В разных городах страны создавались даже специализированные кинотеатры для демонстрации культурфильмов, включая этнографические киноленты[62]. По словам В.А. Шнейдерова, «использование в киноискусстве сюжетов из жизни коренного населения Севера позволило ознакомить общественность со спецификой культуры, быта, хозяйства северных народов, способствовало расширению интереса к их прошлой истории и действительности»[63].

С одной стороны, развитию этнографического кино способствовал зрительский интерес, поскольку для многих оно было единственной возможностью совершить (кино) путешествие по территориально огромной и этнически разнообразной советской стране. Характерным примером такой общественной поддержки являлись призывы советской прессы: «Газетой был организован общественный просмотр фильма «Лесные люди» А. Литвинова. Редакция «Ур. Раб.» считает, что в момент культурной революции культурфильмы должны служить проводником знаний и культуры в массы и, присоединяясь к общему мнению о не-

[61] Альтшулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987; Згуриди А. М. Экран. Наука. Жизнь. М.: Искусство, 1983. С. 15.

[62] См.: Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005.

[63] Шнейдеров В.А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / Отв. ред. И.С. Гурвич. М.: Наука, 1971. С. 188.

обходимости широкой популяризации культурфильм, высказывает пожелание о завоевании клубного и деревенского экрана для демонстрации культурфильм»[64].

С другой стороны, подобный бум производства этнокино в конце 1920-х – начале 1930-х гг. не случился бы, не будь на то государственного заказа – ведь в изучаемый период принципы ведомственного планирования, наряду с остальными производственными сферами, вполне охватили и кинематограф.

Неслучайно именно в этот период, помимо вышеупомянутого увеличения числа авторских этнографических фильмов, появляется и беспрецедентно амбициозный государственный проект – «Киноатлас СССР», представляющий особый интерес для исследовательского анализа.

Этот проект разрабатывался и продвигался Обществом изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока, куда входили видные общественные и научные деятели (В.Г. Богораз, В.Д. Виленский-Сибиряков, Л.Я. Штернберг и др.) при участии сотрудников Центрального бюро краеведения. Обсуждавшийся предварительно на собраниях Общества, проект «Киноатласа» впервые озвучил М.В. Израильсон-Налетный – кинооператор (автор киноочерков «Афганистан» 1921 г., «К берегам Тихого океана» 1927 г. и др.). Его установочный доклад «К вопросу о создании киноатласа СССР» на заседании киносекции Общества в марте 1928 г., в частности провозглашал: «До сих пор культур-фильма появлялась без плана, часто без достаточной научной консультации, носила случайный характер. Поэтому главнейшей задачей в предстоящей работе по строительству культур-фильм является снабжение кинофицированной школы, экранов, фабрик и заводов, будущих деревенских экранов серией фильмовых материалов, построенных с научной консультацией и по плану. Основным материалом этой серии должен стать

[64] Рой А. Культурфильму – на клубный и коммерческий экран // Уральский рабочий. 1929. 25 января. С. 2.

Кино-Атлас СССР»[65]. Следует отметить, что вопрос консультирования киноработ со стороны ученых был в то время «болевой точкой» для экономически ориентированных кинодеятелей, большинство которых поддерживало существовавшую независимость кинематографа от науки, считая производство научных фильмов нерентабельным делом[66]. В программе же «Киноатласа» звучала актуальная для конца 1920-х гг. нота ведомственного «сближения» науки и кино для создания образцовых научно-популярных фильмов как наглядных пособий для массового преподавания основ этнографии, географии и экономики различных территорий СССР в заданном идеологическом ключе. Как видно из деклараций проекта, главным экраном «Киноатласа» должны были стать учебные заведения – базы культурных преобразований. Заявлялось, что выпуск серий «Киноатласа» будет происходить поэтапно в течение нескольких лет – по-примеру издания томов печатной энциклопедии. Другим принципиальным новшеством «Киноатласа» должна была стать плановость производства серий кинопроекта, предполагавшая общность тематических мероприятий и графиков их реализации у научных и кинематографических инстанций. В упомянутом докладе М.В. Израильсона-Налетного были учтены и идеологические установки: «Излишне доказывать, что экран является могущественнейшим средством для внедрения в сознание людей тех или иных представлений, и поэтому ясно, что может дать такой Кино-Атлас для масс трудящихся»[67]. Эта линия наиболее активно дискутировалась среди проектантов «Киноатласа» в направлении поиска марксистского метода конструирования реальности средствами кино. Кроме того, особый интерес представляет

[65] Российский Государственный Архив Литературы и Искусства. Ф. 645. Оп. 1. Д. 356. Л. 103.

[66] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 21.

[67] Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Д. 356. Л. 103.

проектная установка экономического свойства: «Формы применения Кино-Атласа в деле культурного строительства многообразны. Особенно много даст Атлас деревне, путем ознакомления крестьян-переселенцев с географическими, бытовыми и другими условиями неизвестной им области, что облегчит и упростит переселенческий вопрос, так как даст переселенцам наглядно знакомиться с тем, что их ожидает на новых местах»[68]. В этом смысле серии «Киноатласа» позиционировались как презентационные фильмы, на которые возлагалась ответственность по созданию положительного образа того или иного региона. Предполагалось, что каждая серия должна представлять собой комплексное описание той или иной области СССР, при этом особое внимание уделялось необходимости широкой представленности этнографических материалов в «Киноатласе». Наконец, декларировались и сугубо коммерческие перспективы проекта: «Весь мир смотрит на победное строительство новых форм жизни в СССР, в его бесчисленных городах, селах и деревнях. И тысячи экземпляров драгоценных кино-страниц Атласа могут быть обменены на сырье, аппаратуру и деньги во всех странах мира»[69]. В этой связи следует отметить, что этнографические фильмы, к примеру, упомянутых выше режиссеров А.А. Литвинова, В.А. Шнейдерова и В.А. Ерофеева действительно были выгодным экспортным товаром и широко демонстрировались в прокате заграничных стран[70].

На основании установочного доклада М.В. Израильсона-Налетного были сформулированы информационная записка и «тезисы о Киноатласе». 27 августа 1928 г. (в День кино) эти материалы за подписью руководителем Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока В.Л. Попо-

---

[68] Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Д. 356. Л. 103.

[69] Там же.

[70] Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 14.

ва, были разосланы в ведущие научные и кинематографические организации СССР. В информационной записке, в частности, указывалось на масштаб государственной важности проекта и содержалась просьба к адресатам в максимально сжатые сроки дать экспертное заключение по поводу прилагаемых к записке «Тезисов о Киноатласе»[71]. Данные «Тезисы» начинались обоснованием связи проекта с партийной линией на проведение культурной революции в СССР. Во многом повторяя положения установочного доклада марта 1928 г., августовские «Тезисы» обращали внимание на организационную сторону проекта и его производственную структуру. В частности, предлагалось создание специального межведомственного Комитета по реализации «Киноатласа» на базе студии «Совкино», так как: «1) Совкино является наиболее крупным концерном кино-промышленности и обладает значительными средствами на культур-фильму; 2) Совкино по своей конституции должно развивать культурную и просветительскую работу; 3) В Совкино сосредоточены все основные материалы по краеведческим засъемкам, уже проведенным»[72]. В «Тезисах» вновь подчеркивалась необходимость сотрудничества с научно-исследовательским цехом и предлагалось создание при студии «Совкино» научно-методического совета из специалистов по этнографии, краеведению, географии, экономике и другим направлениям, координируемого совместно руководством кинематографии и Академии наук. «Совкино» действительно являлась одной из основных кинофабрик, работавших в направлении производства научно-популярного кино, в частности, известные этнографические фильмы А.А. Литвинова были сделаны именно на этой студии, и на примере его творчества ясно прослеживаются тенденции, обозначенные в проекте «Киноатласа».

[71] Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Д. 356. Л. 104.
[72] Там же. Л. 106.

Так, именно по рекомендации из Академии наук режиссер А.А. Литвинов начал свое сотрудничество с исследователем В.К. Арсеньевым в 1928 году[73]. При этом участие В.К. Арсеньева не ограничивалось формальным консультированием кинопроцесса, – по его инициативе варьировали темы сценариев, формировались маршруты экспедиций, прямо «на месте» – сразу по возвращении группы А.А. Литвинова из кинопоходов – монтировались и редактировались фильмы[74]. В то же время, на основании анализа архивных документов видно, что сценарные эскизы создавались А.А. Литвиновым и В.К. Арсеньевым не только как творческие основы для последующих съемок – они проходили обязательное согласование в партийных органах разных территориальных уровней, а также у руководства студии «Совкино». Например, во время камчатской киноэкспедиции 1929–1930 гг. сценарии, готовившиеся А.А. Литвиновым и В.К. Арсеньевым в течение полугода, обсуждались и корректировались на собраниях местных большевистских ячеек[75]. А в период работы над сценариями фильмов о Чукотке А.А. Литвинов «часто посещал Комитет народностей Севера, встречался с его председателем П. Смидовичем» для проработки и обсуждения панов будущих киносъемок[76]. В основном партийные поправки закладывали в сценарную основу идеологические и политические установки – «организовывать материал таким образом, чтобы перед зрителем появился логичный рассказ о жизни и быте маленькой народности, о проникновении в их жизнь первых ростков Ленинской национальной политики и приобщении

---

[73] Литвинов А.А. По следам Арсеньева. Владивосток: Приморское книжное издательство, 1959. С. 4.

[74] См.: Архив общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 21.

[75] Отчет о деятельности Камчатского краеведческого общества за 1929 год. Петропавловск-Камчатский: Изд-во Камчатского краеведческого общества, 1930. С. 14.

[76] Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982. С. 26.

первобытных людей к советской культуре», – вспоминал А.А. Литвинов[77]. Итоговые же версии сценариев дополнительно утверждались руководством студии «Совкино». Таким образом, после серии корректировок и согласования сценарий становился «документом» для производства «документального» фильма, и соответствие букве сценария строго сверялось на стадии редактуры фильма.

В задачи Чукотской киноэкспедиции А.А. Литвинова 1933–1934 гг., помимо создания художественных фильмов и обзорных киноочерков о регионе, были директивно включены и работы по съемке материалов для вышеупомянутого «Киноатласа СССР»: «Часть этих снимков войдет в кино-атлас, который предложил выпустить ЦК партии. Киноатлас будет готов в 1934 году. Наряду с киноработой по съемке, экспедиция имеет ряд заданий по культурно-политической работе. Экспедиция, включившись в поход, объявленный Наркомпроссом и ЦК ВЛКСМ, везет с собой кино-аппарат – передвижку, много разных фильм и 1 000 экземпляров букваря на чукотском языке»[78].

Киноработникам также вменялось в обязанность подготовить рекомендации для практического применения своих фильмов. В этой связи интерес представляет «Метод-разработка для фильма “Тумгу” о коряках» А.А. Литвинова, где наряду с рекомендациями общего характера по поводу показов данного этнографического фильма в образовательных мероприятиях, были подробно прописаны идеологические ракурсы трактовки этнографических особенностей корякской культуры в связи с советскими прогрессивными преобразованиями на Камчатке[79] (см. Приложение «Метод-разработка для фильма «Тумгу»).

---

[77] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 37. Л. 4.

[78] Маловичко А. Экспедиция на Чукотский полуостров // Красное знамя. 1932. № 58. С.5.

[79] См.: Государственный архив свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 43 – 44.

Многоступенчатая система утверждения в разных инстанциях ждала и готовую киноработу. К примеру, известно, что этнографический фильм А.А. Литвинова «Лесные люди» об удэгейцах Дальнего Востока перед выпуском на экраны получал «визы» от научных организаций: Отделения Главнауки на Дальнем Востоке, «Кунсткамеры» и др.[80] Приведенный пример работы А.А. Литвинова позволяет оценить специфику производства советских этнографических фильмов и представить контекст, в котором происходило продвижение проекта «Киноатлас СССР».

После стартовых деклараций 1929 г. развитие «Киноатласа СССР» происходило в направлении планирования мероприятий проекта и привлечения соисполнителей. В производственном секторе студии «Совкино», переименованной в 1930 г. в «Союзкино», был разработан пакет сценариев и составлен подробный план съемок областей «Киноатласа», а также начаты первые съемочные работы. Кроме того, специальная производственная инструкция по проекту была разослана на ведущие киностудии страны с целью координации кинопроизводящих ресурсов для создания «Киноатласа» в различных регионах СССР. Однако многие из кооптированных в проект участников в ответ лишь отписывались формальными декларациями о намерениях. В январе 1931 г. на межведомственном собрании, посвященном состоянию дел по проекту, констатировалось, что в силу экономических причин, связанных с дефицитом кинопленки в «Союзкино», план производства фильмов «Киноатласа» пришлось полностью отменить. Кроме того, надежды вдохновителей проекта на использование архивных и созданных ранее фильмов для включения в «Киноатлас» были также перечеркнуты из-за несоответствия

[80] См.: Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 37. Л. 2; Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Владивосток: Издательский дом Дальневосточного федерального университета, 2012. С. 277.

старых материалов новым идеологическим стандартам, а ранее произведенные фильмы признавались годными только в качестве «срезок» для «вставок». Многочисленные студии Союза, ссылаясь на нехватку кинопленки и укомплектованность собственных тематических планов, всячески отстранялись от съемок фильмов «Киноатласа». Потому в итоговой резолюции январского собрания было принято решение продлить подготовительную стадию проекта и приступить к созданию «Киноатласа» (100–150 фильмов) в 1932 г. [81] В то же время, за исключением заявлений о лояльности к проекту, не происходило реальной практической активности по выделению финансирования и организации производства этнографических фильмов «Киноатласа» и со стороны научных учреждений.

§ 2. Национализация этнологии

Процессы ведомственного подчинения кинематографии и науки в конце 1920-х – начале 1930 гг. были смежными. Преобразования в этнологии, производимые «сверху», привели не только к обновлению кадровой структуры исследовательских и преподавательских учреждений, но и к изменению понимания базовых принципов этнографической науки, а «на смену научной автономии научно-исследовательских центров и независимости учебных заведений пришли перспективное планирование и строгая регламентация интеллектуальной деятельности»[82]. Как отмечается историками науки, «главной целью научной политики Советского государства в этот период было создание условий, при которых наука была бы наиболее эффективно по-

[81] Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Д. 368. Л. 134-135.

[82] Соловей Т.Д. От «буржуазной» этнологии к «советской» этнографии. История отечественной этнологии первой трети XX в. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 1998. С. 192.

ставлена «на службу социалистического строительства»[83]. На смежную «службу» призывалась и кинематография. Логичным последующим шагом было ведомственное соединение ресурсов науки и кинематографа для реализации программ культурной революции в СССР. В этой связи интересно сопоставить параллельные линии двух ключевых совещаний конца 1920-х гг. – по кино и по этнологии.

15–21 марта 1928 г. в Москве состоялось Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии при ЦК ВКП(б). Оно стало не только местом подведения итогов первого послереволюционного кинодесятилетия, но и полем критики старых подходов и выработки нового курса в советском кино, где основной акцент делался на воспитательную и агитационную роль кинематографа в процессах советского строительства[84]. Наряду с кинематографистами с установочными докладами на совещании выступали и партийные деятели, а решения собрания закреплялись на уровне государственных директив. В частности, инструкции этого Всесоюзного совещания по кинематографии гласили: «Считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильмы для широкого зрителя по ее содержанию»[85]. Кроме того, подчеркивалось, что «особенно важны задачи советской кинематографии в области обслуживания, воспитания и укрепления взаимных связей между от-

[83] От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5 – 11 апреля 1929 г.) / под ред. Д.В. Арзютова, С.С. Алымова, Д. Дж. Андерсона. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 27.

[84] Пути кино. Первое Всесоюзное совещание по кинематографии. М.: Теакинопечать, 1929. С. 5.

[85] Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения. М.: ОГИЗ, 1931. С. 449.

дельными национальностями Союза»[86]. В то же время было проведено еще несколько узкоспециальных совещаний, в том числе отдельное совещание по вопросам производства «культурфильмов», декларировавшее необходимость укрепления сотрудничества кинематографистов с учеными для популяризации научных знаний средствами кино[87]. По свидетельству А.Н. Терского, именно Партсовещание по вопросам кинематографии 1928 г. запустило линию на сближение науки и кино: «Научной фильме, в том числе и этнографической, придано большое значение, к ней будет усилено внимание. Научные отделы кинофабрик начинают советоваться и пользоваться консультациями профессуры».[88]

Лозунги о необходимости взаимодействия науки и кино в русле установок национальной политики звучали и на знаковом для истории отечественной этнологии совещании этнографов Ленинграда и Москвы 1929 г. Например, Н.М. Маторин в своем докладе «Этнография и советское строительство» отмечал: «Этнографы могут популяризировать научные основы и практические результаты советской национальной политики посредством организации просветительской работы, музеев, устройства лекций, выставок, рабочих университетов, издания специальной литературы, выпуска кинофильмов и пр. Разве не известно, что у нас бывают безграмотные кинофильмы без правильной постановки? Здесь наши корректировки чрезвычайно важны»[89]. Просвещать пролетарские массы через этнографическое кино в музейной деятельности предлагал Б.М. Соколов[90]. Я.П. Кошкин подчеркивал необходимость обуче-

[86] Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения. М.: ОГИЗ, 1931. С. 449.
[87] См.: Кино и культура. 1929. № 4. С. 10.
[88] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 21.
[89] От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5 – 11 апреля 1929 г.) / под ред. Д.В. Арзютова, С.С. Алымова, Д. Дж. Андерсона. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 347.
[90] Там же. С. 359.

ния студентов-этнографов киносъемке, так как «если этнограф поехал в поле, он должен уметь заснять»[91]. В тезисах С.Ф. Ольденбурга кино упоминается как средство расшифровки малопонятного для масс содержания работы этнографа[92]. А председатель фото-секции ленинградского отделения Центрального бюро краеведения СССР Н.Н. Павлов-Сильванский, подчеркивая принципиальную необходимость занятий фотографией и кино, декларировал, что этнограф должен «овладеть этим орудием изучения так же, как письменностью. Потому что плох тот этнограф, который не умеет зафиксировать своих наблюдений. И особенно нужно заострить внимание на кинематографии, потому что этим средством предстоит в будущем сильно пользоваться»[93]. О необходимости консультации киноэкспедиций со стороны профессиональных ученых говорил на совещании и Н.Ф. Яковлев[94].

Характерно, что тот же профессор Н.Ф. Яковлев стал автором идеологически выдержанного введения к единственному тематическому изданию по советскому этнокино – программной книге А.Н. Терского «Этнографическая фильма», вышедшей в 1930 г. Именно в это переломное для этнографии и кинематографии время в данном очевидно госзаказном труде остро критиковалась вся предшествовавшая история производства этнографических фильмов и давались инструкции по актуальным направлениям взаимодействий специалистов науки и кино в свете новых установок партии. Особый исследовательский интерес представляет перекличка представителя научного цеха Н.Ф. Яковлева и кинодокументалиста А.Н. Терского по упомянутым идео-

[91] От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5 – 11 апреля 1929 г.) / под ред. Д.В. Арзютова, С.С. Алымова, Д. Дж. Андерсона. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 347.
[92] Там же. С. 471.
[93] Там же. С. 460.
[94] Там же. С. 433.

логическим вопросам на страницах книги «Этнографическая фильма».

«Этнографическая фильма только тогда получит актуальную конкретную полезность, когда она будет иметь известную идею содержания. Идея эта должная быть увязана с насущной потребностью развития страны», – декларирует А.Н. Терской[95]. Н.Ф. Яковлев вторит ему с научного фланга: «этнограф из некоего собирателя различных отживших редкостей, раритетов, из своеобразного и слепого ценителя антикварных реликвий общественной жизни становится впервые не только наблюдателем, но и участником того грандиозного творчества, которое захватывает сейчас самые отсталые, самые далекие уголки Советского Союза. Он превращается в наблюдателя, фиксирующего процесс вытеснения отсталых форм жизни общества формами передовыми, наблюдателя борьбы старого с новым, а следовательно, он может и должен стать и полноправным и полезным участником этой борьбы»[96]. Идеологизируя методологию производства этнографического кино, Н.Ф. Яковлев заявляет, что «фильма должна быть идеологически выдержана в том отношении, чтобы, опираясь на марксистскую исследовательскую методологию, она подавала бы зрителю материал, не просто занимательный и интересный, но и освещенный и разъясненный путем установления социальной причинности»[97]. А.Н. Терской развивает яковлевское напутствие кинопрофессионалам: «режиссер-марксист, подходя к явлению с кино-аппаратом, заставляет всю массу зрителей быть марксистами, видеть то, что он хочет и так, как он хочет. Этнографический материал перестает быть простым констатированием фактов. Он становится потоком, льющим воду на мельницу материалистического

[95] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 102.
[96] Там же. С. 6.
[97] Там же. С. 12.

понимания истории. Он становится убедительнейшим и нагляднейшим пропагандистом марксистской идеологии»[98].

Основной задачей этнографического фильма исходя из марксистской методологии называлось выявление средствами кино производственных сил и производственных отношений у представителей снимаемого этнического сообщества. А главным стержнем этнофильма объявлялось хозяйство: «Хозяйство является базисом для юридической и политической надстроек. Вот этот-то базис нам и придется в первую очередь осветить в нашей фильме»[99]. К числу актуальных относились также следующие темы: семья и брак, правовые отношения, классовое расслоение, роль женщины в обществе. А верования и искусство – как надстройка – относились к числу тем «второго» порядка[100]. Заявлялось, что в этнографическом фильме необходимо охарактеризовать различные ступени развития этнического сообщества и показать их эволюцию с приходом советской власти. Причем для наглядного показа линии «было-стало-будет» не осуждались ни реконструкция уже ушедших традиций, ни постановка сцен нового быта «для камеры»[101].

Декларировалось, что этнографическая реальность буквально пропитана диалектическим материализмом, и кинообъективом, как лупой, ее нужно разглядеть и заснять в фильме. В книге предлагался даже конкретный образец сценарного плана для этнографического фильма на основе книги П.И. Кушнера «Горная Киргизия», где «раскадровка» параграфов о хозяйстве, нормативных отношениях, экономике (в частности, о необходимости строительства дорог) и т.д. завершалась идеологической метафорой: «Выпуклое освещение актуальных нужд советского строительства Гор-

[98] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 6.
[99] Там же. С. 29.
[100] Там же. С. 30
[101] Там же. С. 13.

ной Киргизии, идущей по узкой путаной горной тропке, будет сильнейшим импульсом к удовлетворению этих нужд, к выведению Горной Киргизии на прямую и удобную колесную дорогу к социализму»[102].

В завершении программного пособия А.Н. Терского «Этнографическая фильма» вновь подчеркивалась необходимость взаимодействия этнографов и кинематографистов и резюмировалось, что «только путем контакта с научными органами, учета посылаемых ими экспедиций, конкретных перспектив нашего строительства можно составлять действительно обоснованные планы засъемки научно-популярных фильм»[103].

Однако, несмотря на теоретическую «спетость» научного и кинематографического цехов, на практике работа велась не столь синхронно. Опыты действительно качественного сотворчества профессионалов этнографии и кино, как вышеупомянутый пример А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева, были единичными. К началу 1930-х гг. деятельность межведомственной партийно-научно-кинематографической схемы так и не была налажена на практике, что отрицательно сказалось, к примеру, на жизнеспособности теоретически актуального проекта «Киноатлас СССР». В то же время, одной из основных причин крушения «Киноатласа» было то, что такой тяжеловесный проект, рассчитанный на многие годы реализации, не мог поспеть за зигзагами нацполитики СССР.

§ 3. Национализация этнокультур

Еще «Декларация прав трудящегося и эксплуатируемого народа» 1917 г. провозглашала принцип национального равноправия – и не только по отношению к большим нациям и многочисленным народам, но и для упомянутых Декларацией «этнографических групп», что законодательно

[102] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 106.
[103] Там же. С. 114.

закрепила Конституция РСФСР 1918 г.[104] Последовавшие решения X (1921 г.) и XII (1923 г.) съездов РКП(б) помочь отсталым народам «догнать ушедшую вперед центральную Россию» стали программой для социалистических преобразований на национальных окраинах. В политических резолюциях большевики призывали национальные окраины «развить у себя прессу, школу, театр, клубное дело и вообще культурно-просветительские учреждения на родном языке…»[105].

Советская национальная политика конца 1920-х – начала 1930-х гг. выражалась в так называемой «коренизации», что, по определению Т.Ю. Красовицкой, означало «выращивание местных кадров, опору на коренное население республик»[106]. П.Г. Смидович, руководитель Комитета Севера, исполнительного органа, реализовывавшего советские реформы на национальных окраинах Сибири и Дальнего Востока СССР, провозглашал: «Туземцы должны знать, что у них есть своя советская власть, и что она распоряжается подвластной ей территорией как общих советских законов, так и собственных постановлений»[107]. Таким образом, декларировалась государственная задача соединения общесоветского и локальных компонентов при конструировании многонационального Союза. По мнению В.А. Тишкова, этот эксперимент советского нациестроительства был уникальным

---

[104] Гурвич И.С. Принципы ленинской национальной политики и применение их на Крайнем Севере // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. С. 12.

[105] ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. В 2 ч. М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1936. Ч. 1. С. 367.

[106] 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.: Новый хронограф, 2012. С. 199.

[107] Смидович П.Г. На четвертом году (национальное районирование и землеустройство малых районов Севера) // Советский Север. М.: Комитет Содействия народностям северных окраин при Президиуме ВЦИК, 1929. С. 267 – 269.

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.»[108]. 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…»[109]. По замечанию Шейлы Фицпатрик, «идея переделки человека являлась частью общей идеи преобразования – краеугольного камня советской программы»[110].

А в качестве одного из средств для перековки культур и было необходимо этнокино, в которое малочисленные народы «всматривались», как в кривое зеркало, созданное мастерами кинопропаганды с целью «привить массам метод этнографических наблюдений, метод отвлечения от своей религии, от своего быта, от своих предрассудков и своих суеверий, и … чтобы сдвинуть стабилизированную традицией мысль до состояния брожения»[111].

На рубеже 1920-х – 1930-х гг. советская карта запестрела национальными округами, а местные Советы и исполкомы получили значительные права во внутреннем управлении[112]. Линия на автономизацию была, с одной стороны,

---

[108] Тишков В.А. Российский народ. М.: Просвещение, 2010. С. 109.

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

[110] Фицпатрик, Шейла. Повседневный сталинизм. Социальная история советской России в 30-е годы: город. М.: РОССПЭН, 2008. С. 94.

[111] Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930. С. 115.

[112] Местные органы власти и хозяйственные организации на Крайнем Севере. М.: Власть Советов, 1934. С. 29.

политической уступкой большевиков по отношению к многонациональному электорату свершившейся революции и проводимой советизации, а с другой – отражением государственной надежды «пробудить политическую активность, ускорить развитие в прошлом угнетенных и отсталых народов»[113].

Политические же резолюции дали начало проведению всеобщего начального образования, в том числе и на национальных окраинах страны: при активном участии научно-исследовательских кадров в начале 1930-х гг. была запущена разработка письменности на языках малочисленных народов Севера, а также издание букварей, словарей, учебников, газет и литературных произведений на национальных языках. Эти шаги, направленные на «создание читательского актива, способствовали укреплению связи партии с широкими массами народов Севера, облегчали проведение в жизнь мероприятий партии и Советского правительства, помогали формированию национальной интеллигенции»[114].

В решениях X и XII съездов партии указывалось на «необходимость ускоренной подготовки квалифицированных кадров советско-партийных работников в системе управления и прежде всего специалистов в области просвещения из среды коренных жителей Севера»[115]. Для подготовки работников культурного фронта из районов Крайнего Севера в 1926 г. при Ленинградском Восточном институте был открыт Северный факультет, который в начале 1930 г. был реорганизован в самостоятельный Институт народов Севера,

---

[113] Гурвич И.С. Принципы ленинской национальной политики и применение их на Крайнем Севере // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. С. 25.

[114] Беленкин И.Ф. Развитие печати на языках народов Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. С. 125.

[115] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Ч.1. М.: Госполитиздат, 1954. С. 714.

а также заработали педагогические училища непосредственно на территориях Севера и Дальнего Востока, пополнявшие ряды школьных учителей на местах[116].

При Президиуме ЦИК СССР после ликвидации Наркомнаца в 1924 г. была создана практически ориентированная правительственная организация – Комитет содействия народностям северных окраин (Комитет Севера), в состав которого вошли как политические деятели (П.Г. Смидович, Ф.Я. Кон, Е.В. Ярославцев и др.), так и исследователи-североведы (В.Г. Богораз, С.А. Бутурлин, С.В. Керцели, Л.Я. Штернберг и др.), «причем последние должны были обеспечить решение задач политического характера научным бэкграундом»[117]. Задачей Комитета было «содействовать планомерному устроению малых народностей Севера в хозяйственно-экономическом, административном и культурно-санитарном отношении»[118]. Важную роль в проведении культурной революции на северо-восточных национальных окраинах СССР сыграли культбазы Комитета Севера, служившие площадкой для популяризации преимуществ советского образования и медицины, техники и культуры, хозяйственной и политической организации. Культбазы, как правило, представляли стандартный комплекс: школа-интернат, больница, магазин, ветеринарный пункт и клуб. Кроме того, при культбазах организовывались курсы для подготовки партийных кадров из числа представителей коренного населения. Помимо стационарных, существовали и «кочевые» варианты культбаз, – в зависимости от географических особенностей территорий это были

[116] Бойцова А.Ф. Школа народов Крайнего Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. С. 143.

[117] Соловей Т.Д. От «буржуазной» этнологии к «советской» этнографии. История отечественной этнологии первой трети XX в. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 1998. С. 41.

[118] Местные органы власти и хозяйственные организации на Крайнем Севере. М.: Власть Советов, 1934. С. 22.

красные яранги, красные чумы, красные юрты, красные лодки и т.д. Работники этих передвижных клубного характера учреждений – пропагандисты, фельдшеры, учителя, киномеханики – переезжали из стойбища в стойбище, оказывали медицинскую помощь, обучали соблюдению санитарных правил, показывали театральные постановки на национальных языках[119] и демонстрировали кино, пользовавшееся особой популярностью у местного населения[120]. Таким образом, если для более развитых союзных республик этот период был отмечен открытием собственных национальных киностудий, то для районов Крайнего Севера и Дальнего Востока страны именно культбазы выступали и как киностудии, на которых базировались съемочные группы во время киноработ, и как кинотеатры, прокатывающие в основном агитационные советские фильмы, в том числе и этнографические.

Первые кинопередвижки появились на Севере и Дальнем Востоке СССР в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Кинопрокат первоначально сосредотачивался в крупных поселках и вышеупомянутых культбазах, но показ фильмов, как правило, приурочивался к приезду коренного населения с пастбищ и отдаленных угодий[121]. К примеру, когда в 1930 г. на Камчатке, в Пенжинском районе, работала Камчатская экспедиция режиссера А.А. Литвинова, – сотрудники ее не только производили съемки, но и демонстрировали фильмы. А своеобразный пятидневный кинофестиваль – показ советской фильмопродукции для коренного населения – был спланирован на время сбора оленеводов на Апукскую ярмарку.

---

[119] Государственный архив Камчатского края. Ф. 138. Оп. 1. Д. 29. Л. 5.

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

[121] Шнейдеров В.А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / Отв. ред. И.С. Гурвич. М.: Наука, 1971. С. 129.

Посмотреть кино-чудо съехались зрители из самых отдаленных уголков Пенжинского района: эвены, береговые и кочевые коряки[122]. Как вспоминал А.А. Литвинов, «мы верили, что наши фильмы и рассказы о «большой земле» помогут им в какой-то степени разбить вековые предрассудки, приобщить отсталую народность к нашей социалистической культуре»[123]. Передвижные и стационарные киноустановки, показывавшие в основном фильмы агитационного характера, работали как рупоры советской культуры, а работники сферы кино выполняли роль официальных агентов власти. В частности, в архиве А.А. Литвинова сохранилась справка времен Чукотской экспедиции о том, что во время нахождения на культбазе он выполнял обязанности секретаря ячейки «Особого совещания при коллегии ГПУ», а также руководил занятиями по русскому языку при подготовке в Анадырскую совпартячейку туземцев[124]. Закономерно, что в дошедших до наших дней этнографических фильмах А.А. Литвинова («Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края», «Неведомая земля», «У берегов Чукоткского моря») показаны все основные вышеперечисленные сюжеты, связанные с проведением ленинской национальной политики: деятельность местных парторганизаций, образовательных учреждений для туземцев, работа культбаз и производственных организаций и т.д. При этом особый акцент делался на прогрессивность изменений в экономике и культуре коренных народностей с приходом советской власти. А литвиновский фильм «Неведомая земля» символично заканчивается мультипликационным комбинированным кадром разрастающейся советской звезды, постепенно ох-

---

[122] Билибин Н.Н. У западных коряков // Советский Север, 1932, № 1-2. С. 210.

[123] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во. 1963. С. 147.

[124] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 41. Л. 5.

ватывающей своими лучами-щупальцами всю территорию Камчатского полуострова. По свидетельствам современников и участников кинофикации СССР, оснащение окраин киноаппаратурой активно поддерживалось властями, и к началу 1930-х гг. «в районах расселения народов Севера уже удалось претворить в жизнь ленинское пожелание о широком использовании киноискусства для просвещения и воспитания широких масс»[125]. При этом, благодаря активному спонсированию производства этнографического кино со стороны государства, и существенную часть экранного времени – заняли «правильные» советские этнофильмы. По свидетельству В.А. Шнейдерова, одного из активных теоретиков и практиков этнографического кино, такая деятельность имела двойной эффект: с одной стороны, этнокино знакомило зрителей большой страны с культурами многонационального населения советских окраин, а с другой стороны, «успех этих фильмов у широкой общественности явился важным средством укрепления национального самосознания самого коренного населения»[126]. Кроме того, этнографическое кино имело и презентационную функцию, являя собой сфабрикованный кинообраз того или иного региона, в том числе и для применения в мероприятиях по переселенческой политике государства. Как отмечают историки кино, «подчиняясь политике, срастаясь с экономикой, документалистика способствовала ускорению социально-экономического роста СССР и укрепляла государственный строй»[127]. Таким образом, совмещая выполнение творческих, научных и политических задач, в конце 1920-х – начале 1930-х гг. этнографическое кино достигло наивыс-

[125] Шнейдеров В.А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / Отв. ред. И.С. Гурвич. М.: Наука, 1971. С. 190.
[126] Там же. С. 188.
[127] Страницы истории отечественного кино / Отв. ред. Л.М. Будяк. М.: Материк, 2006. С. 193.

ших количественных и качественных показателей в советской истории.

Однако, достигнув вершины своего становления, этнографическое кино стало испытывать ведомственные препятствия. По свидетельству Б.А. Альтшулера, в это время «в истории страны, строительстве социализма наступила эпоха индустриализации промышленности. В связи с этим выдвигались иные требования к средствам массовой информации, средствам воспитания и образования народных масс»[128]. Культурная революция 1928–1932 гг., характеризовавшаяся вниманием к этничности, сменялась так называемым «великим отступлением» 1933–1938 гг.[129] В социально-политический оборот входила формула: «классы первичны, нации вторичны», зачиная идею конструирования «общесоветской гражданственности»[130]. Этнографическое кино сполна выполнило свою функцию информационной технологии в ходе эксперимента по конструированию многонационального Советского Союза. Потому государство последовательно сворачивало планы по созданию этнографических фильмов, и руководители кинематографической отрасли вынуждены были сокращать производство этнокино. В статье В.А. Шнейдерова 1932 г. с характерным названием «Пасынки темплана» обращалось внимание на то, что на очередном тематическом совещании по вопросам развития кинематографии «об этнографически-экспедиционном фильме никто не говорил. В темплане он занял место очень незаметное… Надо помнить, что мы имеем пятилетку

[128] Альтшулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987. С. 16.

[129] Мартин, Терри. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923-1939. М.: Российская политическая энциклопедия, 2011. С. 45.

[130] 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.: Новый хронограф, 2012. С. 206.

экспедиционных работ, разработанную Академией наук. Мы имеем ежегодно десятки интереснейших походов и экспедиций… Надо все это снимать, облекать в художественную форму, показывать всем и в первую голову молодежи для того, чтобы звать новые тысячи людей на эту работу, знакомя остальных с нашей страной. Наконец, у нас давно уже идут разговоры о создании киноатласа Советского Союза. Такого кинопособия, по которому могла бы учиться молодежь. До сих пор в этой области ничего не сделано»[131]. И уже в мае 1934 г. в столичной прессе появились сведения о принятии Главным управлением кинематографии специального указа о том, что «производство научных картин, в том числе и фильмов путешествий, окончательно упраздняется»[132].

Параллельно с ведомственной остановкой производства этнографического кино, по выражению Ю.В. Слезкина, оказалась «в нокдауне» и советская этнография[133]. В 1931 г. этнологический факультет МГУ был закрыт, кафедра этнологии прекратила свое существование, ее руководитель профессор П.Ф. Преображенский был арестован и погиб в заключении. По определению Г.Е. Маркова, в 1930-х гг. наука обеднела, она была «низведена до изучения пережитков первобытно-общинного строя методом этнографического наблюдения»[134]. Фатальную роль в судьбах этнографической науки в СССР сыграло Всероссийское археолого-этнографическое совещание 1932 г. В его решениях «построение этнографии как самостоятельной науки, с особым предметом и методом изучения, противоречащей или равноправной истории» признавалось противоречащим методологии марксизма; этнография сохраняла значение вспомогательной дис-

[131] Шнейдеров В.А. Пасынки темплана // Большевистская фильма. № 30. 1932. С.5.

[132] Фельдман К. В защиту путешествий. По поводу кинофильма «Джоу» // Вечерняя Москва. 1934. 13 мая. С. 9.

[133] Слезкин Ю.В. Советская этнография в нокдауне // Этнографическое обозрение. 1993. № 2. С. 113.

[134] Тишков В.А. Наука и жизнь: диалоги с учеными. СПб.: Алетейя, 2008. С. 25.

циплины, «находящейся на службе исторического исследования и имеющей своей задачей полевое собирание и первичную обработку непосредственных наблюдений над жизнью и бытом ныне живущих народов»[135].

Основные направления курса национальной политики были сформулированы в сталинском докладе на XVI съезде ВКП(б) 1930 г.: «в многонациональном государстве при диктатуре пролетариата развиваются социалистические по своему содержанию и национальные по форме культуры»[136]. Соответствующее понимание предмета было транслировано и в этнографию как науку о культуре, «национальной по форме и социалистической по содержанию»[137]. Таким образом, в национальной политике СССР победила линия укрепившего свои позиции в партии И.В. Сталина на создание жесткой унитарной государственной структуры в противовес идее о конфедерации или новом типе федерации, выдвигавшейся В.И. Лениным и партийными функционерами с национальных окраин[138]. Как заключает Д.А. Аманжолова, «в конечном счете совокупность внутриполитических мероприятий была направлена на формирование надэтничной и надконфессиональной социальной общности, долженствующей представлять миру единственно верный пример и образец всестороннего прогресса»[139].

---

[135] Соловей Т.Д. От «буржуазной» этнологии к «советской» этнографии. История отечественной этнологии первой трети XX в. М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 1998. С. 172.

[136] Сталин И.В. Вопросы ленинизма. М.: Госполитиздат, 1945. С. 172.

[137] Слезкин Ю.В. Советская этнография в нокдауне // Этнографическое обозрение. 1993. № 2. С. 123.

[138] Шнирельман В.А. Злоключения одной науки: этногенетические исследования и сталинская национальная политика // Этнографическое обозрение. 1993. № 3. С. 54.

[139] Аманжолова Д.А. Советская этнополитика (1929 – 1941 гг.) // Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции Российского государства. М.: Новый хронограф, 2012. С. 207.

* * *

Невзирая на усиление партийной цензуры в кинематографии и этнографии, период конца 1920-х – начала 1930-х гг. стал наиболее продуктивным в процессе становления этнографического кино в СССР. Именно в это время этнографическое кино оформилось в направление, деятелями которого были созданы наиболее значительные из советских этнофильмов, соединявшие этнографические и кинематографические профессиональные качества. Однако за изменением курса национальной политики партии последовал и негативный поворот в развитии этнографического кино вплоть до полного сворачивания его производства. Репрессировались и увольнялись из отрасли заслуженные кинематографисты этнографического профиля, другие вынужденно переориентировались в профессии[140]. Например, документалист А.А. Литвинов пробовал себя в новых условиях как режиссер игрового кино, хотя и не оставил этнографическую тематику – в частности, одним из его сценарных замыслов было создание художественного фильма о В.К. Арсеньеве, который он планировал выстроить по аналогии с известным советским кинофильмом об исследователе Н.Н. Миклухо-Маклае [141].

[140] Шлегель, Ханс Йоахим. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. № 58. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 380.

[141] Архив Хабаровского краеведческого музея. Ф. 152. Оп. 139. Д. 25. Л. 25.

Глава II.
ПРИМОРСКАЯ КИНОЭКСПЕДИЦИЯ 1928 Г.

§ 1. Предыстория этнографического кинопроекта «Лесные люди»

В числе первопроходцев жанра этнографического фильма особое место занимает американский кинематографист Роберт Флаэрти (1884–1951), а одним из самых значительных произведений в истории мирового этнокино является его фильм «Нанук с Севера» (1921). Фильм этот, снятый, по свидетельствам самого его создателя, постановочными методами с использованием реальных действующих лиц (семьи эскимоса Нанука и соплеменников) и натуры (залив Гудзон), был со временем переопределен теоретиками кинематографа в категорию неигрового кино, а сам Роберт Флаэрти был назван отцом кинодокументалистики[142]. «Нанук» был уникальной киноработой по форме и содержанию, и заслуженно имел экстраординарный успех в кинопрокате разных стран мира, став своеобразным эталоном киноклассики.

Многие этнофильмы и их авторы, независимо от хронологии и географии работ, оказались в категории «последователей Флаэрти». Творчество режиссера А.А. Литвинова, получившего прозвище «русский Флаэрти», – фильмы «Лесные люди» (1929), «По дебрям Уссурийского края» (1929) и др. также имели международный прокатный успех и также были зачислены в категорию классики мирового кино. К слову, в дружеской беседе с А.А. Литвиновым известный советский кинорежиссер А.П. Довженко рассказывал, что на общественном просмотре литвиновского фильма «Лесные люди» в г. Берлине, где ему довелось присутствовать,

---

[142] См.: Флаэрти, Роберт. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980.

известный режиссер Роберт Флаэрти, автор нашумевшего в то время фильма «Нанук», активно интересовался литвиновским фильмом и биографией его создателя, в том числе возрастом автора и сроком изготовления киноработы[143].

Александр Аркадьевич Литвинов (1898–1977) родился и вырос в г. Баку. В его автобиографических текстах почти не встречается сведений о родителях, семье. Лишь от знавших его близко людей известно, что отец А.А. Литвинова занимал высокую должность на нефтепромышленном предприятии в г. Баку, а также о том, что родители жили в разводе[144]. А.А. Литвинов рос с матерью, получив хорошее гимназическое образование и воспитание, о чем также свидетельствуют его современники[145]. Сам А.А. Литвинов часто вспоминал и о приобретенном в детстве навыке игры на фортепиано, который не раз пригодился ему в век немого кино. К примеру, на одном из бакинских киносеансов гимназист Литвинов, уступая просьбе одноклассника, сменил фальшивящего за роялем тапера и эффектно сопровождал экранное действие музыкальной импровизацией[146].

Биографическая книга режиссера «Путешествия с кинокамерой» открывается главой, где детально описана его «первая встреча» с кинематографом, случившаяся в Ялте, куда после успешного окончания гимназии, отправила А.А. Литвинова мать – в гости к родственникам. А.А. Литвинов проводил каникулы на пляже, углубившись в чтение книги К.С. Терстон «Джон Чилкоут, член парламента». Случайно ему встретился незнакомец, оказавшийся сотрудником ялтинской кинофабрики И.Н. Ермольева, который предположил, что на материале книги мог бы получиться хороший сценарий для фильма. А.А. Литвинов взялся

---

[143] См.: Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М., 1982.

[144] Интервью автора с Л.Н. Эглитом. Екатеринбург. 11 июля 2013 года.

[145] Интервью автора с Г.Н. Шеваровым. Екатеринбург. 21 июня 2014 года.

[146] Лапшин Я.Л. Кинолента длиною в жизнь. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2010. С. 20.

за его написание и успешно завершил работу – сценарием заинтересовались режиссер Я.А. Протазанов и актер И.И. Мозжухин, работавшие в это время на киностудии в Ялте. Дебютант-автор А.А. Литвинов был приглашен Я.А. Протазановым к участию в постановке фильма, получившего впоследствии название «Член Парламента» (1918)[147]. Этот эпизод биографии обозначил начало приобщения А. Литвинова к кинематографической профессии. Проучившись два года (1918–1919) на медицинском факультете Бакинского университета, он оставил учебу, что совпало с его назначением заведующим кинофабрикой Азербайджанского фотокиноуправления. В архиве А.А. Литвинова сохранилась рукопись неопубликованного очерка, в которой он вспоминал времена своей бакинской молодости: «1920 год. Город Баку. На балконах и окнах развевались красные флаги. Со всех сторон неслись революционные песни. Улицы запружены народом. Люди пели, танцевали. В этот день была образована Азербайджанская ССР… Председатель Азербайджанского фото-кино управления Тов. Терегулов назначил меня, 22-летнего парня, временно исполняющим обязанности заведующего несуществующей пока кинофабрикой…»[148].

В том же 1920 г. А.А. Литвинов отправляется в г. Петроград, где устраивается работать в Петроградский окружной фотокиноотдел в должности заведующего киноателье, а параллельно – помощником режиссера на кинофабрике «Севзапкино». Так недавний студент-медик погружается в анатомию кино со всеми ее бутафорскими, гримерными, костюмерными, мебельными, осветительными и прочими цехами, которыми пришлось ведать новичку А.А. Литвинову. Литвиновская рукопись «Незабываемые дни» расска-

[147] Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М., 1982. С. 7 – 8.

[148] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 55. Л. 2.

зывает о работе их съемочной группы на IV Конгрессе Коминтерна в Москве в 1922 г., где они снимали В.И. Ленина во время его разговора с начальником фабрики «Севзапкино» Д.И. Лещенко (шефом киногруппы и давним соратником В.И. Ленина): «Конечно, я не могу дословно передать их разговор, но содержание помню. Тов. Ленин говорил о том, что наступило время вплотную заняться кинематографом»[149]. Следует отметить, что, судя по содержанию и интонации мемуаров режиссера, встреча с В.И. Лениным произвела на А.А. Литвинова незабываемое позитивное впечатление.

В 1923 г. А.А. Литвинов возвращается в г. Баку, где дебютирует и делает первые профессиональные шаги как режиссер, и при этом заведует кинофабрикой Азгоскино[150]. Как видно, до начала самостоятельной авторской деятельности в кино А.А. Литвинов прошел качественную школу-практику, освоил кинематограф изнутри с точки зрения различных профессий: администратор, ассистент режиссера, помощник оператора, сценарист, актер и др. Молодой режиссер активно искал свое творческого кредо, в частности, в архиве А.А. Литвинова сохранились наброски теоретических статей, относящихся к середине 1920-х гг., свидетельствующие об интересе режиссера к научному кино[151].

В 1927 г. А.А. Литвинов переезжает в г. Москву, где становится режиссером фабрики «Совкино», оказавшись в среде ведущих кинематографистов страны, – в период, когда многое в кинематографе первооткрывалось и на глазах становилось классикой.

---

[149] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 55. Л. 2.

[150] Согласно данным творческой карточки А. Литвинова в Союзе кинематографистов, его первыми режиссерскими работами были документальные фильмы: «Аз-рыба» (1923), «Око за око» (1924), «Горняк на лечении» (1924), «Борьба за жизнь» (1925), «На разных берегах» (1925), «Нефть» (1926), «Химическое оружие» (1927).

[151] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 2, 7.

На режиссерский дебют в этнографическом кино А.А. Литвинова сподвигла случайность – небольшая газетная статья на последней странице «Вечерней Москвы» с экзотическим названием «Племя, заблудившееся в веках» – об этническом сообществе *гольдов*, ведущих практически первобытный образ жизни в дебрях Уссурийской тайги. А.А. Литвинов оценил потенциал материала: помимо эмоционального стремления к открытиям неизведанных земель и культур, молодого режиссера вдохновила идея показа обновления жизни «вымиравшего» народа, культурного прогресса при социализме.

§ 2. Подготовительный период

В архивной рукописи «Арсеньев и кино», посвященной этой первой в его жизни этнографической киноэкспедиции, А.А. Литвинов вспоминал, что в самом начале подготовительных работ над фильмом он обратился за консультацией к исследователям-этнографам, которые поддержали режиссера, ответив, что такой фильм будет представлять для науки огромный интерес, – «он даст возможность, вместо отвлеченных литературных описаний, отрывочных зарисовок и случайных экспонатов, иметь дело с непрерывным полнокровным процессом, в котором все до сих пор известные разрозненные вещи вдруг оживут и из вещей, материалов, экспонатов и предметов превратятся в поток по собственным законам развивающейся жизни. Впервые мы сможем наблюдать за действием этих законов»[152]. Будущий классический фильм «Лесные люди», как и многие первые этнографические фильмы, рождался в заинтересованном взаимодействии кинематографистов и ученых. Так, в создании этнофильмов А.А. Литвинова весомую роль сыграл

[152] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 2.

В.К. Арсеньев – автор известной этнографической повести «Дерсу Узала» и многих других книг, путешественник и исследователь Дальнего Востока, названый М. Горьким «русским Фенимором Купером»[153].

В феврале 1928 года съемочная группа «Совкино» в составе режиссера А.А. Литвинова (руководителя киноэкспедиции), оператора П.М. Мершина[154] и студента-практиканта Государственного института кинематографии Э.Ф. Фельдмана прибыла из Москвы во Владивосток. Там впервые и встретились «русский Флаэрти» с «русским Купером» – Александр Литвинов с Владимиром Арсеньевым.

В.К. Арсеньев, со своей стороны, стремился популяризировать природные и культурные богатства Дальнего Востока всеми средствами, в том числе и через кино. Ведь в начале XX в. стремительно развивавшийся кинематограф становится одним из наиболее активных средств массовой общественной коммуникации как внутри региона, так и вовне. В частности, еще летом 1914 г. он консультировал приехавшего из Москвы в Хабаровск оператора Ф.К. Бремера – корреспондента кинофабрики А.А. Ханжонкова, а позже – просил «Совкино» прислать кинооператора в его экспедицию для съемок действующего вулкана Авача на Камчатке (но эта инициатива не была поддержана руководством кинофабрики)[155]. Когда же дело дошло до реализации мечты и

---

[153] Владимир Клавдиевич Арсеньев. Биография в фотографиях, воспоминаниях друзей, свидетельствах эпохи / ред. Ю. Луганский. Владивосток: Уссури, 1997. С. 9.

[154] Мершин Павел Михайлович (1898 – 1942). Во время Первой мировой войны был аэрографом. С 1927 г. – оператор документальных, мультипликационных и художественных фильмов студии “Совкино” (затем – “Мосфильм”). Изобретатель, руководитель исследовательской группы и обладатель патентов по технике цветной кинематографии. Погиб на фронте Второй мировой войны в 1942 г.

[155] Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Владивосток: Издательский дом Дальневосточного федерального университета, 2012. С. 268.

перед ним оказалась профессиональная съемочная группа, В.К. Арсеньев, припомнив тяготы своих тридцатилетних походов по дебрям дальневосточной тайги, с недоверием встретил этих молодых людей в шевиотовых костюмчиках и щегольских туфлях. Свидетель тех встреч, известный журналист и писатель М.Л. Поляновский,[156] подчеркивал напряженность высказываний В.К. Арсеньева в адрес группы А.А. Литвинова при первой их встрече: «Вы просите моих инструкций, моего благословения на эту поездку, а я в десятый раз напоминаю – экспрессы в тайгу не идут. Придется прибегнуть к самым невообразимым способам передвижения. В районе есть места, где не проедешь, не пройдешь. К тому же не забудьте о зверях, да и с людьми надо быть настороже в этих краях безвластья… В успехе вашего похода – прямо скажу, сомневаюсь, но если энергии много, езжайте»[157]. Сам В.К. Арсеньев, который к этому времени решил сосредоточиться на обработке экспедиционных материалов и подготовке к изданию новых книг, так вспоминал знакомство с группой А.А. Литвинова: «В 1928 году я подумал: «Ну, слава богу, как будто я сделал все, что мог, и теперь займусь обработкой своих этнографических и археологических материалов», но тотчас же откуда-то со стороны (оказывается, из Москвы) на фоне моей сумеречной жизни появляются две фигуры из Совкино – А. А. Литвинов и П. М. Мершин. Сначала я хотел было выругаться, но потом увидел, что эти мои новые знакомые – люди весьма интересные. Видит бог, я не думал выступать в роли киноартиста! Но я убедился, что от этих «совкиношников» никуда не уйдешь: они будут караулить меня, снимать из-за угла, и все равно экра-

[156] Поляновский Макс Леонидович 27 июня 1901 — 1977. Писатель и журналист, член Союза писателей СССР. Лауреат Сталинской премии (1951) за повесть «Улица младшего сына» (совм. с Л. А. Кассилем). Постоянный пресс-корреспондент киноэкспедиций А.А. Литвинова.

[157] Поляновский М. Л. На далекой окраине. М., Молодая гвардия, 1930. С. 156 – 157.

на мне не миновать. В конце концов мы подружились» [158]. От руководства «Совкино» на имя В.К. Арсеньева были дополнительно присланы официальные запросы с просьбой об участии в производстве дальневосточных этнографических фильмов, и В.К. Арсеньев дал согласие безвозмездно помогать киноэкспедиции А.А. Литвинова в качестве научного консультанта и редактора фильмов [159]. Перед литвиновской группой во Владивостоке стояла задача создать сценарий будущего фильма, а также выверить планируемый маршрут экспедиции. И лучшего «гида» в этом деле, чем В.К. Арсеньев, было не найти: он прошел Уссурийский край вдоль и поперек, имел обширные исследовательские наработки, а также высокий авторитет среди туземного населения и т.д.

Режиссер А.А. Литвинов и оператор П.М. Мершин регулярно наносили визиты В.К. Арсеньеву. «Ровно в десять утра мы сидим в кабинете у Арсеньева. Он в прекрасном настроении, потирая руки (привычка Арсеньева потирать руки, когда он бывает чем-либо доволен), рассказывает нам о своей беседе с председателем облиспокома, который одобрил решение снимать фильм о лесных людях»,[160] – вспоминал А.А. Литвинов. День за днем в кабинете В.К. Арсеньева со специфическим антуражем из шкур большого тигра и черного уссурийского медведя изучались этнографические материалы, обсуждались маршруты и детали экипировки предстоящей киноэкспедиции. В течение месяца готовился сценарий для фильма: кинематографисты слушали приключенческие рассказы ученого об уссурийских дебрях, разрабатывали предполагаемые сцены для фильма, а в паузах А.А. Литвинов по просьбе В.К. Арсеньева музицировал на рояле.

Архивные документы свидетельствуют, что «Совкино» отправляло группу А.А. Литвинова на Дальний Восток для

---

[158] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2 Д. 142. Л. 140.

[159] Там же. Д. 56. Л. 16, 112.

[160] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 11.

съемок фильма о *гольдах* (*нанайцах*), был даже заранее подготовлен и соответствующий сценарный эскиз, но по инициативе В.К. Арсеньева было решено переписать сценарий и снимать фильм об удэгейцах[161]. В 1926 г. вышла книга «Лесные люди – удэхейцы» В.К. Арсеньева, которая и дала название будущему фильму А.А. Литвинова. Основными акцентами сценария стали: традиционный образ жизни малочисленной народности, которой грозило вымирание, с одной стороны, и проникновение прогрессивных нововведений социализма в уссурийские дебри с приходом советской власти – с другой. А главной драматургической пружиной сценария – приобщение аборигенов тайги к новой жизни.

К началу марта 1928 г. сценарий «Лесных людей» был написан. Отредактировав сценарий, В.К. Арсеньев сказал: «Если вам удастся из того, что мы с вами написали, снять только пятьдесят процентов, то это уже можно считать победой»[162]. Сам В.К. Арсеньев, связанный неотложными административными обязательствами, поехать в киноэкспедицию не смог. В то же время, он участвовал в снаряжении группы А.А. Литвинова как своей собственной: им лично был проработан весь маршрут кинопохода, составлен список предметов экипировки и даже продуктов, даны необходимые рекомендации, письма и телеграммы к «связным» на местах и т.д. В.К. Арсеньев выразил заинтересованность и во внимательном редактировании будущего фильма «Лесные люди» сразу по-возвращении группы А.А. Литвинова во Владивосток, где в местном отделении «Совкино» имелись необходимые условия для проявки и монтажа киноматериалов[163].

В.К. Арсеньев провожал группу А.А. Литвинова во Владивостоке, после чего, миновав Хабаровск, киноэкспеди-

---

[161] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 11.

[162] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. 1955. № 1 (29). С. 123.

[163] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 111.

ция двинулась в уссурийские дебри. Незримое присутствие В.К. Арсеньева сопровождало ее на всем пути. В своей книге «По следам Арсеньева» А.А. Литвинов подробно описывает историю создания фильма «Лесные люди», в основном опираясь на дневниковые записи, сделанные им во время кинопохода 1928 г.

«Удэхейцы работали шестами уверенно и сильно. Баты скользили довольно быстро, подминая под себя воду. Мы входили в Уссурийские дебри. Я сидел на берестяной подстилке на дне бата, достав из походной сумки ценный подарок Арсеньева – карту-двухверстку долины Анюя… По ней я и проследил весь путь от Найхина до стойбища Сира»,[164] – сообщает выдержка из дневников А.А. Литвинова. Эта так называемая «карта Арсеньева» была первым и уникальным образцом в своем роде, которую путешественник, будучи профессиональным военным картографом, составил при помощи местных жителей во время экспедиций по тайге. Изобретательный оператор П.М. Мершин адаптировал оригинальную «карту Арсеньева» к экспедиционных условиям – сфотографировал по частям, уменьшил изображение и склеил в книжку-раскладушку – один экземпляр подарили автору, другой А.А. Литвинов взял с собой, сверяя с ней каждый поворот и переход.

Экспедиция А.А. Литвинова, ведомая удэгейцем Сунцаем Геонка – персональным проводником В.К. Арсеньева после ухода из жизни Дерсу Узала – продвигалась след в след по составленному В.К. Арсеньевым маршруту. Палатки, легкие и удобные, на каждом привале быстро растягиваемые между деревьями, были также изобретением В.К. Арсеньева. Эти брезентовые «арсеньевские палатки» активно использовались и самими туземцами во время их собственных перемещений по тайге.

---

[164] Литвинов А.А. По следам Арсеньева. Владивосток: Приморское книжное издательство, 1959. С. 63.

На своем пути киноэкспедиция встретила и «дерево Арсеньева» – астрономический пункт, основанный путешественником в 1908 г., а также «сопку Арсеньева» – высокую наблюдательную точку, с которой открывалась панорама долины р. Анюй, и другие метки арсеньевских походов по Уссурийской тайге. Сам В.К. Арсеньев уважительно звался удегейцами «чжанге» (начальник), и его непререкаемый авторитет у туземцев не раз помогал А.А. Литвинову и его киногруппе[165].

А.А. Литвинов во время этой первой в его практике экспедиции и сам находился под влиянием В.К. Арсеньева, его советов и наставлений. А в некоторых случаях литвиновцы буквально копировали опыты бывалого полевика, к примеру, арсеньевскую манеру «слушать» тайгу. Вот цитата из дневника А.А. Литвинова: «Мершин и я до ужина решили «послушать тайгу». Владимир Клавдиевич рассказывал, как в наступающих сумерках он уходил в тайгу, садился на пенек и слушал. Тишина, особенная, таежная, окружила нас. Сумерки положили длинные тени на стволы деревьев и на землю. Где-то далеко закуковала кукушка. По соседству с нами ей ответила другая. На ближайший куст села красивая птица с хохолком на головке. Вдруг Мершин толкнул меня локтем. Он что-то увидел. Осторожно, только корпусом, не переставляя ног, я повернулся. По узкой, едва заметной тропочке, не торопясь, шел барсук. Зверек был спокоен. Он деловито прошел в нескольких шагах от нас. Вскоре барсук исчез за ближайшим деревом. Где-то далеко затрещал валежник. Может быть, прошел медведь, а может – сохатый. Ночь подкралась незаметно. В тайге стало темно. Деревья почернели. Во мраке исчез кустарник…»[166]. Для адаптации в незнакомой среде арсеньевские советы были крайне полезны молодым кинематографистам перед началом съемок. В

[165] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35.
[166] Литвинов А.А. По следам Арсеньева. Владивосток: Приморское книжное издательство, 1959. С. 77.

течение почти трехнедельного пути до удэгейского стойбища, на котором по рекомендации В.К. Арсеньева предполагалось развернуть основные съемочные работы, киногруппа А.А. Литвинова закалялась таежными трудностями, делала рабочие кинопробы и сплачивалась.

Кинематографисты, экипированные диковинной аппаратурой, вызывали интерес у сопровождавших их проводников. По воспоминаниям А.А. Литвинова, оператор П.М. Мершин еще в начале похода обратил внимание на удэгейца, который всегда с большим вниманием следил за его работой. Однажды П.М. Мершин предложил Аккела быть его помощником, на что удэгеец с радостью согласился. П.М. Мершин объяснил Аккела, что в большом чемодане хранится камера, в меньшем – кассеты, объяснил, как управляться со штативом и как вообще работает кинотехника. Он показал своему ученику ручки и прочие детали от камеры и штатива, объективы разных размеров и светосилы. Ученик оказался способным и быстро осваивал обязанности ассистента оператора. Ассистент был действительно необходим оператору, ведь экспедиция была снабжена большим запасом пленки, тремя съемочными камерами («Дебри К», «Кинамо» и «Септ») и фотокамерой[167]. Немаловажную роль в данном случае играло не только профессиональное, но и человеческое сближение приезжих кинематографистов и местных жителей. Сам же режиссер А.А. Литвинов стал намного ближе спутникам-удэгейцам после совместного поедания свежей сырой рыбы (*тала*) на одном из привалов кинопохода: «Молодой чжанге кушает «тала», это хорошо. Так они стали меня называть в отличие от Арсеньева»[168].

Проводники-удэгейцы, сопровождавшие группу А.А. Литвинова в походе, из казавшихся «зажатыми» в городе и начале пути, совершенно по-новому раскрывались в таежных

[167] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 32. Л. 2.
[168] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29). С. 144.

дебрях. Искусное владение традиционными деревянными лодками *(улимагдами)* в бурных горных потоках, меткая стрельба на охоте, умение насаживать на самодельные гарпуны рыбу прямо на ходу, вызывали ответное восхищение кинематографистов, в частности оператора П.М. Мершина: «Ай, да лесные люди, вот это следопыты и охотники! А мы-то увлекались романами Фенимора Купера и Майн Рида. Нет, вот о них надо писать романы. О них надо снимать фильмы»[169]. А.А. Литвинов вел не только письменный дневник путешествия – весь путь экспедиции снимался на кинокамеру для создания параллельного «фильма о фильме», получившего впоследствии название «В дебрях Уссурийского края» (1929), созвучное с заглавием еще одной книгой В.К. Арсеньева[170].

§ 3. Съемочный период

Более восемнадцати суток группа А.А. Литвинова на тупоносых *улимагдах* преодолевала сопротивление дикой реки Анюй по пути к местности Кандахэ – месту расположения удэгейского стойбища Инси Амулинка, которое В.К. Арсеньев рекомендовал использовать как основную площадку для съемок киноматериалов. По берегам рек на пути киноэкспедиции периодически встречались покинутые людьми стойбища, поглощаемые тайгой. По записям кинохроникера киноэкпедиции – журналиста М.Л. Поляновского, на фоне заброшенных стойбищ неожиданным контрастом им показался хорошо сложенный деревянный дом, принадлежавший зажиточной удэгейгской семье, возглавляемой старейшиной рода – Инси Амулинка. Полтора десятка человек, составлявших почетную фамилию, были немедленно облю-

[169] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29). С. 144.

[170] Имеется ввиду книга В.К. Арсеньева «В Уссурийском крае», созданная по результатам исследовательских экспедиций автора 1910-х гг.

бованы режиссером А.А. Литвиновым, который решительно скомандовал: «Останавливаемся здесь. Семья Амулинка – благодарный материал для нашего дела. Надо получше познакомиться, сойтись с нею и задобрить всех. Где у нас подарки? Их немедленно надо распаковать»[171].

Экипированный арсеньевскими советами, А.А. Литвинов понимал, что необходимо прежде всего добиться расположения старейшины, открывавшего путь к получению доверия со стороны остальных жителей стойбища. И вновь помогло имя В.К. Арсеньева, который проезжал этим же маршрутом год назад и по причине непогоды вынужден был задержаться на стойбище Инси Амулинка несколько недель, сдружившись с местными жителями[172]. Узнав, что приехали друзья В.К. Арсеньева, старик Инси заявил, что он готов сделать все необходимое. И первым делом устроил в честь прибывших шаманскую церемонию. По описанию М.Л. Поляновского, «Инси вышел облаченный в шаманские одежды, гремя многофунтовой подвеской и огромным бубном. Он тотчас же принялся шаманить, стремясь довести себя до высшего напряжения. Окуриваемый дымом багульника, шаман прерывал свой пляс, чтобы подкрепиться спиртом. Его не смущал треск киноаппарата… Свыше трех часов длилось шаманство, но усталости не было на лице Инси. Тяжелая одежда, подвеска, бубен как будто не стесняли его движений, в то время как других клонило к трансу от этого зрелища»[173] .

В своем полевом дневнике А.А. Литвинов так пишет о первых днях работы над фильмом: «Особенно сложной для меня, кинорежиссера, представлялась задача использования лесных людей в качестве действующих лиц фильма. Я

[171] Поляновский М. Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 162.
[172] Государственный Архив Свердловской Области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 17.
[173] Поляновский М. Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 163 – 164.

должен был развернуть на экране весь образ жизни этого маленького народа и показать первые шаги приобщения его к советской культуре. И в этом случае мне на память пришли советы Арсеньева. Лесные люди, прежде всего, должны привыкнуть к гостям, увидеть, что киноработники пришли к ним с добрыми намерениями, что их не обидят. Короче говоря, нам надо подружиться с лесными людьми»[174].

На практике же трудно было заставить таежных охотников и рыболовов, понятия не имевших о кинематографе, не стесняться киноаппаратов и не обращать на них внимания во время съемок. Многие из удэгейцев первое время попросту боялись оказываться под «прицелом» громоздкого стрекочущего киноаппарата[175].

Не случайно В.К. Арсеньев просил А. Литвинова передать старому Инси фотографии, сделанные фотографом А.И. Кардаковым в прошлогодней арсеньевской экспедиции, понимая, что это приоткроет в глазах удэгейцев тайну черного фотоящика и тем облегчит съемки фильма литвиновской киногруппе. После заинтересованного просмотра фотографий старейшина Инси Амулинка произнес: «Большой он, наверное, мастер, большой русский шаман, если делает из ящика такие бумаги, на которых можно узнать не только себя, но и жену, детей, других людей и даже свой дом»[176].

Расположение обитателей стойбища достигалось киногруппой деликатно и терпеливо. В ходе полевых работ режиссер А.А. Литвинов и оператор П.М. Мершин специально подолгу находились рядом с жителями стойбища на улице и в юртах, изучая образ жизни удэгейцев без включения кинокамеры. Первое время, стоило кинематографистам приблизиться, местные люди прекращали всякую работу и с любопытством разглядывали гостей. Постепенно, день за

[174] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29). С. 155.
[175] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 18.
[176] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29). С. 153.

днем, удэгейцы привыкали к присутствию кинематографистов, и в результате данной подготовительной работы была достигнута ключевая цель – жители стойбища практически перестали реагировать на деятельность киногруппы. Только после этого и начались активные съемочные работы, благодаря которым удалось запечатлеть ценные этнографические материалы на кинопленку. Режиссер вспоминал о важности длительного подготовительного полевого периода как для кинематографистов, так и для удэгейцев: «так как в первые дни их беспрепятственно допускали к ознакомлению со всей аппаратурой, в процессе съемки они перестали интересоваться ею и уже не позировали, а делали подлинное свое дело, забывая о том, что их снимают»[177].

Как видно из кадров кинодневника экспедиции «По дебрям Уссурийского края», дни стояли солнечные и теплые. Тайга в летний период традиционно кишела комарами, клещами и прочим гнусом, что создавало сложности для работы кинематографистов. Несмотря на трудности, величественная природа, животный и растительный мир уссурийской тайги постепенно фиксировались на кинопленке: бешеные горные реки, вековые леса, бескрайние долины, медведи с медвежатами, даже огромный уссурийский тигр, встреча с которым была смертельно опасной и профессионально удачной для кинематографистов. Основным объектом съемки была жизнь самих удэгейцев – главных героев фильма. По воспоминаниям М.Л. Поляновского, А.А. Литвинов не заставлял удэгейцев производить на камеру чуждые для них действия, напротив, просил делать свои привычный дела, не обращая внимания на аппарат и на киногруппу: «Пусть живут и работают, как вчера, месяц назад, как каждый день»[178].

На всем протяжении съемочных работ А.А. Литвинов не расставался со сценарием, в который по мере озна-

[177] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 29.
[178] Поляновский М. Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 173.

комления с местными реалиями он вносил дополнения и поправки, отмечал то, что уже сделано, и готовил к съемке еще не снятые эпизоды.

Как видно из фильма «Лесные люди», киногруппе А.А. Литвинова удалось запечатлеть широкий спектр материалов этнографического характера – различные сцены стойбищного быта, таежной охоты и рыбной ловли, обрядов и праздников. В частности, в фильме есть сцена, посвященная теме разделения ролей мужчины и женщины в традиционной культуре удэгейцев: мужчина добывает зверя на охоте и оставляет трофей в тайге, помечая место, а женщина, ориентируясь на оставленные охотником знаки в тайге, находит место, забирает добычу, разделывает ее на месте и доставляет на стойбище. Другая сцена посвящена особенностям ритуала традиционных родов, для чего будущий отец строит отдельный шалаш, в котором изолируется роженица за несколько дней до момента рождения ребенка. «Мы прекрасно понимали, что подобные обычаи не сегодня-завтра исчезнут с лица земли. Сохранятся они только в нашем фильме, как материал, нужный для понимания отдельных сторон первобытной культуры народа»,[179] – писал режиссер А.А. Литвинов. Подробному исследовательскому разбору содержания и методологии создания фильма будет посвящена отдельная глава (V) данной монографии.

Помимо съемочной техники, медикаментов и других малознакомых для удэгейцев вещей, работники экспедиции привезли в тайгу и социально-политические новости о жизни за пределами тайги. Однажды режиссер даже принял участие в родовом совете удэгейцев, посвященного разрешению конфликта в одной из семей. После тяжелых прений о взаимоотношениях нерадивого мужа, свалившего все тяготы быта на жену, пожелавшую уйти от невыносимой жизни, слово передали представителю советской

[179] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29). С. 158.

власти – А.А. Литвинову. И, несмотря на бытовавшие в удэгейской культуре каноны непререкаемой правоты мужа в семье, режиссеру, ссылавшемуся на советские нововведения в области права, удалось склонить собравшихся вынести решение в пользу женщины [180].

Состоялась также съемка собрания социалистической ячейки удэгейцев – туземного совета, посвященного вопросам взаимодействия с советской властью. «Может быть охотничье ружье Сунцая, ставшее предметом всенародного любопытства, толкнуло удэхейцев на мысль о собрании и обращении к Комитету Севера. Люди, живущие на стыке двух миров – первобытного и современного, идущие на охоту с библейским вооружением, поныне ставящие самострелы на звериных, нехоженых тропах, ищут путей приобщения к другой жизни, о которой им известно так немного»,[181] – вспоминали участники киноэкспедиции. Это собрание было снято киногруппой А.А. Литвинова для иллюстрации сценарной линии заключительной части фильма «Лесные люди» – советских нововведений в жизни удэгейцев.

Спустя два месяца съемок наступил момент, когда оператор П.М. Мершин отснял последнюю катушку пленки киноповести о стране удэ, и режиссер А.А. Литвинов, в очередной раз сверившись со сценарием и убедившись, что основные сценарные планы успешно сняты, одобрил подготовку к отъезду[182].

По воспоминаниям А.А. Литвинова, глава стойбища – старик Инси Амулинка – вновь устроил в честь кинематографистов многочасовое шаманство «на хорошую дорогу»[183], а на следующее утро все жители стойбища вышли на берег реки проводить киногруппу, смысл деятельности которой так и остался для удэгейцев непонятным.

---

[180] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 15.
[181] Там же. Д. 93. Л. 16.
[182] Там же. Л. 31.
[183] Там же. Д. 35. Л. 14.

§ 4. Редактирование и прокат фильмов

На обратном пути, в силу неблагоприятных погодных условий, проводник отряда Сунцай Геонка и другие удэгейцы, сопровождавшие киногруппу, приняли решение отклониться от намеченного В.К. Арсеньевым курса, что первоначально вызвало растерянность А.А. Литвинова и его коллег. В то же время, А.А. Литвинову вспомнился очередной совет В.К. Арсеньева о том, что в тайге следует доверять мнению удэгейцев, хотя иногда и может показаться, что они предлагают что-то несуразное. А.А. Литвинов согласился с обстоятельствами, понимая, что на этом «участке работ» должен начальствовать не режиссер, а проводник. Однако, несмотря на всевозможные предосторожности, возвращение киноэкспедиции из тайги увенчалось катастрофой: шторм на реке Амур разметал и потопил лодки киногруппы с имуществом и продуктами[184]. Лишь чудом удалось спасти жизни всех участников похода и коробки с кинопленкой – не зря еще при подготовке к экспедиции П.М. Мершиным по совету В.К. Арсеньева были подготовлены оцинкованные ящики с водонепроницаемыми крышками для транспортировки киноматериалов [185]. Эти и многие другие трудности и приключения Приморской экспедиции, сопровождавших работы киногруппы А.А. Литвинова над «Лесными людьми», составили содержание фильма о фильме «По дебрям Уссурийского края».

Заканчивая шестимесячный кинопоход, дружески простившись со спутниками-удэгейцами, приглашавшими кинематографистов снова приезжать на реку Анюй, группа А.А. Литвинова торопилась возвратиться во Владивосток: не терпелось проявить материал, отпечатать, смонтировать и показать его В.К. Арсеньеву.

---

[184] Поляновский М.Л. Киносъемка в Уссурийских дебрях // Тихоокеанская звезда. 1928. 28 июня. С. 3.

[185] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 13.

Первые показы материалов и черновиков «Лесных людей» состоялись во Владивостоке в узком кругу кинематографистов при участии В.К. Арсеньева. Просмотр исходных кинопозитивов вызвал двоякую реакцию среди авторского коллектива. Режиссер А.А. Литвинов и оператор П.М. Мершин были довольны материалом, исходя из профессионального опыта, «склеивая в уме» разрозненные куски в единое кинополотно и отбраковывая лишнее уже по ходу просмотра. В то же время, редактор фильма В.К. Арсеньев не увидел за хаотичным набором разрозненных материалов будущий фильм, и был разочарован показом[186].

После такого непредвиденного конфуза кинематографистам предстояло предварительно смонтировать разрозненные материалы в черновик фильма и представить его В.К. Арсеньеву для дальнейшей работы. А.А. Литвинов в красках вспоминал этот показ-экзамен, на который по просьбе В.К. Арсеньева был приглашен также их проводник-удэгеец Сунцай Геонка: «Арсеньев внимательно следил за фильмом, реагируя лишь на возгласы Сунцая. В зале вспыхнул свет. Арсеньев встал и, обернувшись к Сунцаю, спросил: «Ну, как, Сунцай?». Взволнованный Сунцай, вытирая выступивший на лице пот и указывая на меня, ответил: «Его очень хитрый… все правда снимай…». Арсеньев подошел ко мне и, крепко пожав руку, сказал: «Честно скажу. Я не ожидал таких результатов. Так правдиво и масштабно показать Уссурийскую тайгу, так естественно, просто, а главное, тепло раскрыть жизнь маленького, но чудесного народа мог только опытный путешественник и зрелый художник. Арсеньев, обняв меня и Мершина, крепко прижал к себе»[187].

Выпущенные студией «Совкино» в 1929 г. этнофильмы «Лесные люди» и «По дебрям Уссурийского края» режиссера

---

[186] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 17; Поляновский М.Л. Приятное разочарование // Экран тихоокеанской звезды. 1928. 2 сентября.

[187] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера / Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29). С. 197-198.

А.А. Литвинова заслуженно имели успех в кинопрокате СССР, на их просмотры в кинотеатры выстраивались длинные очереди, а благодаря широкому прокату фильма за границей, многомиллионная зрительская аудитория в разных странах мира познакомилась с киноисторией о малочисленном народе Дальнего Востока – удэгейцев [188].

* * *

Руководство фабрики «Совкино», посылая в 1928 г. группу А.А. Литвинова в Приморскую экспедицию, ставило перед кинематографистами весьма обобщенную задачу: заснять флору и фауну уссурийской тайги, жизнь народа, в ней обитающего, и его приобщение к новой жизни. Итоговый же фильм «Лесные люди», результат совместных усилий представителей науки и кино, преодолел рамки формально выполненного задания, став популярным образцом становящегося направления этнографического кино в СССР.

После завершения Приморской киноэкспедиции А.А. Литвинов и В.К. Арсеньев продолжали активно поддерживать отношения в ходе почтовой переписки, подводя итоги проделанной работы и строя дальнейшие планы совместной деятельности по производству этнографических фильмов на Дальнем Востоке[189]. А во время своего очередного визита в Москву В.К. Арсеньев убеждал кинематографическое начальство отправить следующую киноэкспедицию А.А. Литвинова и П.М. Мершина – уже на Камчатский полуостров, обещая всецело содействовать съемкам фильмов. «Кино займет в краеведении такое же место, как литература. Теперь я уверовал в это», – настаивал В.К. Арсеньев, чьи публичные лекции теперь непременно сопровождались показами литвиновских кинофильмов[190].

---

[188] Альтшулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987; Згуриди А. М. Экран. Наука. Жизнь. М.: Искусство, 1983. С.15.

[189] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 27-28.

[190] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 17; Поляновский М.Л. Всегда в пути. К 60-летию кинорежиссера А.А. Литвинова // Уральский рабочий. 1958. № 163. 13 августа. С. 3.

Глава III
КАМЧАТСКАЯ КИНОЭКСПЕДИЦИЯ 1929–1930 ГГ.

§ 1. Подготовительный период

По воспоминания А.А. Литвинова, инициатива проведения Камчатской киноэкспедиции исходила от В.К. Арсеньева. Стремясь закрепить и развить успех этнографических фильмов Приморской экспедиции, он убедительно обосновывал необходимость организации следующего дальневосточного кинопохода перед руководителями фабрики «Совкино»: «Советский Дальний Восток по территории больше Европы, а много ли знают у нас о нем? Возьмите карту, закройте глаза, ткните пальцем: куда ни попадете – всюду интересно. Амур, Уссури, Сахалин, Советская гавань, Камчатка – всюду залежи материала для киноработников»[191]. В архиве В.К. Арсеньева сохранилась «Объяснительная записка» исследователя, адресованная руководству «Совкино», в которой он намечал предварительный маршрут, места съемок, сценарные акценты, сроки экспедиции, а также аргументированно рекомендовал направить в кинопоход именно группу А.А. Литвинова и П.М. Мершина, обещая оказать всемерную поддержку мероприятиям Камчатской киноэкспедиции [192]. Директор кинофабрики, И.П. Трайнин, с интересом отнесся к предложению В.К. Арсеньева и обещал поставить заявку в тематический план студии. Так, в конце 1928 г. действительно был запущен новый дальневосточный кинопроект «Совкино» – Камчатская киноэкспедиция во главе с режиссером А.А. Литвиновым.

Подготовительный период режиссер А.А. Литвинов и оператор П.М. Мершин – закаленный Приморской киноэкспедицией тандем – провели за изучением литературы по истории и этнографии Камчатки, географических карт ее территорий, а также подготовкой фильмотеки для пока-

---

[191] Государственный архив Свердловской области, Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 17.
[192] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 21 – 23.

за на местах, обеспечением аппаратурой, кинопленкой и т.д. Оператор П.М. Мершин отобрал для кинопохода две камеры («Белл-Хауэлл» и «Дебри»), два ручных киноавтомата («Кинамо» и «Септ») и фотоаппарат. К ним он подготовил меховые утеплители на случай низких температур. Кроме того, кинофабрика выделила экспедиции кинопередвижку «Гоз»[193].

В период подготовки экспедиции в письме к руководству «Совкино» В.К. Арсеньев сообщал: «Местом работы Совкино-экспедиции в 1929 году предполагается наименее исследованный уголок Охотского моря (залив Шелехова, Пежинская губа и вообще весь Гижичинский район). Этот район весьма богат наземными и морскими животными и птицами. В слоях торфа залегают кости ископаемых толстокожих (мамонтов). Население Гижигинского района составляют: ламуты (классические скитальцы по тайге и тундре) и сидячие коряки, живущие в подземных жилищах. Последние славятся как хорошие китобои, причем на убой морского зверя они выезжают на кожаных байдарках и уходят иногда далеко в открытое море. Оленные коряки обитают в глубине страны. У них имеются табуны в 10 – 12 тысяч голов. Пенжинский район не только никогда не снимался, но о нем нет даже сведений в литературе, и поэтому каждый кадр является открытием, имеющим большое научное значение»[194] (см. Приложение «Объяснительная записка к предполагаемой кино-экспедиции по съемкам народов Коряки и Ламуты»).

В ноябре 1928 г. директор кинофабрики И.П. Трайнин получил от В.К. Арсеньева телеграмму о том, что «Морфлот» намечает первый весенний рейс на Камчатку в апреле. Для подготовки сценариев было запланировано четыре месяца, и в конце декабря 1928 года из Москвы на Камчатку была снаряжена масштабная киноэкспедиция «Совкино». Пер-

[193] См.: Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963.

[194] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 21.

вым транзитным пунктом камчатской киноэкспедиции в составе режиссера А.А. Литвинова, оператора П.М. Мершина и администратора И.И. Дорогова стал Владивосток, где предстояла их совместная работа над сценариями будущих фильмов с В.К. Арсеньевым[195], который получил официальное предложение от заведующего 3-й фабрикой «Совкино» М. Мурова взять на себя обязанности редактора и консультанта двух фильмов – о коряках и *ламутах* [196].

Участники киноэкспедиции вспоминали, что задача, поставленная перед А.А. Литвиновым руководством фабрики «Совкино» была сформулирована достаточно пространно: «сделать несколько культурфильм в тех краях, где Советский Союз граничит с Америкой»[197].

В литвиновском номере владивостокской гостиницы «Версаль», соблюдая установленный В.К. Арсеньевым режим, в течение трех месяцев участники киногруппы ежедневно работали над сценариями[198]. Совместно же составлялся маршрут киноэкспедиции и выбирались места будущих съемок. «Арсеньев и на этот раз с огоньком консультировал камчатские сценарии и следил внимательно за нашим снаряжением»[199], – вспоминал А.А. Литвинов.

Сценарную основу всех этнофильмов составляли универсальные сюжеты: сцены из быта, обычаи, охотничьи и рыболовные промыслы, шаманство, праздники и т.д. Этнографическая специфика снимаемых народностей определяла конкретные сюжетные линии – падеж оленей у ламутов, охота на нерпу у коряков, рыбная ловля у ительменов и т.д.[200]

---

[195] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 21.

[196] *Ламуты* – устар. наименование современных *эвенов.*

[197] Поляновский М.Л. За советскими «Нануками» и «Чангами» // Кино. 1929. 10 апреля. С. 4.

[198] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 23.

[199] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 19.

[200] Новограбленов П.Т. Камчатка будет на экране // Полярная звезда. 1929. 28 апреля.

Конечно, речь шла о создании так называемых сценарных эскизов для будущих фильмов, не предполагающих докадровое следование текстам. В частности, в сценарной записке к фильму «Оленный всадник» о дальневосточной народности эвены за совместным авторством А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева декларируется: «Само собой разумеется, что сценарий является только канвой для фильмы. Возможно, что на пути экспедиция встретит новые не менее интересные моменты из жизни ламутов. Конечно, она воспользуется ими и зафиксирует их на пленку, оставляя в основе общий сюжет сценария»[201].

Как уже упоминалось выше, режиссер А.А. Литвинов и редактор В.К. Арсеньев создавали сценарии не только как творческие путеводители для последующих киносъемок. Эти сценарные тексты должны были пройти многоступенчатое согласование в местных организациях, партийных органах и у студийного руководства. В.К. Арсеньев выступал сценаристом и редактором только этнографических киноработ экспедиции, а, к примеру, редакцию сценария экономико-географического киноочерка «Неведомая земля» осуществлял заместитель председателя правления Акционерного Камчатского Общества О. Кантер[202]. По воспоминаниям А.А. Литвинова, в ходе камчатской экспедиции сценарии зачитывались на публичных заседаниях местных большевистских ячеек, где партийные цензоры их критиковали и вносили свои поправки. Этнографических или кинематографических качеств сценария касались редко. Основные партийные правки были по поводу идеологических моментов внутри будущих фильмов: показа роли партии в положительных социокультурных преобразованиях среди коренного населения Камчатки и т.п. В этом направлении многое в сценариях приходилось исправлять и, конечно, дополнять. Скорректированные копии сценариев отправ-

[201] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 24. Л. 1.
[202] См.: Сегодня на Камчатку выезжает экспедиция «Совкино» // «Красное знамя». 1929. 10 апреля.

лялись для утверждения на студию «Совкино» в Москву. В итоге, согласованный в разных инстанциях сценарий приобретал статус документа в производственном кинопроцессе, с которым позже А.А. Литвинов вынужденно сверялся, – как во время съемок, так и при монтаже итогового фильма.

Исходя из специфики работ, создатели фильмов беспокоились о соблюдении авторского права, документально обращаясь на эту тему к студийному руководству: «Мы просим ДВО Совкино, Правление и 3-ью фабрику держать в секрете прилагаемый сценарий, чтобы за I I/2 года, пока работает экспедиция в Пенжинской губе, не вышла фильма, построенная по аналогичной форме, и таким образом не обесценила бы всю работу экспедиции Совкино на Дальнем Востоке»[203] (см. Приложение «Записка к сценарию «Оленный всадник»).

Данная записка за подписями А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева свидетельствует о том, что итоговый сценарий представлял собой информативно проработанный и достаточно наглядный план, на основании которого вполне возможно было изготовить будущий фильм, а в случае с камчатской киноэкспедицией – четыре запланированных фильма.

§ 2. Съемочный период

10 апреля 1929 г. киногруппа, усиленная нанятым в дальневосточном отделении «Совкино» ассистентом А. Приезжевым[204], отправилась на пароходе «Астрахань» из Владивостока на Камчатку. Этот старт полевого этапа камчатской киноэкспедиции было заснят кинооператором «Совкино» П. Филиным для «Совкиножурнала» и последующего создания фильма о Камчатской киноэкспедиции[205].

[203] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 24. Л. 1.
[204] Впоследствии известный советский кинооператор, поставивший, в числе прочих, художественный фильм «Руслан и Людмила» (1938).
[205] См.: Сегодня на Камчатку выезжает экспедиция «Совкино» // «Красное знамя». 1929. 10 апреля.

По воспоминаниям А.А. Литвинова, по сравнению с предыдущей, Приморской киноэкспедицией, Камчатская экспедиция была снаряжена гораздо лучше: «Имеется пять съемочных аппаратов, из них один – новейший американской конструкции, стоимостью в 6 тысяч долларов, двадцать различных объективов, свыше 16 тысяч метров пленки, необходимая осветительная аппаратура и т.п. В путешествие экспедиция берет кинопередвижку, которая будет первой в районе ее работ и радио-приемник, который позволит поддерживать хотя бы слабую и одностороннюю связь с остальным миром»[206].

После отправки киноэкспедиции, 29 июля 1929 г., В.К. Арсеньев, который по причине административной занятости не смог оправиться в кинопоход, признавался в письме к А.А. Литвинову, что составил для них крайне сложный, но чрезвычайно интересный маршрут, который наверняка позволит снять необходимый материал для фильмов[207]. У А.А. Литвинова и П.М. Мершина уже был за плечами полугодовой кинопоход по дебрям Уссурийского края, однако маршрут камчатской экспедиции значительно превосходил предыдущий опыт в сроках, расстояниях и производственных планах. А.А. Литвинов писал: «Восемнадцать месяцев мы будем странствовать по таинственной земле. Впервые глаз кинооператора запечатлеет на пленку горные хребты, исполинские, покрытые вечными снегами вершины, бурные реки, бесконечные плато, величественные конусы огнедышащих и потухших вулканов, безмолвную тундру, дремучую тайгу, разнообразный животный мир и жизнь народностей, населяющих полуостров»[208].

Маршрут камчатской киноэкспедиции выглядел масштабно: из Владивостока – в Петропавловск на Камчатке,

---

[206] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 36.
[207] Там же. Д. 55. Л. 3.
[208] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 29.

оттуда – на Командорские острова, далее – в Усть-Камчатск, бухту Корфа, Пенжинскую губу, Тайганасский полуостров и обратно, с возвращением в Москву предположительно весной 1930 г. В производственные планы киногруппы А.А. Литвинова входила съемка четырех фильмов о народах и территориях Камчатки: два обзорных фильма – о полуострове Камчатке («Неведомая земля» и «Таинственный полуостров»), третий – о коряках («Тумгу»), четвертый – о ламутах («Оленный всадник»). Информационная миссия, возложенная руководством «Совкино» на киноэкспедициию звучала ответственно: познакомить широкого зрителя с далекими окраинами и малоизвестными народностями Камчатки.

Путешествие киногруппы через океан до Петропавловска-Камчатского, сопровождаемое штормами и качкой, закончилось 21 апреля 1929 г. Суровый нрав океана был попутно снят оператором П.М. Мершиным, и не раз использовался в итоговых фильмах как штрих к портрету Камчатки. В краевом центре киноэкспедиция снискала консультативную и организационную поддержку местных парторганизаций и музея для продолжения похода вглубь *terra incognita*. В частности, было проведено три заседания Камчатского Краевого общества, посвященных проработке маршрута киноэкспедиции и сценариев. По рекомендации В.К. Арсеньева, в Петропавловске киногруппа обратилась за дополнительными консультациями к известному камчатскому краеведу П.Т. Новограбленову, руководителю краеведческого музея, который принял активное участие в работе экспедиции[209]. Перед отплытием из Петропавловска в Усть-Камчатск киноэкспедиция пополнилась одним из лучших проводников и переводчиков в округе – Ф. Гавориным.

[209] Дивнина Н.В. Каюры культуры (к истории первой киноэкспедиции на Качатку в 1929 – 1930 гг.) // Материалы XXVI Крашенинниковских чтений. Петропавловск-Камчатский: Информационно-издательский центр Камчатской краевой научной библиотеки им. С.П. Крашенинникова, 2013. С. 87.

Способы передвижения по Камчатке в то время были стандартны: зимой – в туземных нартах, запряженных оленями и собаками, летом – на катерах и лодках, а по бездорожью – на лошадях и пешком[210].

Через три месяца после отъезда из Владивостока А.А. Литвинов телеграфировал журналисту М.Л. Поляновскому, освещавшему кинопоход в прессе: «Скоро уходим в самые глухие места и зимой вовсе оторвемся от материка. Более чем полгода о нашем существовании вряд ли кому-либо будет известно. Единственная радиостанция на Охотском побережье будет находиться от нас очень далеко. Камчадалы предупреждают, что впереди нас ждут путевые опасности; мы прекрасно учитываем обстоятельства и обстановку, но верим, что нам все удастся перебороть и с ценнейшим материалом возвратиться на материк»[211].

На пути киноэкспедиции встречались селения представителей различных этнических сообществ, еще сохранивших свои «вековые» традиции и язык. В своих дневниковых записях А.А. Литвинов не раз сожалел, что с ними не было звукозаписывающей аппаратуры[212].

В те годы звуковое кино только рождалось. Впервые на съемках фильма «Далеко в Азии» (1931–1933) со звуком в документальном этнокино экспериментировал режиссер В.А. Ерофеев, отводивший микрофону активную роль звукового объектива[213]. «Каждая удачная документальная звукозапись казалась волшебством, техническим всемогуществом»[214], – восторженно вспоминал оператор фильма

---

[210] См.: История и культура коряков / под ред. акад. А.И. Крушанова. Санкт-Петербург: Наука, 1993.

[211] Поляновский М.Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 181.

[212] Там же. С 86.

[213] См.: Владимир Алексеевич Ерофеев. Материалы к 100-летию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998.

[214] Кармен Р.Л. О времени и о себе. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1969. С. 10.

Р.Л. Кармен, отмечая, что ерофеевские опыты синхронной съемки открыли новое измерение в документальном кино. При этом тот же Р.Л. Кармен сетовал, что звуковую синхронную киноустановку, отягощенную ящиками, проводами и аккумуляторами, можно было передвинуть только втроем, взявшись за ножки монументального штатива. А.А. Литвинов в заметках о камчатской экспедиции также неоднократно возвращался к вопросу особой важности записи звука в документальном этнокино.

29 мая 1929 г. киногруппа прибыла в заснеженный Усть-Камчатск. Как сообщал А.А. Литвинов в письме В.К. Арсеньеву от 3 июня 1929 г. из Усть-Камчатска, местный «губернатор» по фамилии Бабенко принял экспедицию невежливо и даже отказал в устройстве на ночлег после долгого пути[215]. В поисках крова по ночному селению тогда метался администратор И.И. Дорогов, не находя интереса к решению ситуации у представителей местной администрации, о чем он написал В.К. Арсеньеву, сопровождая письмо просьбой обратить на этот случай внимание владивостокского начальства[216]. В поисках крова А.А. Литвинов и П.М. Мершин направились в усть-камчатский кинотеатр, где они оказались в переполненном кинозале – впервые за долгие месяцы механики заряжали только что привезенный новый фильм. Заведующий кинотеатром, узнав о приезде группы «Совкино», попросил зрителей помочь перенести в помещение кинотеатра экспедиционное оборудование с пристани, обещая не начинать сеанс до окончания этого процесса. По ходу знакомства с участниками киногруппы он спросил, не играет ли кто-нибудь из них на фортепиано. Тогда, по воспоминаниям А.А. Литвинова, оператор П.М. Мершин весело указал на режиссера киноэкспедиции, которому поневоле пришлось активировать музыкальный опыт юности в промерзшем камчатском кинозале: «Несмотря на усталость,

[215] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 8.
[216] Там же. Л. 7.

пришлось сесть за инструмент. В первом ряду около меня устроились мои спутники. В зале погас свет, на экране появилась первая часть немой картины, и мои товарищи тут же уснули»[217]. А по окончании сеанса киногруппу наконец разместили на ночлег.

А.А. Литвинов дожидался в Усть-Камчатске основного сезонного события – хода рыбы на нерест. По воспоминаниям А.А. Литвинова, это случилось в самом конце июня: «Зрелище, которое нам представилось, превзошло все наши ожидания. Вода кипела. Кета шла вверх сплошной массой. Многочисленные лодки буквально сидели на рыбе, и гребцам было трудно грести. Весла скользили по спинам рыб, почти не захватывая воду. В сетях серебрилась кета. В воздухе стояли крики чаек, собачий лай и оживленные детские голоса. Много пленки ушло на эти необычные и доселе невиданные сцены…»[218].

В Усть-Камчатске кинематографисты снимали все, что связано с рыбным ловом, в том числе работу местного рыбзавода, а также кишащую рыбой реку и нерп, взволнованных ходом рыбы в речном устье[219]. Проводник Ф. Гаворин посоветовал А.А. Литвинову взять на съемку гармонь, уверяя режиссера, что нерпы неравнодушны к музыке. В процессе съемки встала необходимость снять, помимо общих, и крупные планы животных. Однако осторожные нерпы не подходили близко к берегу, а кинооптика не «дотягивалась» до нужной портретной крупности. Тогда П.М. Мершин попросил А.А. Литвинова поиграть на гармони ради эксперимента. А.А. Литвинов вспоминал: «Я заиграл какой-то вальс, и через несколько секунд показались не одна, а несколько голов. Любопытные звери стали медленно приближаться к

[217] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 47.
[218] Там же. С. 52.
[219] См.: Как встретили киноэкспедицию в Усть-Камчатске // Полярная звезда. 1929. 23 июня. С. 4.

берегу, втягивая шеи в нашу сторону. Играя, я не смотрел на них, а следил за оператором. «В кадре одна голова», – прошептал Мершин и ручка камеры завертелась…»[220].

Перед выездом в длительную экспедицию А.А. Литвинов предусмотрел возможность односторонней радиосвязи с цивилизацией. В определенное время литвиновцы ловили радиоволну из Хабаровска, на которой в зависимости от оговоренного графика выходили информационные радиопередачи на языке той народности, среди которой работала в это время киногруппа. В одном из писем к В.К. Арсеньеву А.А. Литвинов делился своими экспедиционными размышлениями о необходимо добиться снабжения территорий Камчатки коротковолновыми радиоприемниками, обеспечив первичную консультационную помощь радиоинструкторов, так как это является важным ресурсом для формирования связи отдаленных районов с так называемой большой землей. Кроме прочего, в экспедиции это радио-чудо, получившее туземное прозвище «говорящий ящик», помогало кинематографистам добиться скорейшего расположения местного населения[221].

Технические фокусы притягивали внимание усть-камчатцев, среди местных жителей даже нашелся юный киноболельщик (термин А.А. Литвинова), с энтузиазмом посещавший все съемочные мероприятия и вызвавшийся ассистировать киногруппе.

1 июля 1929 г., закончив съемочные работы в Усть-Камчатске, киноэкспедиция А.А. Литвинова продолжилась в верхнюю часть полуострова – до села Ключи, где им предстояло достигнуть Ключевской сопки – снять один из крупнейших в мире действующих вулканов, на который до тех пор никому подниматься не приходилось.

---

[220] См.: Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 51.
[221] Там же.

Двое суток экспедиция двигалась на катере от Усть-Камчатска до Ключей. Село раскинулось на берегу реки вдоль отрогов Ключевского вулкана. После трех дней подготовки группа А.А. Литвинова в сопровождении местного проводника камчадала Брагина двинулась к вулкану на лошадях. А.А. Литвинов в красках описывал обстоятельства, «сопутствующие» их переходу: «Непроходимая тайга затрудняла передвижение. Густые ветки цеплялись за вьюки, били по лицу, по затылку, царапали руки… Злейшими врагами киноэкспедиции были комары и овод. Москитные сетки и перчатки плохо спасали от кровожадных насекомых. Распухали и горели лица, руки. Овод изводил лошадей. Большие черные мухи впивались в самые чувствительные места: ноздри, губы, глаза, пах. Кони все время мотали головами и брыкались»[222].

Через четыре дня верховой езды киногруппа достигла Ключевской сопки, покрытой вулканическим пеплом. Ключевской вулкан встретил гостей неприветливо, скрывшись под шапкой нависающих облаков. По воспоминаниям А.А. Литвинова, им пришлось ждать погоды, чтобы ранним утром запечатлеть извержение вулкана: «Наконец взошло солнце. Перед нашими взорами появился во всей своей ослепительной красоте конус величайшего в мире вулкана. Из кратера тянулся редкий дым. Ключевская сопка курилась. Мы не теряли драгоценных минут. Снимали сопку разными объективами с разных точек. Вскоре красавица скрылась в облаках, словно стыдливо накрылась белоснежными одеяниями»[223].

По окончании съемок вулкана, 10 июля 1929 г., экспедиция направилась на катере вверх по реке Камчатке до села Козыревское, откуда предстоял конный перевал через Камчатский хребет на западный берег полуострова – до селения Тигиль.

---

[222] Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982. С. 22.

[223] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 65.

В письме к журналисту М.Л. Поляновскому А.А. Литвинов написал: «Экспедиция совершит этот невероятный по своим трудностям переход. Мы уже привыкли к запугиваниям Арсеньева, однако выполнили намеченный план, когда снимали удэгейцев. На Камчатке нам приходится много труднее, но все мы твердо решили полностью выполнить принятые обстоятельства, - дать несколько интересных и нужных культурфильм. Перевал через Тигиль сделаем во что бы то ни стало, чего бы он нам ни стоил. Это наш единственный путь к месту основной работы»[224]. Из того же Козыревска А.А. Литвинов отправил телеграмму В.К. Арсеньеву с подтверждением следования намеченным маршрутом[225].

22 июля 1929 г. караван камчатской киноэкспедиции, разросшийся до 10 человек и с учетом груза состоявший из двадцати восьми лошадей, покинул Козыревск, чтобы впервые в истории Камчатки в летнее время совершить переход через топкую тундру, труднопроходимые долы и снежные хребты. Экстремальные условия передвижения заставляли особо заботиться о дорогостоящей аппаратуре, при выходе из строя которой цели экспедиции оказывались под угрозой срыва, поэтому, а потому киноаппарат, прикрепленный к наиболее спокойной лошади, находился под особой охраной из трех человек[226]. Группе приходилось в буквальном смысле слова торить дорогу, некоторые короткие участки топкой тундры требовалось обходить по полдня. Неизведанная местность ставила в тупик даже опытных проводников. И каждый раз на помощь приходил кто-либо из местных кочевников-оленеводов, постепенно продвигая кинокараван к цели.

25 суток продолжался исторический переход, подытоженный в письме А.А. Литвинова к М.Л. Поляновскому из Тигиля: «Тотчас же по приезде сюда подняли радиомачту

[224] Поляновский М.Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 181.
[225] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 9.
[226] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 32.

и слушали передававшуюся из Хабаровска радиопередачу и концерт. Вымирающее племя ительменов впервые услышало радио. После трехнедельного пути все участники киноэкспедиции страшно устали, мечтали исключительно о сне, но разве можно было удалить набивших комнату этих чуть не первобытных людей, глотавших каждый звук, выходивший из репродуктора? Наконец улеглись. Раздеться ни у кого не хватило сил. Спали в одежде. Назавтра, с раннего утра, приступили к съемке»[227]. Из Тигиля А.А. Литвинов направил также телеграмму В.К. Арсеньеву с благодарностью за содействие в организации радиосвязи[228].

Объектами первой этнографической съемки камчатской киноэкспедиции были ительмены. Заготовленный сценарий требовал создания очерка о быте и нравах представителей этой малочисленной народности, о красотах местной природы и о социалистических преобразованиях в жизни аборигенов Камчатки. Многие архаичные элементы культуры законсервировались здесь благодаря территориальной изолированности ительменских сообществ от цивилизации. В числе прочего, киногруппе А.А. Литвинова удалось снять один из традиционных ительменских способов ловли рыбы запорами, приготовление юколы (сушеной рыбы, являющейся основным средством пропитания людей и собак в течение длительной зимы), ежедневный быт юкольщиков и приемы использования ездовых собак. Кроме того, участникам экспедиции, которых местные жители первоначально приняли за врачей, пришлось снять эпизод раздачи ительменам препараты из своей походной аптечки, – к слову, линия привнесения медицинских пунктов на отдаленные территории Камчатки при советской власти была одной из сценарных линий в фильмах Камчатской киноэкспедиции[229].

---

[227] Поляновский М.Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 188.

[228] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 10.

[229] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 32.

Для достижения поставленных в сценарии задач кинематографистам нередко приходилось прибегать к постановке тех или иных сцен. А.А. Литвинов вспоминал о таких эпизодах в съемках среди ительменов: «Работа у нас шла полным ходом. Съемкам благоприятствовала погода: светило солнце и небо украшали кучевые белоснежные облака. Ребятишки, женщины и мужчины с удовольствием участвовали в съемках и безотказно выполняли все наши поручения»[230].

Стоит оговориться, что практика так называемой постановочной документалистики была широко распространена на ранних этапах развития кино. Это было связано как с техническими сложностями съемки на пленку – затратностью работы методом длительного наблюдения, так и с невозможностью схватить «жизнь как она есть»[231] (выражение Дзиги Вертова) грохочущей крупногабаритной киноаппаратурой.

Как правило, процесс полевой работы киногруппы А.А. Литвинова был организован таким образом, чтобы сначала добиться расположения героев съемки, а затем снимать их в кино. Конечно, ительмены не имели понятия о том, как устроен кинематограф и не могли толком осознать смысла работ киногруппы. Поэтому передвижные показы фильмов и кинохроники, отражавшей колоссальную стройку, идущую в стране Советов, помимо пропагандистского эффекта, преследовали и цель объяснить снимаемым задач снимающих, добиться взаимопонимания. И уже к концу съемок местные жители и приезжие кинематографисты расставались «друзьями», о чем с теплотой вспоминал А.А. Литвинов: «Радушные хозяева-ительмены провожали нас всем селением. Течение легко подхватило долбленые лодки, и мы понеслись вниз по Седанке. Неожиданно с берега

[230] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 87.
[231] См.: Вертов, Д. Из наследия. Т.2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 431.

донеслась ружейная стрельба… Это ительмены провожают нас, как дорогих гостей, и желают в пути удачи»[232].

Из селения Тигиль киноэкспедиция А.А. Литвинова отправилась на летовье, к корякам-оленеводам Тигильского района. Киногруппе удалось заснять как традиционный быт коряков, так и новую социалистическую традицию – заседание туземного райисполкома, где разбирался вопрос о плановом распределении пастбищ среди кочевников. Сочетания различных укладов в жизни малочисленных народностей края каждый раз искренне удивляли А.А. Литвинова и его команду, что отчетливо отражено как в текстовых заметках режиссера, так и в монтаже литвиновских кинофильмов.

Подводя предварительные итоги киноэкспедиции, А.А. Литвинов написал: «За четыре месяца по тундре и тайге, по хребтам и альпийским лугам, на катерах и на батах, на лошадях и пешком был пересечен Камчатский полуостров. У наших ног Охотское море. Грохочет прибой, заглушая радостные голоса киноработников. Мы на западном берегу…»[233].

Уже в начале сентября 1929 г. на шхуне «Чукотка» киногруппа А.А. Литвинова покинула последний почтово-телеграфный пункт на Камчатке – Усть-Тигиль – и выехала на север в Приполярную область для съемок двух фильмов: «Тумгу» (о коряках) и «Оленный всадник» (о *ламутах*).

Раннее наступление по-зимнему суровых температур застало киногруппу в пути. Изменившиеся погодные условия требовали климатической адаптации и новой экипировки, лучшим вариантом которой была одежда и обувь коренных жителей Камчатки. Реализуя арсеньевский экспедиционный принцип максимального погружения в туземную культуру, киноработники с интересом пробовали местную пищу и переодевались в одежду местных жителей:

---

[232] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 87.

[233] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 29. Л. 93.

«За два дня пребывания в Каменской фактории мы подготовились к работе в зимних условиях. Из шкур молодых оленей (пыжиков) местные мастерицы-корячки сшили нам кукули – спальные мешки. В фактории мы приобрели кухлянки, торбаса, малахаи, меховые штаны и меховые чулки. Одним словом, экипировались»[234].

В октябре 1929 г. киногруппа приступила к съемкам фильма о коряках. К тому времени, киногруппа уже закалилась опытом съемок в местных условиях, работала слаженно и с полным пониманием своих обязанностей каждым из участников. Пока администратор И.И. Дорогов договаривался с коряками об очередных съемках, оператор П.М. Мершин и его помощник А. Приезжев упаковывали кассеты с пленкой в оцинкованные ящики, чтобы не промочить в пути, а режиссер А.А. Литвинов перечитывал сценарий и сверял заложенные в нем планы с окружающими реалиями. В своем полевом дневнике А.А. Литвинов записал: «13 октября 1929 г. Пишу в палатке на берегу Пенжинской губы. Выше, на крутой сопке расположено корякское селение Орночек. Пуржит, холодно. Сидим у моря, ждем съемочной погоды, чтобы выехать на съемку охоты на нерпу (морские животные из породы ластоногих)… 10 октября мой ассистент-администратор Дорогов договорился с коряками о поездке на аппапель (святой остров) снимать охоту на нерпу»[235]. Во время съемок группе А.А. Литвинова часто приходилось сталкиваться с культурными табу местного населения. Так было, и на съемках вышеупомянутой сцены охоту на нерпу на святом для коряков острове. Коряки не учитывали особенности работы киногруппы, проведя охоту молниеносно, и литвиновцы попросту не успели ничего заснять. В этой ситуации А.А. Литвинов вынужден был вновь прибегнуть к постановочным методам съемки. По воспоминаниям ре-

[234] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 104.

[235] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 25. Л. 1.

жиссера, только заранее согласовав с коряками специфические правила игры, киногруппа сумела снять непростой эпизод: «Сегодня командовал охотой я. Коряки не возражали. «Не стрелять», – тихо сказал я. Укрывшись за большим торосом, мы начали снимать животных. Наконец, я разрешил приступить к охоте. Оператор неотступно следовал за охотниками… Охота оказалась удачной не только для коряков, убивших около 20 нерп, но и для нас. Аппараты засняли весь процесс охоты»[236]. Постановочная охота по-своему понравилась и корякам, добывшим много нерп, в то время как странные русские «лишь целились, но не стреляли»[237]. В то же время, совместное проживание в быту и преодоление трудностей в путях, проведение промыслов и отправление культов постепенно сближали местных охотников и приезжих кинематографистов, упрощая процесс киносъемки.

Вновь столкнуться с блокирующими суевериями киногруппе А.А. Литвинова пришлось во время работы над сценой корякских похорон. Режиссер вспоминал: «Работа у коряк чрезвычайно затруднительна. То и дело натыкаешься на фразу «этого делать нельзя, это святое, а это грех», и так во многих случаях нашей съемочной работы. Повторить, инсценировать похороны возможно (у кинематографистов нет ничего невозможного), но очень трудно. Нужна большая и продолжительная дипломатическая работа, а посему напрягаем все имеющиеся в запасе силы (которые еще остались у нас после десятимесячного путешествия) – бежим… Погребальная процессия остановилась подле замерзшей речки, на высоком берегу. Прибежали вовремя. Несмотря на холод, сбрасываем кухлянки (оленьи дохи), готовимся к съемке… В тундре, подле замерзшей речки сожгут покойника – «первобытная кремация»[238].

---

[236] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 113.

[237] Там же.

[238] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 25. Л. 4.

В архиве А.А. Литвинова сохранился отдельный очерк под названием «Крематорий в тундре», посвященный описанию традиционных корякских похорон, выдержки из которого представляют как кинематографический, так и этнографический интерес: «Пришедшие коряки легко подымают большие бревна на плечи и сносят к месту сожжения. Тут же стоит нарта (санки) с покойником, одетым в белую кухлянку и белые торбаса (меховые сапоги). Белый цвет – цвет печали и траура. У изголовья сидит женщина, родственница, только она одна по обычаю может присутствовать при сожжении. Жена остается дома. С крыши юрты смотрит, ждет, когда на горизонте заклубится дым от костра, – муж тронется тогда «в дальний путь»… Снимаем покойника, костер со всех сторон, со всех планов – материал не повторить… Но вот готов костер. Высота его почти в полтора человеческих роста. Нарту подымают на верх костра, снимают покойника с нарты, кладут на бревна. Нарту быстро убирают. Поджигают стружки, подкладывают под плавник. Пламя быстро схватило сухой плавник. Запылал костер. Молча сидят в стороне коряки, задумчиво глядят на горящий плавник. Только сын стоит у костра, устремив неподвижный взор на языки разгорающегося пламени, украдкой вытирает рукавом набежавшую слезу. Он не должен плакать – отец уехал в новую жизнь. Крутим, все крутим. Принесенный кустарник разбрасывают вокруг костра. Разбросанный кустарник изображает непроходимую тайгу, в которой умерший должен будет заблудиться, в случае если пожелает возвратиться в юрту. Гуськом направляются к селению. Обратную дорогу участники действа путают, делая круги в одном месте, чтобы покойник, даже выбравшись из кустарника, не смог по следу прийти в селение. Крутим, все крутим с лихорадочной торопливостью, ибо коряки не ждут – «грех»[239]. Данный эпизод описан режиссером подробно и

[239] Государственный Архив Свердловской Области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 25. Л. 4 – 7.

зримо, и дает внятное представление как о степени исследовательской информативности материалов снимавшегося этнографического фильма, так и о методах работы кинематографистов в поле. В частности, во время съемки вышеописанной сцены похорон кинематографистам приходилось соблюдать все необходимые правила и выполнять обрядовые действия наряду с другими участниками церемониала: путать следы, перепрыгивать через преграды, параллельно снимая происходящее на пленку – работать методом участвующей камеры.

Иногда для того, чтобы снять ценный материал, приходилось вынужденно «редактировать» местные традиции для киносъемок. Так было, к примеру, во время работ киногруппы в селении Парень в конце октября 1929 г., когда необходимо было снять корякский праздник наступления зимы, сопровождавшийся ночным жертвоприношением лучших ездовых собак. Литвиновцы пошли на переговоры с местным лидером советской власти, чтобы тот попросил шамана провести обряд в светлое время суток, ведь кинематографическая техника и пленка не позволяла работать в условиях низкой освещенности. Конечно, для успешного достижения цели подобная необходимость требовала адекватного для корякской культуры обоснования. Корякский деятель Советов Хачелевин согласился помочь кинематографистам, и после разговора с шаманом Тутавой докладывал А.А. Литвинову: «Я так сказал Тутаве: «Зачем бьешь собак ночью? Так нехорошо. Бог ночью сидит наверху, смотрит вниз, ничего не видит. Темно. Не видит, какую собаку убил Тутава – плохую или хорошую». Крепко думал Тутава и потом ответил: «Ты говоришь правду, Хачелевин. Об этом я не подумал. Всю жизнь бью собак ночью…» Потом я еще говорил ему: «Тутава, русские хотят смотреть, как ты хорошо бьешь для бога собак. Я думаю, это можно, не грех. Пускай посмотрят, какой Тутава умный»[240].

[240] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 142.

Получив положительный ответ, А.А. Литвинов и П.М. Мершин немедля приступили к подготовительной работе. При консультативной помощи рекомендованного В.К. Арсеньевым этнографа К.Э. Баурмэна[241], работавшего в это же время в Парени, они составили монтажные листы, чтобы подробно проработать накануне киносъемки весь ритуал жертвоприношения. Такая раскадровка до съемки документального материала нужна была группе А.А. Литвинова для того, чтобы структурировать исходное событие, определить, какие моменты действа наиболее важны и как именно их лучше снимать, чтобы в процессе съемок не было излишней суеты и не пропал ни один ценный кадр. Это действительно дисциплинировало группу на съемках, особенно в моменты языческих жертвоприношений, первоначально непривычных для нетренированных нервов приезжих кинематографистов, но со временем становившихся привычными деталями экспедиционной реальности[242].

20 ноября 1929 г. в очередной телеграмме А.А. Литвинов сообщал В.К. Арсеньеву об успешном завершении съемок среди коряков, а также о соблюдении намеченного графика и плана работ киноэкспедиции[243]. Уже в конце ноября киногруппа А.А. Литвинова покинула селение Парень и с короткими остановками на попутных стойбищах коряков двинулась на съемки материалов для фильма «Оленный всадник» о быте кочевой народности *ламуты* (эвены). В тундре уже властвовала лютая зима, когда экспресс из 14 собачьих упряжек с киноработниками достиг запланированной съемочной локации – стойбища ламута Кирика Солодякова в верховьях реки Ирбычан.

Участникам киноэкспедиции, кочующим по просторам Камчатки уже около года, было к тому времени уже вполне

---

[241] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 15.

[242] См.: Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 29. Л. 98.

[243] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 20.

созвучно местное бытование – ритм длительных переходов и коротких стоянок в поисках материалов для киносъемки научил их к окружению себя простыми и функциональными атрибутами жизни без излишеств. А.А. Литвинов, исходя из данного опыта, так комментировал этнографический быт кочевников ламутов: «Для кочующего олень – это все: пища, одежда, жилище и транспорт. Люди всецело зависимы от оленя. Кончен корм, кончено сидение на месте. Свертываются юрты, собирается скарб, навьючивается на оленей, так как нарт у ламутов нет. Старики, женщины садятся верхом, а в притороченные к седлам сумки упаковывают малых детей. Мужчины и молодежь идут на лыжах. Они ведут караван и гонят табун. На новом месте снова вырастает стойбище из нескольких юрт»[244].

Случаи, связанные с падежом оленей, были для ламутов настоящей катастрофой. Согласно сценарию, фильм предстояло посвятить именно теме падежа оленей, а также – истории о помощи ламутам со стороны советской власти в таких случаях: ветеринарное обслуживание, снабжение продовольствием и приобщение к новым формам хозяйствования.

Месяц работ на ламутском стойбище стал сложнейшим периодом камчатской киноэкспедиции. Низкие температуры приполярных областей, державшиеся вокруг отметки минус 60 по шкале Цельсия, а также короткий полуторачасовой световой день практически парализовывали работу аппаратуры и людей. По воспоминаниям А.А. Литвинова, даже кинопленка лопалась, не выдерживая экстремальных морозов. И лишь изобретательный оператор П.М. Мершин смог найти выход из сложившейся ситуации: «Он держал кассеты в теплом помещении и заряжал их в камеру перед самой съемкой. Таким образом теплая кассета работала 30-40 минут безотказно, но как только она охлажда-

[244] Поляновский М.Л., Саянский Л. Среди трех морей (по Камчатке). М.: Молодая гвардия, 1931. С. 173.

лась и пленка ломалась, оператор тут же менял кассету на теплую и съемка снова продолжалась минут сорок. Меняя таким образом кассеты, нам удавалось ежедневно работать 3-4 часа…»[245]. Несмотря на специфические сложности съемок в зимний сезон на данной местности, киногруппа А.А. Литвинова, следуя календарному плану работ, успешно решила поставленные сценарные задачи к намеченному сроку, увозя с собой негатив ценного этнографического материала для заключительного фильма камчатской экспедиции.

Далее, согласно маршруту В.К. Арсеньева, путь киногруппы лежал в Пенжинский район, откуда предстояло ее возвращение – переход в 2600 километров через весь полуостров на юг – к Петропавловску. В архиве А.А. Литвинова сохранилась копия радиограммы режиссера В.К. Арсеньеву из Тигиля, сообщающая, что группе киноэкспедиции пришлось разделиться надвое – А.А. Литвинов и П.М. Мершин налегке двинулись к Петропавловску на упряжках для досъемок материалов к фильму «Оживающий полуостров», а администратор И.И. Дорогов и ассистент оператора А. Приезжев с грузом и всей отснятой пленкой остались дожидаться первых пароходных рейсов в Тигиле[246]. Дорога киногруппы всюду была полна непредсказуемых трудностей, связанных с погодными условиями[247], поэтому по итогам съемок А.А. Литвинов создавал так называемые режиссерские сценарии – текстовые документы, на основании которых, если с группой произойдет что-либо непредвиденное, было возможно собрать из снятого материала готовый фильм[248].

25 апреля 1930 г. из населенного пункта Наяхен на Камчатке в адрес журналиста М.Л. Поляновского, исправно

---

[245] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 54. Л. 5.

[246] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 39.

[247] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 11.

[248] См.: Поляновский М.Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 200.

освещавшего в периодической печати работу камчатской киноэкспедиции, пришла радиограмма: «Зимовка прошла благополучно Все здоровы Прибыли Наяхен Выезжаем Петропавловск на Камчатке ожидать парохода во Владивосток Все культурфильмы закончены Рассчитываем прибыть Москву июне Литвинов Мершин»[249].

§ 3. Редактирование и прокат фильмов

Завершая полевой дневник полуторагодичной Камчатской киноэкспедиции, А.А. Литвинов сделал запись, вполне ясно характеризующую эмоциональное настроение участников киногруппы по-возвращении в Петропавловск: «Окончен долгий и трудный путь… Мершин и я идем по улице города. В домах приветливо светятся окна… «Приехали, Аркадьич», – произнес Мершин. «Да, приехали, Паша», – тихо ответил я… «Ну, тогда, здравствуй». Пожав друг другу руки, мы крепко обнялись и впервые в нашей совместной работе расцеловались. Оба были взволнованы»[250].

В полевой киносъемочной работе, особенно при фиксации документальных материалов, определяющим элементом оказывалось взаимопонимание участников группы. Это делало возможным синхронное творчество режиссера и оператора: реакция на происходящее во времени действие, интуитивная его оценка, кинодокументирование текущей ускользающей реальности в наиболее органичных для фильма ритмах, ракурсах и крупностях. Роль оператора П.М. Мершина в создании этнографических фильмов А.А. Литвинова не сводилась к формальной фиксации событий – случалось, если даже он снимал материал, не запланированный сценарием обязательных съемок, то эти кадры

[249] См.: Поляновский М.Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 200.

[250] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 142.

часто находили место в итоговых монтажных построениях А.А. Литвинова. Многие современники отмечали «фотографию» П.М. Мершина как сильную сторону фильмов А.А. Литвинова[251]. Именно человеческое и профессиональное содружество позволило группе камчатской киноэкспедии пройти около восьми тысяч километров невероятно сложным маршрутом, разработанным для них исследователем В.К. Арсеньевым, и успешно выполнить все намеченные задачи.

Советская пресса встречала киноэкспедицию звонкими заголовками, анонсируя информацию о том, что будущие фильмы «покажут подъем, охвативший Камчатку, подтвердят ее возможности, будут четко агитировать за кадры, необходимые этому участку советской земли. Яркими контрастами будет показана жизнь полуострова: культурные базы на Крайнем Севере, райисполкомы, рыбацкие колхозы, врачи пришедшие на смену шаманам, фактории вытеснившие хищных скупщиков пушнины, радио у вымирающих племен – все это тщательно день за днем наблюдала и записывала глазком объектива в течение 15 месяцев киноэкспедиция Литвинова»[252].

Монтаж фильмов Камчатской киноэкспедиции А.А. Литвинова происходил в Москве, без прямого редакторского участия В.К. Арсеньева. После изменения организационной структуры кинофабрики «Совкино» в 1930 г., из нее выделилась специализированная студия «Культурфильм», первой работой которой стала именно этнографическая кинокартина А.А. Литвинова «Тумгу» о коряках. По ее окончании, были смонтированы и выпущены в кинопрокат и другие фильмы Камчатской киноэкспедиции – «Оленный всадник», «Неведомая земля» и «Вдоль берегов Камчатки» (кинодневник

[251] Поляновский М.Л. Два кинопохода / Предисловие и примечания Дерябина А.С. // Вестник «Зеленое спасение». № 16. Алматы: Экологическое общество «Зеленое спасение», 2003. С. 9 – 34.

[252] Восемь тысяч километров с киноаппаратом // Кино. 1930. 13 сентября. С. 1.

экспедиции)[253]. Из четырех фильмов Камчатской киноэкспедиции А.А. Литвинова до наших дней сохранился только фильм «Неведомая земля»[254].

В фильме «Неведомая земля», который автору данного исследования довелось просматривать и изучать, в числе прочих присутствуют и этнографические материалы – краткие сюжеты традиционного хозяйствования различных групп ительменов и коряков – об их стойбищах и жилищах, формах передвижения (упряжки, лодки), промыслах (рыбная ловля и оленеводство) и т.д. Однако материалы эти подаются в фильме не как главная тема, а как проявления архаичности в сравнении с новыми для того времени видами хозяйствования – социалистическими. В целом же фильм «Неведомая земля» (второе название «Terra incognita») представлял собой обзорный экономико-политический киноочерк о Камчатке – он формировал образ некогда «забытого края», прогрессивно изменяющегося при социализме, делал акцент на работе сельскохозяйственных совхозов и зверохозяйств, рыболовецких артелей и консервного завода, пошивочной и лесозаготовительной артелей. Обращает на себя внимание четкая тематическая простроенность киноповествования: от «ретроспективных» сцен (традиционный быт коренных народностей и неразвитость социально-экономических связей) – к демонстрации «перспективных» социокультурных и экономических процессов, причем перелом в сторону показа советизации Камчатки намечается ровно в середине фильма. Очевидно, драматургической основой фильма является борьба старого и нового во всех сферах жизнедеятельности на полуострове: от хозяйства до политического устройства, завершающаяся победой социалистических нововведений. Неслучайно, был сделан ак-

[253] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 39.
[254] Российский государственный архив кинофотодокументов. Каталог кинодокументов. Учетный номер: 1416, производственный номер: 1-1459. Черно-белый, немой. 5 частей. 1931 г. выпуска.

цент на наглядную демонстрацию выгодных преимуществ советских организаций Камчатки – детского сада, школы, больницы, торгового кооператива, райсполкома – символизирующих перспективы развития полуострова. И как того требовала единая для государственных культурфильмов сюжетная матрица, в фильме были экранизированы все основные акты ленинской национальной политики: деятельность местных партийных ячеек, образовательных учреждений для туземцев, работа культбаз и производственных организаций и т.д. Для максимально полного воплощения на экране сценарных задач режиссеру приходилось сочетать методы документальной и постановочной съемки – во многих сценах прослеживаются срежиссированные действия персонажей (стройная вереница охотников, сдающих меха в кооператив, слаженные действия рыбаков на промысле и т.п.). При рассмотрении вышеприведенного кинотекста становится видно, что основной посыл фильма состоял в создании на экране образа Камчатки как эльдорадо природных ресурсов, имеющего значение для Советского Союза именно в качестве источника этих богатств, которые нужно разрабатывать в промышленных масштабах на благо всей страны. Монтажное сопоставление кадров и текстовых титров-лозунгов, безусловно, усиливало агитационно-пропагандистский эффект фильма в направлении конструируемого кинообраза советской Камчатки. Символичным является и финал фильма «Terra incognita» – мультипликационный кадр разрастающейся советской звезды, постепенно охватывающей своими лучами всю территорию полуострова – так называемый «визуальное картирование», как образ советизации региона.

Судьба других фильмов Камчатской экспедиции – неизвестна, в российских киноархивах эти фильмы не сохранились. Съемки этнографического характера (в частности, кадры праздника в селении коряков), снятые во время Кам-

чатской киноэкспедиции, вошли в художественный фильм А.А. Литвинова «Девушка с Камчатки» 1936 г., копию которого автору монографии предоставили в Госфильмофонде РФ.

Судя по архивным справкам и материалам периодической печати, эти фильмы, дополняя друг друга тематически и информационно, являлись своеобразной тетралогией. В частности, фильм «Оживающий полуостров» – кинодневник, описывающий путь самой экспедиции – представлял собой туристско-географический очерк, наполненный съемками приключений участников экспедиции в пути, яркими видовыми кадрами курящихся вулканов, горячих ключей, горных перевалов, речных, морских, тундровых и таежных пейзажей Камчатки. Фильм «Тумгу» переносил зрителя в Пенжинский район и погружал в быт коряков: сидячих – охотников и рыболовов, и кочующих – оленеводов. В фильме уделялось значительное внимание и проявлениям духовной культуры коряков, в частности, присутствовали сцены жертвоприношений и похорон. Были показаны также эпизоды народных танцев и национальной спортивной борьбы коряков. Кульминацией фильма была сцена зимней «ярмарки», в содержании которой, помимо показа торговли, встреч и спортивных конкурсов, главной была линия советизации коряков – работа медпунктов, кооперативов, ритуальных служб, культурно-воспитательных пунктов. Название фильма «*Тумгу*», что переводится с корякского как *человек / люди* – было подсказано А.А. Литвинову В.К. Арсеньевым. В процессе редактирования фильма в ответном письме на запрос А.А. Литвинова по поводу общего для всех коряков самоназвания В.К. Арсеньев подробно знакомит режиссера с вариантами локальных этнонимов различных групп коряков и указывает, что наиболее точным для названия фильма будет именно общекорякский этноним «*Тумг(h)у*»[255], фигурировавший еще у С.П. Краше-

[255] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 55. Л. 1.

нинникова в монографии «Описание земли Камчатки»[256]. Из материалов советских газет известно, что «Оленный всадник» был единственным из четырех фильмов киноэкспедиции, построенным сюжетно, – как история помощи советской власти коренным жителям, оказавшимся в бедственной ситуации: «Мужчины ушли на промысел, голод и пурга отрывают их от стойбища. Там – падеж оленей. Богатые оленеводы ушли, осталась беднота. Ужас объял этих малых детей тайги и тундры. Они ищут спасения в христианском кресте и в дикой пляске шамана, его завываниях и заклинаниях, грохоте бубна. Но ни крест, ни шаман не помогли – помог РИК. Советская власть узнала о бедствии и спешит на помощь»[257].

В декабре 1930 г. «Союзкино» утроило предпремьерный показ фильмов Камчатской киноэкспедиции для представителей Комитета Севера и редакции журнала «Советский Север». После просмотра деятели Комитета Севера формально покритиковали фильм «Тумгу» за недостаточную идеологическую проработку сценарной основы, возводя в пример фильм «Оленный всадник», но к показу рекомендовали оба фильма киноэкспедиции (см.: Приложение «Отзыв редакции журнала «Советский Север» на фильмы «Тумгу» и «Оленный всадник»)[258]. В то же время киноочерки «Неведомая земля» и «Оживающий полуостров», как кинодоказательства превращения Камчатки при советской власти в процветающий район, предлагалось «двинуть в Белоруссию и во все районы, откуда планируется переселение на Камчатку, во все районы Крайнего Севера, который быстро догоняет в своем развитии более освоенные районы СССР, и за границу, ибо заграница будет смотреть их с не меньшим успехом, чем миллионный советский зритель»[259].

---

[256] См.: Крашенинников С.П. Описание земли Камчатки. М.: Эксмо, 2013.
[257] Сергеев М. Земля неведомая. Новые фильмы о Камчатке // Кино. 1931. 18 сентября. С. 3 – 4.
[258] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. С. 41.
[259] Устюгов П. Новые северные фильмы // Советский Север. 1930. Декабрь. С. 119 – 121.

В августе 1931 г. фильмы Камчатской киноэкспедиции А.А. Литвинова вышли в широкий кинопрокат. Сохранившаяся в архиве А.А. Литвинова афиша к фильму «Оленный всадник» гласила: «В лучших кинотеатрах новый фильм производства Союзкино «Оленный всадник (охотник ламут)»[260]. Фильмы были положительно встречены общественностью. В частности, газета «Кино» писала: «Советская культурфильма может праздновать большую победу. Поступающая в прокат камчатская сюита заслуживает самого серьезного внимания»[261]. Этнографические фильмы Камчатской киноэкспедиции были внедрены и в систему образования, о чем, в частности, свидетельствуют методические разработки, выполненные А.А. Литвиновым для кинопоказов в учебных заведениях СССР[262].

***

Связь киногруппы с В.К. Арсеньевым не прерывалась на протяжении всего Камчатского кинопохода: режиссер А.А. Литвинов и администратор киногруппы И.И. Дорогов регулярно высылали В.К. Арсеньеву телеграммы с краткими отчетами о проделанных работах и путях следования киноэкспедиции, а В.К. Арсеньев, в свою очередь, переправлял эти сведения начальству кинофабрики «Совкино»[263]. Возвращаясь из экспедиции через Владивосток, по стечению обстоятельств группа А.А. Литвинова разминулась с В.К. Арсеньевым, который был в это время в рабочей командировке в Николаевске-на-Амуре. Учитывая предварительную договоренность о редактировании В.К. Арсеньевым экспедиционных фильмов, А.А. Литвинов намеревался

[260] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. С. 42.
[261] Сергеев М. Земля неведомая. Новые фильмы о Камчатке // Кино. 1931. 18 сентября. С. 3.
[262] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 43 – 44.
[263] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 9 – 15.

пригласить В.К. Арсеньева на монтаж будущих фильмов в Москву[264]. Но этому не суждено было сбыться – жизненный путь ученого, давшего российской науке многосторонние сведения о Дальневосточном крае, оборвала ранняя смерть – 4 сентября 1930 г., сразу по возвращении во Владивосток из экспедиции по Амуру, В.К. Арсеньев скончался от воспаления легких.

В рукописи статьи «Арсеньев и кино» А.А. Литвинов вспоминал: «Владимиру Клавдиевичу не пришлось увидеть нашу работу, в которой он принимал такое горячее и деятельное участие. 30 сентября 1930 года, в канун выхода наших фильмов на экраны, перестало биться сердце этого чудесного человека, крупнейшего исследователя Дальнего Востока и замечательного писателя. Наши фильмы мы посвятили светлой памяти Владимира Клавдиевича Арсеньева»[265]. В Архиве В.К. Арсеньева в Приморском отделении Русского географического общества во Владивостоке среди многочисленных траурных писем к вдове исследователя, М.Н. Арсеньевой, есть и телеграмма, объединившая имена всех участников Приморской и Камчатской киноэкспедиций: «Потрясенные смертью дорогого Владимира Клавдиевича. Глубоко скорбим Приносим свои искренние соболезнования. Литвиновы Мершин Дорогов Фельдман»[266]. Уход из жизни наставника, соавтора и старшего друга – В.К. Арсеньева – осиротил А.А. Литвинова и по-человечески, и профессионально. Позже режиссер посвятил исследователю также и свою биографическую книгу – «По следам Арсеньева».

После успешного выхода фильмов Камчатской киноэкспедиции на экраны А.А. Литвинов так резюмировал итоги полуторагодичной работы: «Как хорошо, что мы успели заснять сегодняшнюю Камчатку, с ее бездорожьем, собачьими «экспрессами», первобытными жилищами, суеверными

[264] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 24.
[265] Там же. Д. 35. Л. 19.
[266] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 44.

обычаями и жертвоприношениями. Ведь скоро, очень скоро все это станет достоянием истории, и тогда наши фильмы станут единственными памятниками невеселого прошлого и первых дней переделки полуострова…»[267]. Этот импульс сохранения культуры как мотива для создания фильмов вкупе с неискоренимой страстью к путешествиям были привиты А.А. Литвинову В.К. Арсеньевым.

Камчатская киноэкспедиция 1929–1930 гг. происходила на пике производственного развития советского этнографического кино. Уже в начале 1930-х гг. государство стало постепенно сворачивать планы производства этнографических фильмов, в то время как режиссер А.А. Литвинов готовился к новому годовому кинопоходу – на Чукотку.

[267] Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1963. С. 206.

Глава IV
ЧУКОТСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ 1932–1933 ГГ.

§ 1. Подготовительный период

«В следующую экспедицию мы поедем вместе»[268], – обещал исследователь Владимир Арсеньев режиссеру Александру Литвинову, напутствуя Камчатскую киноэкспедицию «Совкино» 1929 г. Но, родившись от совместных планов совершить экспедицию на Чукотский полуостров, на практике этот следующий кинопоход стал первым этнографическим киноопытом А.А. Литвинова, реализованным без участия В.К. Арсеньева. В то же время, задачи усложнились: Чукотская экспедиция предполагалась более длительной – 17 месяцев, и результатом ее должны были стать разножанровые кинофильмы о жизни обитателей края – два художественных и один документальный[269].

Над сценарием фильма об эскимосах – «Сын хозяина земли» – работал молодой писатель Т.З. Семушкин, который несколько лет прожил на чукотской земле, занимаясь в числе прочего и этнографическими исследованиями (позднее известный как автор книг «Чукотка» и «Алитет уходит в горы»). Киносценарий «Хочу жить» – о чукчах-оленеводах – разрабатывал драматург Г. Павлюченко, в основном используя материалы, предоставленные Комитетом Народностей Севера при ВЦИКе и Географическим институтом. Сам же А.А. Литвинов пополнял свои знания о Чукотке различными способами: посещал Комитет Народностей Севера, консультировался с его председателем П.Г. Смидовичем, беседовал с «бывалыми» людьми, днями просиживал в публичной библиотеке им. В. И. Ленина, знакомясь

---

[268] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 24; Поляновский М. Краевед в кино. Памяти Владимира Клавдиевича Арсеньева // Тихоокеанская звезда. 4 сентября. 1930. С. 4.

[269] Киноэкспедиция на Чукотский полуостров // Известия. 1932. 19 марта. С. 3.

с весьма скудными печатными материалами о Чукотке[270]. Режиссер вспоминал: «Я был полон желания вооружиться знаниями, как можно скорее отправиться в этот неведомый и суровый край – туда, где кончается Азия, окунув свой крутой и скалистый берег в холодные воды Ледовитого океана, откуда в ясные дни молча смотрят снежные вершины Аляски. Туда, где русский мореход Семен Дежнев еще в 1648 году открыл «край и конец Сибирской земли», – пролив между Азией и Северной Америкой. Туда, где побывал в 1733 году исследователь Камчатки Степан Крашенинников. Туда, где в 1920-ом году зимовал на шхуне «Мод» полярный исследователь Амундсен. Туда, где обитают охотники на морского зверя, а по беспредельной тундре кочуют оленеводы – лю-ораветлян – настоящие люди, как они себя называют… Туда, впервые в истории, придет трехногая камера советских киноработников и заглянет в прошлое и настоящее Чукотской земли»[271].

Однако главную сложность в творческой киноработе представляли не столько поиски материалов для киносценариев, сколько преодоление партийной цензуры, с которой приходилось иметь дело А.А. Литвинову и его киногруппе. С одной стороны, еще в силе была директива Первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии 1928 г., которая гласила: «Считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильмы для широкого зрителя по ее содержанию»[272].

---

[270] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 37. Л. 3.

[271] Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982. С. 26.

[272] Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения. М.: ОГИЗ, 1931. С. 449.

С другой стороны, студийная редактура душила собственно этнографические качества таких фильмов в пользу показа процессов советизации национальных территорий Союза, опираясь на получавшее распространение идеологическое клише о том, что «при правильном построении этнографическая фильма должна стать фактором материалистического миропонимания развития культуры, и тем самым будет содействовать процессу социалистического строительства»[273].

За плечами А.А. Литвинова был уже достаточный опыт работы в советском этнокино. Он вполне представлял себе сложность создания документальной этнографической картины, далекой от сценарной героики, навязываемой партийной редактурой. Осознавал он и невозможность воссоздать атмосферу традиционного бытования этнокультурных сообществ средствами только игрового кино. А потому для эффективного выполнения работ Чукотской киноэкспедиции А.А. Литвиновым было принято решение соединить два метода: художественный и документальный – снимать сюжетные киноистории в реальной среде северной Чукотки и использовать в основном «натурщиков» из числа местных жителей с привлечением профессиональных актеров лишь для исполнения специфически сложных ролей.

§ 2. Съемочный период

25 июня 1932 г. экспедиция московской кинофабрики «Союзкино» во главе с режиссером А.А. Литвиновым выехала из Москвы во Владивосток. Основной пресс-рупор советской кинематографии, газета «Кино», посвятила этому событию отдельную полосу: «На вокзале для проводов уезжающих собрались представители дирекции и общественных организаций фабрики. Фабком передал для нужд экспедиции и для передачи в культбазу комитета Севера на Чукот-

[273] Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982.

ском полуострове большую библиотеку. В нее вошли многие издания о Дальневосточном крае, Китае, Японии, а также о Соединенных штатах (мыс Дежнева, на котором будет заснята одна из фильм экспедиции, находится на самой границе с Аляской. Берингов пролив достигает здесь всего 50 километров). Кроме книг фабкомом переданы экспедиции коллекции пленочных диапозитивов, разнообразные игры: шахматы, домино, шашки и др. В числе культурного багажа экспедиции находится также кинопередвижка и патефон»[274].

Во Владивостоке, куда киногруппа прибыла 5 июля 1932 г., необходимо было организовать дальнейшее передвижение экспедиции, а также произвести набор актеров для съемок в художественных фильмах. Решение организационных вопросов экспедиции даже в хорошо знакомом А.А. Литвинову Владивостоке заняло почти месяц, дополнительно осложняясь проблемами финансирования со стороны фабрики «Союзкино». В личном архиве А.А. Литвинова сохранилась докладная записка директора фильмов Ф. Якимова с критикой в адрес студийного начальства: «Уехали в экспедицию с двумя тысячами рублей и одним съемочным аппаратом, рискуя в случае аварии с ним ничего не снять. Не получив никакого снабжения от фабрики, обратились за помощью в Дальневосточное отделение «Союзкино», где нам был выдан аванс в 12 тысяч рублей»[275].

В начале августа 1932 г. начался собственно экспедиционный маршрут – пароходом через Японию в бухту Лаврентия, где находилась культбаза Комитета Севера, которая должна была стать стационарной базой для работ киногруппы. В основной состав экспедиции входили 10 человек: режиссер А.А. Литвинов, ассистент режиссера Ю. Смирнитский, помощник режиссера В. Третьяных, директор группы Ф. Якимов, операторы А. Солодков и А.Ю. Левитан, актеры

[274] Якимов Ф. Выехала чукотская экспедиция // «Кино». 1932. 30 июня.
[275] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 52.

И. Быков, Б. Плотников, а также артисты Владивостокского китайского театра Джан Фун Тын и Юн Шли Чин.

Водный маршрут экспедиции А.А. Литвинова сопровождался штормами и непогодой, но киногруппа была полна энтузиазма в предвкушении экзотических приключений и творческой работы. На завершающей стадии тридцатидневного плавания из Владивостока до бухты Лаврентия ассистент режиссера Ю. Смирнитский записал: «Настроение у всей группы прекрасное. Все здоровы и работоспособны. Снабжение хорошее. В гор. Анадыре в Окружкоме с участием общественности провели чистку двух сценариев («Хочу жить» и «Сын хозяина земли»). Чистка показала: мы там в Москве плохо знаем Север. Особенно это относится к сценарию «Хочу жить», над которым придется много еще работать. Первую картину «Сын хозяина земли» мы будем снимать в районе культбазы в бухте Лаврентия (зимняя натура и немного летней). Тут живут эскимосы (береговые жители), занимаясь охотой. Вторую картину «Хочу жить» будем снимать в районе Анадыря, где есть большие оленеводческие совхозы. Эта картина вся на летней натуре из жизни чукчей-оленеводов. Следовательно, придется от берега уйти в глубь полуострова»[276].

В длительном пути участники киногруппы активно корректировали киносценарии – вносили практические дополнения и уточнения. Начать работы было решено со съемок художественного фильма «Сын хозяина земли» по сценарию Т.З. Семушкина как с наиболее проработанного с точки зрения соответствия материалов сценария местным реалиям. В этом ключе гораздо большей переработки требовал второй киносценарий – «Хочу жить», который был написан драматургом Г. Павлюченко по материалам Комитета Севера. И поскольку к съемкам группа планировала приступить только весной 1933 г., то и режиссерскую разработку откла-

[276] Смирнитский Ю. Письмо с Чукотского полуострова // За большевистский фильм. 1932. 7 августа. С. 3.

дывали с понимаем того, что множество деталей придется уточнять на месте [277].

Кроме того, специальной задачей экспедиции было создание документальной этнографической ленты о быте народностей Чукотки. В нагрузку были также включены попутная съемка документальных материалов для «Союзкинохроники» и отправление партийных обязанностей: «Часть этих снимков войдет в кино-атлас, который предложил выпустить ЦК партии. Киноатлас будет готов в 1934 г. Наряду с киноработой по съемке, экспедиция имеет ряд заданий по культурно-политической работе. Экспедиция, включившись в поход, объявленный Наркомпроссом и ЦК ВЛКСМ, везет с собой кино-аппарат – передвижку, много разных фильм и 1 000 экземпляров букваря на чукотском языке»[278].

2 сентября 1932 г. киноэкспедиция А.А. Литвинова прибыла к заливу Лаврентия на Северном побережье Чукотского полуострова – месту высадки, но из-за шторма на берег выгрузились только 7 сентября. Расположилась группа на культбазе Бухты Лаврентия –– комплексном учреждении, какие в то время создавались Комитетом Севера для «культурного подъема, развития самодеятельности, выработки основ национального самоопределения и вовлечения туземных племен в строительство, а также оказания немедленной экономической и культурной помощи туземцам»[279]. Культбаза служила школой и медпунктом, магазином и театром, притягивая коренное население окружающих и отдален-

[277] Якимов Ф. Киноэкспедиция на Чукотский полуостров // Известия. 1932. 19 марта.

[278] Маловичко А. Экспедиция на Чукотский полуостров // Красное знамя. 1932. 18 июля.

[279] Цит. по: Аманжолова Д.А. Советская этнополитика // Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции Российского государства. М.: Новый хронограф, 2012. С. 236.

ных стойбищ[280]. В дополнение к тому, в 1932 – 1933 гг. данная чукотская культбаза превратилась в киностудию.

Отсюда планировались выезды вдоль побережья до эскимосского стойбища Наукан (мыс Дежнева), крайней восточной точки СССР, с целью выбора натурных объектов, типажей и интерьеров для будущих съемок. Но из-за плохой погоды подготовительный период затянулся, а наступившая вскоре полярная ночь задержала начало съемочного периода до начала февраля 1933 г. В дополнение к погодным на проведении работ киноэкспедиции сказывались и финансовые трудности. Директор съемочной группы Ф. Якимов вспоминал: «Денег не было, жили за счет кооператива культбазы. Связь с материком была чрезвычайно затруднена, т.к. ближайшая радиостанция находилась от нашей базы за 120 километров. Всю работу вели в основном без денег при помощи местного кооператива»[281].

В ноябре 1932 г. наступила полярная зима. А.А. Литвинов, как и в предшествующих экспедициях, вел дневник, частично опубликованный позже в серии газетных очерков под общим названием «Снежными тропами Чукотки». Выдержка из воспоминаний режиссера о зимовке на Чукотке сообщает: «В ноябре на всю долгую зиму льды, снега и небо охватила седая бесконечная мгла. Солнце проглядывало на несколько минут и тотчас же гасло. Снежные волны полярного урагана опеленали стены и крыши домов густым холодным саваном. Нередко в двери жилища, никогда не запиравшегося, входили молчаливые чукчи, занесенные из забытых стойбищ пургою. Всего было не более пятидесяти человек в поселке, расположившемся на самой крайней полоске советского севера: учителя, кооператоры, охотники… и актеры»[282].

Пережидая полярную зиму, кинематографисты присматривались к чукчам, а чукчи – к кинематографистам. Одним

[280] Государственный архив Чукотского автономного округа. Ф. 1. Оп. 1 Д. 10.
[281] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 52.
[282] Литвинов А.А. Снежными тропами Чукотки // Кино. 1933. 29 ноября.

из ставших традиционным литвиновских методов сближения с аборигенами было проведение творческих мероприятий – кинопоказов, музыкальных концертов, радиосеансов. Так, для оленеводов и китобоев залива Лаврентия полярной зимой 1932 г. А.А. Литвинов организовал театрально-развлекательное представление: «Патефон пел песни и разговаривал. Работники культбазы и кинодеятели говорили речи о цели пребывании здесь культурных работников, о жизни в далекой советской стране, о коммунистах, о Ленине и Сталине, о комсомоле и о том экономическом и культурном перевороте, который совершает революция среди народностей, ранее выброшенных за борт так называемого цивилизованного мира и ныне приобщаемых к революционной культуре. По окончании праздника ударникам – чукчам и работникам культбазы раздавали премии: меховые штаны, чулки и фуфайки»[283].

Другим важным элементом работы был процесс максимальной адаптации привезенных профессиональных актеров к местному быту – методом «погружения» в чукотскую культуру. По воспоминаниям актера Б. Плотникова, один из таких опытов состоялся 9 ноября 1932 г. А.А. Литвинов предложил ему, ассистенту Ю. Смирнитскому и оператору А.Ю. Левитану выехать на собаках за пятьдесят километров в тундру для ознакомления с чукотским бытом. Стояла также задача побывать на камлании чукотского шамана, чтобы правильно показать это в картине. Пришлось переоблачиться в традиционные чукотские одежды – меховые рубашки, кухлянки, шубы из шкур молодых оленей, такие же меховые штаны, тюленьи меховые носки и меховые сапоги, на голову надеть теплый волчий малахай, а на руки – волчьи рукавицы и отправиться в путь на нартах, запряженных собаками. Несколько часов шесть пар матерых ездовых собак одолевал заснеженные тундровые перевалы.

[283] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 51.

Когда группа наконец прибыла к чукотскому стойбищу, каюр притормозил нарты, выпряг собак и привязал их к столбам из китовых челюстей, чтобы они не сгрызли кожаные нартовые ремни. Б. Плотников, профессиональный актер, детально запечатлел в памяти явления незнакомой культуры: «Мы входим, вернее, вползаем в полог. Стены, пол и потолок – все обтянуто шкурами и мехом. На полу сидят догола раздетые по обычаю жена хозяина яранги и старая чукчанка. Хозяин курит махорку. В пологе жарко. Светятся глиняные блюда – экки, наполненные моржовым жиром с фитилями из мха. Душный запах сыромятной кожи. Над огненными блюдами подвешены ведра для растапливания льда. «Этти!» – поздоровался с нами по-чукотски хозяин яранги, куривший махорку. «Ы…ы…ы… – ответили мы ему на чукотском языке»[284].

После ритуального чаепития «с дороги» кинематографисты попросили хозяина провести их к знаменитому здешнему шаману Чайвелькоту. Поужинав моржовым мясом, они вместе отправились на экскурсию по стойбищу и, наконец, поравнялись с ярангой шамана. Изнутри жилища доносились глухие и низкие звуки бубна. Когда гости зашли внутрь яранги, они увидели вполне кинематографичную картину: шаман сидел на полу, раздетый до пояса и бил в бубен большой деревянной палкой. После короткого знакомства актер Б. Плотников набрался смелости и попросил шамана показать ему как пользоваться бубном, пояснив, что это необходимо ему для съемок в фильме. Чайвелькот дал согласие и охотно рассказал о различных сверхъестественных шаманских «трюках», уверяя гостей, что его предшественник, к примеру, в ходе камлания вынимал глаз и клал его на бубен. Пожилой и опытный актер Б. Плотников, желая произвести впечатление на собравшихся в яранге аборигенов Чукотки, неожиданно решил по-своему «пошаманить»: «Быстро вынул я свою верхнюю вставную челюсть и швырнул ее на

[284] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 51.

бубен. Женщины ахнули. Одна из них, расхрабрившись, показала пальцем на нижнюю мою челюсть, и когда я также ее вынул и бросил на бубен, тогда, по-видимому, зрители решили уверовать в мои шаманские способности. А под конец я разоблачил все свои «шаманские секреты»[285].

«Состязания» культур продолжались и на идеологическом фронте. В архиве А.А. Литвинова сохранилась справка времен Чукотской киноэкспедиции о том, что он во время нахождения на культбазе выполнял обязанности секретаря ячейки ОСО[286], а также руководил занятиями по русскому языку при подготовке в Анадырскую совпартячейку туземцев[287]. Эти формальные обязанности были скорее в тягость режиссеру, и он никогда не использовал советские властные полномочия против местного населения, предпочитая договариваться «арсеньевскими», а не партийными методами. Эти и другие опыты взаимодействия готовили главное – притирание людей разных культур друг к другу, что играло принципиально важную роль для организации грядущего съемочного процесса.

В январе 1933 г. группа А.А. Литвинова была в основном готова для начала съемок кинокартин. Первые сцены для документального фильма снимались прямо на культбазе. На страницах своего дневника А.А. Литвинов вспоминал, что часто спонтанные бытовые эпизоды поражали кинематографистов гораздо более придуманных сценаристами: «Однажды киноаппарату удалось запечатлеть необычайную картину: двое чукчей раскопали яму, где хранился «копальхен» – моржовое мясо, заготовленное на зиму. Запах мяса привлек несколько сот собак. Они неслись по направлению к яме со всех концов стойбища с лаем, кидаясь и кусая друг друга. Чтобы спастись от буйной собачьей своры,

[285] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 51.
[286] «Особое совещание при коллегии ГПУ», имевшее право вынесения приговоров о наказании за антисоветскую деятельность.
[287] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 41. Л. 5.

чукчи стали разбрасывать прелые куски мяса и, пользуясь собачьей междуусобицей и дракой из-за каждого куска, быстро засыпали яму снегом»[288].

В снятой группой А.А. Литвинова документальной кинокартине было немало подобных случайно уловленных кадров. Многочисленные материалы, документированные в ходе полугодичной экспедиции, авторам пришлось уместить в двадцатиминутной короткометражной ленте, выпущенной в 1934 г. под названием «У берегов Чукотского моря».

Помимо документального фильма и материалов для журналов «Союзкинохроники», что могло бы само по себе составить план отдельной экспедиции, киногруппа А. Литвинова должна была снять два полнометражных художественных фильма!

В литвиновском архиве сохранились воспоминания разных участников киногруппы, и в частности, операторов экспедиции – А.В. Солодкова и А.Ю. Левитана, записанные зимой 1933 г.: «В начале января кончилась полярная ночь и появилось слабенькое рахитичное солнце, смотреть на которое можно было не щурясь. В конце февраля был первый съемочный день, продолжительностью в 1,5 часа. Этот день был серьезным испытанием для нашей камеры «Дебри Л». При морозе –37 по Цельсию и сильном северном ветре эти полтора часа она работала без отказа (на камере был теплый меховой двойной чехол)»[289].

Операторской группе пришлось преодолеть немало трудностей при большом количестве зимних съемок в пургу, в сильный ветер и мороз. И каждый новый календарный период дарил кинематографистам очередные технические сложности. Так, после затяжной полярной ночи, с каждым днем солнце становилось все ярче, и уже в марте всем участникам киногруппы пришлось носить солнцезащитные очки,

---

[288] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 51.
[289] Там же. Л. 52.

а на объектив камеры ставить защитные фильтры – настолько светоактивна была отражающая поверхность снега. А в апреле и мае, когда ночей почти не стало, пришлось снимать с перерывом от 11 до 14 часов дня, так как совершенно безоблачное небо и снег буквально сливались в единый плоский ландшафт. Постепенно снег стаивал и обнажалась земля, и в июне-июле условия съемки почти сравнялись с условиями средней широты СССР. Экстремальные погодные условия вызывали беспокойство директора фильмов Ф. Якимова, предупреждавшего начальство фабрики о рисках, связанных со слабой оснащенностью киногруппы: «Работая в таких условиях, мы каждую минуту беспокоились за целость нашей камеры, которая была единственной в нашей экспедиции. Один роковой случай, и камера могла бы погибнуть или выйти из строя, а с нею 500 000 рублей и полтора года времени работников экспедиции»[290].

Ответственность режиссерской группы была также неординарной, поскольку приходилось работать в основном с непрофессиональными актерами – типажами из среды местного населения. Подготовительные мероприятия сделали свое дело, и жители Чукотки с интересом погружались в неведомый им мир кино. В литвиновских полевых тетрадях сохранилась заметка под названием «Первый актер Чукотки», в которой приводится один из таких опытов: «Элип оказался одаренным актером. Он покинул свою ярангу и несколько месяцев провел в работе с московской группой. Эта работа увлекла старого чукчу. Он даже не огорчился при известии, что яранга его съедена брошенными им голодными собаками. Элип просил, чтобы при первом удобном случае он получил возможность оставить Чукотку и переселиться для завершения своего театрального образования в Москву»[291].

Чукотские натурщики, носители местного колорита, были одеты, оснащены и даже загримированы самой при-

[290] Государственный Архив Свердловской Области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 52.
[291] Там же. Л. 51.

родой. При этом А.Ю. Левитан и А.В. Солодков все же сталкивались с операторскими проблемами: «Большие трудности пришлось преодолеть в работе над лицами, так как тон кожи туземного населения, смуглый от природы, в весенние и летние месяцы стал темно-бронзовым от загара, что осложняло работу по гриму и освещению лица актера»[292].

Сложности у литвиновской киногруппы возникали в основном со съемкой сцен, имеющих сакральный характер. Один из таких случаев произошел при съемке эпизода похорон: умершего чукчу кладут на нарту, родные и друзья впрягаются вместо собак и везут умершего на сопку – местное «кладбище»; там мертвеца раздевают, одежду разрезают на мельчайшие кусочки и вместе с предметами его обихода кладут рядом с телом; собаки, учуявшие добычу, вертятся тут же. Закулисные подробности этой съемки описаны в очерке ассистента режиссера Ю. Смирнитского «Шаман Тааюге – против кино»: «Все шло отлично до того самого момента, когда понадобилось положить актера Джан Фун Тына среди старых, изглоданных песцами и собаками черепов и костей на маленькой площадке скалы, нависшей над морем. Наш проводник и зеркальщик Онго помрачнел, другие чукчи-рабочие тоже скисли. Ассистент Таюрультен, упрямо наклонив голову, заявил: «Здесь снимать не надо. Нехорошо. Келя (черт) будет очень сердиться»[293]. А.А. Литвинов и другие кинематографисты по очереди пытались убедить чукотскую часть съемочной группы, что это предрассудки, что в художественном кино снимается все не по-настоящему. Но чукчи отстаивали свое «табу». И, несмотря на то, что для съемки эпизода похорон группе пришлось преодолеть огромные расстояния по морскому льду на собачьих упряжках, затем – подняться на береговые скалы, волоча за собой крупногабаритную кинокамеру «Дебри», штатив, зеркала

[292] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 52.
[293] Там же. Л. 51.

и прочее техническое снаряжение, – съемку пришлось отложить и вернуться на базу. Ю. Смирнитский вспоминал: «Вечером к нам пришел кинооператор Артуги. Он долго пил черный как деготь чай, наконец, отставив в сторону пустую кружку сказал: «Тааюге сегодня весь день бил в бубен. Он не хочет, чтобы снимали кино у нас в селении»[294].

По воспоминаниям участников киноработ, разрешить ситуацию помогла местная дипломатия. Ранним утром председатель нацсовета Ганнуге созвал общее собрание. Выступавшие чукчи-комсомольцы, а также кинооператор Артуги раскритиковали позицию шамана Тааюге, призывая к содействию приехавшим издалека гостям – участникам киногруппы. Тааюге сидел тут же и угрюмо молчал. Ему было, очевидно, тяжело принять отступное решение. Вдруг, он неожиданно улыбнулся – доверчиво, по-детски. И съемки состоялись[295].

Это был не первый и не последний случай подобных сложностей в Чукотской киноэкспедиции, но каждый раз А.А. Литвинову удавалось бесконфликтно разрешать такие ситуации в пользу кино.

Летом 1933 г. «изоляция» киногруппы А. Литвинова на Чукотке была временно прервана. 21 июля через Архангельск вдоль всего северного побережья Азии отправилась другая киноэкспедиция – под руководством известного кинорежиссера В.А. Шнейдерова. Об этом небывалом для полярных широт пересечении двух масштабных киноэкспедиций загодя писала газета «Кино»: «При проходе ледокола мимо селения Уэллен на Чукотке произойдет встреча двух киноэкспедиций: арктической – Шнейдерова и чукотской – Литвинова. Группе Литвинова будет передано продовольствие. Обе экспедиции обязались оказать друг другу необходимую съемочную помощь. Группой Шнейдерова будут

[294] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 52.
[295] Там же.

сняты сюжеты для Литвинова: белые медведи, моржи, киты и пр. Группой Литвинова для Шнейдерова будут сняты сцены прихода ледокола на Чукотку, встреча его»[296]. Незадолго до своего отправления в данную экспедицию, режиссер В.А. Шнейдеров, выступая на совещании работников советского кинопроизводства, отмечал: «На тематическом совещании об этнографически-экспедиционном фильме никто не говорил. В темплане он занял место очень незаметное. Но кино работает в этой области очень мало. Кадров экспедиционных киноработников почти нет. Сейчас в области экспедиционного фильма работают только: в Межрабпомфильм В. Шнейдеров, на Московской фабрике – т. Литвинов, в Востокфильм – Ерофеев. Надо помнить, что мы имеем пятилетку экспедиционных работ, разработанную Академией наук. Мы имеем ежегодно десятки интереснейших походов и экспедиций. Наконец, у нас давно уже идут разговоры о создании киноатласа Советского Союза. Такого кинопособия, по которому могла бы учиться молодежь. До сих пор в этой области ничего не сделано»[297].

Эта памятная встреча двух экспедиций[298], двух режиссеров-лидеров направления советского этнографического кино в съемочном поле произошла как раз в то время, когда руководящие органы кинематографии вслед за политическим заказом продюсера-государства меняли свой курс на сугубо информационную популяризацию успехов советской власти в устроении отсталого быта малочисленных народов. И такие заказные телеграммы поступали А.А. Литвинову непосредственно на Чукотку: «Просьба выслать кинoредакции Союзфото негативы отправления вашей экспедиции из Владивостока на Чукотку. Также при первой возможности выслать снимки дальнейшего пути пре-

[296] Поляновский М.Л. Редкая экспедиция // Кино. 1932. 18 июля.
[297] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 50.
[298] См.: Шнейдеров В. А. Поход «Сибирякова». М.: Молодая гвардия, 1933.

бывания и работы на Чукотке. Снимки нужны для отправки за границу»[299].

Спустя годичный период комплексных полевых работ, киногруппа Чукотской экспедиции во главе с режиссером А.А. Литвиновым успешно выполнила поставленные перед ней непростые производственные и творческие задачи. К окончанию лета 1933 г. съемки всех трех фильмов были завершены и участники киноэкспедиции ожидали обещанного прибытия за ними китайского парохода. Директор киногруппы, Ф. Якимов, говоря о перевыполнении плана экспедиции, вспоминал: «Расход по картине выразился в сумме 179.712 руб. 27 к. при смете 292.072 руб. 15 коп. Провести всю нашу сложную работу можно было только благодаря спаянности всего коллектива, ударным методам и желанию с честью вернуться на фабрику»[300].

Между тем всяческая связь с кинофабрикой была потеряна. Несколько недель продлилось ожидание отъезда. За это время участники киноэкспедиции успели провести досъемку материалов для киножурналов «Союзкинохроники», а также помочь местным жителям в ремонте строений культбазы. В архиве А.А. Литвинова хранится официальный документ, скрепленный примитивной печатью культбазы: «Чукотская Культурная База Комитета Севера при ВЦИК выражает глубокую благодарность кино-экспедиции за проведенную в течение зимовки (1932–33 г.) культурную и общественную работу в районе Культбазы. Кроме того, работникам кино-экспедиции т.т. Якимову, Литвинову и Третьяных выражается благодарность за оказанную помощь по ремонту Культбазы. В местных условиях, при полном отсутствии рабочей силы, эта помощь явилась особо ценной. Зав. Культбазой Хорошавцев, б/х Лаврентия, 4-го сентября 1933 г.»[301]

---

[299] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 57.
[300] Там же. Л. 52.
[301] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 51.

В конце сентября у берегов бухты Лаврентия показался долгожданный пароход «Аншинг», который принял на свой борт участников киноэкспедиции в том же составе, в каком около года назад они сошли с парохода на местный берег. Киногруппа А.А. Литвинова благополучно возвратилась с Чукотского полуострова – через Владивосток – в Москву только 14 ноября 1933 г. В газетах появились приветствия: «Вернулась полярная экспедиция! За полтора года работы киноэкспедиция засняла две художественные игровые фильмы, одну короткометражную этнографическую фильму и много материала для Союзкинохроники. В Москве группа будет производить павильонные съемки для художественно-игровых фильм»[302].

Членам киногруппы, вернувшимся из длительной киноэкспедции, даже не дали времени на отдых – начальство фабрики настаивало на срочном завершении монтажа и плановой сдаче фильмов к концу календарного года. А предстояли еще досъемки камерных интерьерных сцен для художественных фильмов, пересъемка финальной сцены для фильма «Джоу» («Сын хозяина земли»), создание титров, монтаж и тонировка. Благодаря слаженным действиям режиссера А.А. Литвинова и других участников киногруппы к назначенному сроку все киноработы были успешно завершены, итоговые фильмы были одобрены сначала дирекцией кинофабрики, а 20 января 1934 г. – приняты управлением кинематографии.

Из всех фильмов Чукотской киноэкспедиции до настоящего времени сохранился только «У берегов Чукотского моря»[303]. Фильм состоит из двух разных блоков. С одной стороны, данную киноработу украшают яркие видовые кадры природного мира Чукотского полуострова: морские пейза-

---

[302] Якимов Ф. Вернулась полярная экспедиция // Кино, 1933. 22 ноября.

[303] Российский государственный архив кинофотодокументов. Каталог кинодокументов Учетный номер 2687, производственный номер 1-2914. Немой, ч/б. 2 ч. 1934 г. выпуска.

жи, могучие льды, птичий базар на мысе Уэлен, моржовые колонии, стада диких оленей и стаи птиц. Эти картины бережно обрамляются внимательными кинонаблюдениями за жизнедеятельностью местных жителей разного пола и возраста, за работой и на отдыхе, в семейном быту и на промыслах, в различные хозяйственные сезоны и времена года. Детально показаны селения и жилища чукчей, а также их средства передвижения – лодки и собачьи упряжки. Есть и сцены национальных праздников: чукчи поют, танцуют, играют на музыкальных инструментах. С другой стороны, в данном фильме выделяется блок полупостановочных «сценарных» эпизодов культурной перестройки быта чукотской тундры: выступления художественной самодеятельности; работа кооператива, куда чукчи сдают шкуры пушных зверей; занятия в школе ликбеза для аборигенов, изучающих свой родной язык по учебникам академика В.Г. Богораза; выпуск новой группы чукчей-курсантов – проводников новой социалистической культуры в древних традиционных стойбищах и т.п. Таким образом, этот единственный дошедший до нас фильм Чукотской киноэкспедиции А.А. Литвинова – «У берегов Чукотского моря» – представляет собой не столько подробную этнографическую ленту, сколько обзорную картину о советизации Чукотки.

§ 3. Итоги «пятилетки» А.А. Литвинова

24 февраля 1934 г. состоялся творческий вечер режиссера А.А. Литвинова в Октябрьском зале Дома печати в Москве с показом фильмов, сделанных им в разные периоды деятельности, в том числе и кинокартин Чукотской экспедиции. В аннотациях советских киноафиш данные фильмы анонсировались следующим образом: «В число художественно-игровых фильм входят: «Хочу жить» – о ликвидации полуфеодалов на далеком Севере среди чукчей-

оленеводов и «Чжоу» («Сын хозяина земли») – о береговых жителях Чукотки – эскимосах. В этой фильме сопоставляется национальная политика среди народностей Севера, осуществляемая двумя системами – социалистической и капиталистической. Художественные игровые фильмы полярной экспедиции богаты редким бытовым материалом, имеют много кадров, показывающих различные туземные обычаи и обряды, которые под влиянием быстрого культурного роста северных народов безвозвратно изживаются»[304].

Вечер А.А. Литвинова собрал множество профессионалов и гостей, заинтересованных этнографическим кино, в том числе известных деятелей советского кинематографа. На данном вечере были подведены итоги «пятилетки Литвинова»: режиссер рассказал о своем творческом пути, о путешествиях, о трудностях, которые приходилось преодолевать, о людях, с которыми ему выпала честь работать все эти годы, и особо – о В.К. Арсеньеве. Были показаны фильмы «Лесные люди» (1929), «Тумгу» (1930), «Чжоу» (1934) и др. Писатель Михаил Пришвин, в свое время заинтересовавшийся Дальним Востоком еще под влиянием творчества В.К. Арсеньева[305], присутствовавший на литвиновском вечере, в прениях сказал, что считает путь А.А. Литвинова правильным: «От натурализма, от первых работ, в которых материал давит на автора, Литвинов идет к созданию образов людей Крайнего Севера. От хроники он идет к организации материала, к инсценировке»[306]. Ценность работ А. Литвинова отметили профессиональные ученые и кинематографисты, деятели Комитета Севера и представители кинематографического начальства, а также простые зрители.

В повестке вечера было и обсуждение перспектив советского этнографического кино. Выступление А.А. Литвинова о недостаточном внимании к этнокино со стороны кинема-

[304] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 53.
[305] Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 1.
[306] Пришвин М.М. Дневники 1932 – 1935 гг. СПб.: Росток, 2009. С. 357.

тографического начальства, обращенное прямо к представителям последнего в зале, было живо поддержано дополнениями коллег-кинематографистов – В.А. Шнейдерова, Г. Блюма, Б. Плотникова. В частности, режиссер Владимир Шнейдеров отметил: «Кинопромышленность относится к нам как к мелким хроникерам. Между тем зрительская масса любит экспедиционные фильмы, требует их. Эти фильмы – золотой фонд советской кинематографии. Они демонстрируются за границей с большим успехом. Стыдно признаться: имя Литвинова за рубежом более популярно, чем у нас»[307].

Выступление В.А. Шнейдерова поддержал известный журналист и писатель М.Л. Поляновский, внимательно отслеживавший и освещавший в прессе и в литературных трудах основные киноэкспедиции А.А. Литвинова: «Хуже 70-градусного мороза, хуже таежного бездорожья то, что «Союзфильм» держит в черном теле производство экспедиционных фильм. Повторяется старая скверная история. До революции В.К. Арсеньев не находил в России издателя. Его книги вышли прежде всего за границей. Литвинов знакомит нас с краем, на который не перестают зариться наши наиболее воинственные соседи. Он в течение пяти лет показывает приобщение ДВК к советской культуре»[308].

Литвиновский творческий вечер стал своего рода местом сплочения деятелей этнографического кино в момент наступления на само это направление «сверху». Но, несмотря на активную позицию деятелей культуры, науки, а также зрителей, ведомственные решения относительно судьбы этнографического кино, находившегося в это время в высшей точке своего становления, были приняты окончательно и бесповоротно.

---

[307] Поляновский М.Л. Четыре года на Дальнем Востоке // Кино, 1934. 28 февраля.
[308] Там же.

Фильм «Чжоу» Чукотской экспедиции вышел в широкий прокат в апреле 1934 г. на экранах крупнейших кинотеатров страны, дополнительно приправленный актуальной информацией: «В ледяных просторах Арктики, на Чукотском берегу Ледовитого океана развертывается действие картины. Картина снималась специальной экспедицией в районе Уэллена и залива Лаврентия, где сейчас закончились героические работы по спасению Челюскинцев»[309].

А в мае того же года в газете «Вечерняя Москва» вышла статья «В защиту кинопутешествий», где, на фоне описания успешного проката фильма А.А. Литвинова, в то же время приводится информация о принятии Главным Управлением Кинематографии специального указа, гласящего, что «производство научных картин, в том числе и фильмов путешествий, окончательно упраздняется»[310].

***

Так, в период количественного и качественного своего развития в начале 1930-х гг. направление этнографического кино в СССР было исключено из производственных планов кинопроизводства государственных студий. Этнокино отыграло свою роль информационной технологии в рамках советского эксперимента по строительству многонационального государства. Если первоначально показ «вымирающих первобытных народностей», которым Советы протягивали руку помощи, были в русле государственной идеологии, то в последующем этнографические кинодокументы стали невыгодной краской для развития светлого имиджа СССР. Уходили с кинематографической арены такие известные деятели документалистики, как Дзига Вертов, Владимир Ерофеев и др.

---

[309] Фельдман К. В защиту кинопутешествий // Вечерняя Москва. 1934. 19 апреля.

[310] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 69.

Переориентировался в профессии и документалист Александр Литвинов, пробуя себя в новых условиях как режиссер игрового кино: в середине 1930-х гг. на «Мосфильме» им были сделаны художественные фильмы «Хижина старого Лувена» (автор сценария: М. Пришвин, в главной роли: Х. Енингс, 1935) и «Девушка с Камчатки» (автор сценария: М. Дубсон, в главной роли: З. Занони, 1936). Существует небезосновательное мнения о том, что в это время А.А. Литвинов все чаще использовал длительные командировки как укрытие – «он пытался «спрятаться» в далеких краях, потому что многие его родственники были репрессированы» [311]. А в 1937 г., спасаясь от волны чисток, прокатившейся по кинематографической отрасли и захлестнувшей сподвижников и коллег А.А. Литвинова (М. Дубсона, Х. Енингс и др.), он вынужден был покинуть Москву[312]. Далее в биографии А.А. Литвинова следовал «сибирский» период: в 1938–1948 гг. режиссер работал на студии «Сибтехфильм» (г. Новосибирск), где он снимал документальные фильмы о Сибири («Якутия», «Сибирь Советская», «Сибирь в дни войны», «Стреляй метко», «Стахановцы и доменщики» и др.)[313]. А последние тридцать лет своей жизни, с 1948 по 1977 гг., А.А. Литвинов проработал на Свердловской киностудии, создав серию документальных фильмов об Урале: «По Чусовой», «Урал – земля золотая», «Курорт Усть-качка», «Сокровища наших недр», «Человек с горы Высокой», «Завод заводов», «Новаторы Уралмаша», «Однажды летом» и др.)[314]. На Свердловской киностудии

---

[311] См.: Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Вып. 11. Алматы: Гермес, 1999. С. 24.

[312] Интервью автора с В.И. Макеранцем. Екатеринбург. 3 сентября 2015 года.

[313] См.: Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 54.

[314] Шифрин М.И. Вчера и сегодня свердловского кинематографа. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1967. С. 43.

А.А. Литвинов стал зачинателем творческого объединения научно-популярных фильмов и воспитал яркую плеяду учеников, ставшую основой уральской школы документального кино: Л.Е. Козырева, Л.Д. Котельникова, Л.Л. Ефимов, И.К. Персидский, Б.Г. Урицкий и другие [315]. В этот же период А.А. Литвиновым были написаны биографические книги: «По следам Арсеньева», «В краю огнедышащих гор», «Путешествия с кинокамерой». Кроме того, А.А. Литвинов стал организатором и первым руководителем Свердловского отделения Союза кинематографистов РФ. По воспоминаниям известного советского кинорежиссера Я.Л. Лапшина, создателя классических художественных фильмов «Угрюм-река», «Демидовы», «Приваловские миллионы», сменившего А.А. Литвинова на посту главы регионального отделения Союза кинематографистов, «Литвинов своим авторитетом способствовал большему весу нашей организации, ведь в то время он был единственным заслуженным деятелем искусств»[316].

На протяжении всего творческого пути до самого его финала А.А. Литвинов неоднократно возвращался к теме «лесных людей», с которой в свое время дебютировал в кинематографе. Так, через двадцать лет после своей первой – Приморской – киноэкспедиции, он вернулся в Уссурийскую тайгу, чтобы зафиксировать изменения, произошедшие в удэгейской культуре за прошедшее время, и создал этнофильм «Удэ» (1947). А еще десять лет спустя А.А. Литвинов завершил условную трилогию об удэгейцах фильмом «По дорогам Приморья» (1957). Кинематографисты, знавшие А.А. Литвинова лично, сходятся в одном: до последних дней жизни он остался страстным исследо-

[315] Кириллова Н.Б. Феномен уральского кино. Екатеринбург: Культура Урала, 2003. С. 50.

[316] Лапшин Я.Л. Кинолента длиною в жизнь. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2010. С. 20.

вателем и неутомимым путешественником[317]. К примеру, по воспоминаниям режиссера А.В. Морозова, даже будучи в уже преклонном возрасте, А.А. Литвинов продолжал подавать в редакцию киностудии в основном заявки на съемку экспедиционных фильмов [318], а по словам оператора Ю.И. Дуринова, работавшего с А.А. Литвиновым на фильме «Урал – земля золотая», он давал «фору» многим молодым участникам киногруппы по части перенесения экспедиционных трудностей [319]. Коллеги А.А. Литвинова свидетельствуют, что среди его сценарных проектов был фильм об академике В.А. Обручеве, но главной мечтой его так и осталась постановка художественного фильма о В.К. Арсеньеве [320].

Порядка восьмидесяти фильмов разных жанров создал А.А. Литвинов за свой почти восьмидесятилетний жизненный путь. Но в историю кино А.А. Литвинов вошел именно как первопроходец документального этнографического кино, как режиссер фильмов, созданных им в 1920-х–1930-х гг., выполненных специфическим методом, представляющим интерес для самостоятельного научного анализа.

---

[317] Зеличенко Б. Жизнь в кинокадрах // Уральский рабочий. 1973. 7 сентября. С. 4; Зеличенко Б. Любовь на всю жизнь // Вечерний Свердловск. 1968. 6 июля. С. 4; Зеличенко Б. Мчали нас по стране поезда // На смену. 1973. 3 июля. С. 3; Зеличенко Б. Памятные встречи // Вечерний Свердловск. 1963. 26 января. С. 4; Зеличенко Б. Своя тропа // Вечерний Свердловск. 1977. 15 ноября. С. 3; Зеличенко. Б. Старейшина уральской кинематографии // Политическая агитация. 1976. № 18. С. 45; Зеличенко Б. Уроки мастера. // Вечерний Свердловск. 1988. 5 июля. С. 3; Коряков О. Своей тропой // Уральский рабочий. 1968. 20 августа. С. 3; Лобанова О. От Урала до Камчатки с кинокамерой // Уральский рабочий. Свердловск, 1988. 18 октября. С. 4; Машкова В. Режиссер встречается со зрителями. // Уральский рабочий. 1958. 19 февраля. С. 4; Овчинников В. По следам Арсеньева // Вечерний Свердловск. 1958. 25 марта. С. 3; Шеваров Г. Годы и ленты // Вечерний Свердловск. 1973. 11 июля. С. 3; Шеваров Г. Пионер // Уральский рабочий. 1978. 4 июля. С. 4.

[318] Интервью автора с А.В. Морозовым. Екатеринбург. 25 января 2013 года.

[319] Интервью автора с Ю.И. Дуриновым. Екатеринбург. 23 апреля 2013 года.

[320] Интервью автора с Л.Д. Котельниковой. Екатеринбург. 15 мая 2014 года.

Глава V
МЕТОД А.А. ЛИТВИНОВА
(на примере фильма «Лесные люди»)

§ 1. Подготовительная и сценарная работа

Настоящая глава монографии фокусируется на методологии создания классического этнографического фильма «Лесные люди» кинорежиссера А.А. Литвинова. В качестве основных исследовательских материалов используются первоисточники – этнографические фильмы Приморской киноэкспедиции А.А. Литвинова («Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края»), и этнографические книги В.К. Арсеньева («Лесные люди – удэхейцы», «По Уссурийскому краю»). Существенную источниковую базу в данном случае составляют и архивные материалы: полевые дневники и фотографии, личная и деловая переписка, документация и рукописи неопубликованных статей; а также изданные биографические книги А.А. Литвинова («По следам Арсеньева», «Путешествия с кинокамерой»).

Архивные документы 1928 года свидетельствуют, что «Совкино» направляло группу А.А. Литвинова для съемки картины «Племя, затерянное в веках» о гольдах[321]. Но по инициативе В.К. Арсеньева было решено переписать сценарий и снимать фильм об удэгейцах. В 1926 г. вышла арсеньевская книга «Лесные люди – удэхейцы», она и стала сценарной основой будущего фильма А.А. Литвинова. И если сопоставить книгу и фильм, обнаружится практически буквальное следование эпизодов фильма главам книги. Неслучайно и перенесение заглавия книги в название фильма.

К началу марта 1928 г., спустя месяц ежедневных работ, написание сценария фильма «Лесные люди» было завершено. В.К. Арсеньев, в отличие от А.А. Литвинова, скептически относился к возможности воссоздания текста своей

---

[321] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 17.

научной монографии на экране[322]. В неигровом кинематографе конца 1920-х гг. ощутимое влияние имел манифест режиссера Дзиги Вертова «МЫ», в частности провозглашавший, что сценарий – это сказка, выдуманная литературой, и что исключительным методом документалистики служит фиксация жизни «как она есть»[323]. В свою очередь, режиссер А.А. Литвинов задумывался о необходимости трансляции специфической этнографической реальности в зрительскую киноисторию. В рукописи своей статьи «Арсеньев и кино» он размышлял: «Если снимать жизнь «как она есть», это значит снимать поверхностно, не вгрызаться в материал, не раскрывать сущность вопроса, поставленного перед фильмом. С этим мы не могли согласиться и решили работать по сценарию… Зная, что наши фильмы будут смотреть не только этнографы, но и широкий зритель, мы нашли с помощью нашего консультанта В.К. Арсеньева занимательную форму, в которую уложили познавательный материал»[324].

С организационной стороны В.К. Арсеньевым лично был проработан весь маршрут похода, составлен список предметов экипировки и даже продуктов, даны необходимые рекомендации, письма и телеграммы к специалистам и проводникам на местах и т.д. Кадрами отправления группы «Совкино» в эту свою первую дальневосточную экспедицию начинается полнометражный киноочерк А.А. Литвинова «По дебрям Уссурийского края» (1929) – фильм о фильме «Лесные люди» – содержащий ценный с исследовательской точки зрения закадровый материал о путях следования и особенностях работы Приморской киноэкспедиции. В данном фильме активно фигурируют непосредственные участники экспедиционного съемочного процесса: кинематографисты, проводники группы и сами удэгейцы.

---

[322] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. № 1 (29). 1955. С. 123.
[323] Вертов, Дзига. Из наследия. Т.2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 15.
[324] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35. Л. 2.

§ 2. Полевые и съемочные работы

В качестве основного места для киносъемок Арсеньевым было рекомендовано стойбище Инси Амулинка в верховьях р. Анюй. Оно, как видно из кадров фильма «Лесные люди», представляло собой традиционное удэгейское поселение, естественно, содержащее все необходимые натурные и интерьерные детали для киноповествования: жилища, хозяйственные постройки, орудия промыслов, предметы утвари. Кроме того, это родовое стойбище было населено коренными удэгейцами – представителями разных полов и возрастов, что позволяло снять максимально полный спектр киносюжетов, запланированных сценарием, в реальной жизни удэгейцев.

Поскольку книга В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы» стала основой сценария и фильма А.А. Литвинова «Лесные люди», особый исследовательский интерес представляет сопоставление этих двух источников – научной книги и этнографического фильма. Книга В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы», изданная во Владивостоке в 1926 г., состоит из трех глав – «Внешний быт удэхейцев», «Общественный строй», «Миросозерцание» – которые, в свою очередь, делятся на параграфы. Следующая за авторским предисловием глава «Внешний быт удэхейцев» включает параграфы: «Тазы и удэхейцы», «Первоначальная родина», «Причины вымирания», «Физический тип», «Характер», «Одежда», «Язык», «Жилища», «Приспособленность к окружающей среде». Глава «Общественный строй» имеет следующее содержание: «Разделение труда между мужчиной и женщиной», «Рождение ребенка», «Воспитание детей», «Брак», «Родовые отношения», «Кровная месть», «Суд». Заключительная глава книги «Миросозерцание» составлена из параграфов «Сказание о происхождении удэхейцев», «Тотемные животные», «Месть медведю»,

«Хозяин морей», «Небесные светила», «Шаманство», «Севоны», «Душа-тень», «Загробный мир», «Похороны»[325].

«Лесные люди» режиссера А.А. Литвинова – полнометражный (60 минут) черно-белый немой этнографический фильм, снятый в 1928 г., и сохранившийся до наших дней в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов (г. Красногорск)[326].

Фильм открывается величественными натурными панорамами, анималистическими планами, кадрами растительного мира Уссурийской тайги, погружающими зрителя в среду девственной дальневосточной природы, в которой существуют главные герои фильма – удэгейцы.

Первая часть литвиновского фильма в полной мере сопоставима по содержанию с первой главой книги Арсеньева. В частности, из главы «Внешний быт удэхейцев» в фильм перенесены следующие эпизоды: устройство удэгейского стойбища, интерьер жилища, выделывание шкур и приготовление пищи женщинами, поэтапное изготовление лодки из цельного дерева и управление этой лодкой мужчинами, игры детей под присмотром старейшин стойбища. Само поселение, собранное из природных материалов, показано гармонично встроенным в окружающую среду. Жизнь людей, бурлящая на стойбище, выглядит четко расписанной по ролям и по времени; а сами лесные люди смотрятся уверенными в совершаемых действиях, демонстрируя приспособленность к окружающей среде. Попутно кадры фильма знакомят зрителя с физическим типом (портретные планы) и одеждой удэгейцев (детали костюма). В целом, эта первая часть фильма выглядит как традиционная экспозиция, заявляющая время, место и действующих лиц будущей киноистории.

---

[325] См.: Арсеньев В.К. Лесные люди удэхейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926.

[326] Российский государственный архив кинофотодокументов. Каталог кинодокументов, Учетный № 2688, Производственный № 1-2915.

Вторая часть фильма Литвинова вполне сопоставляема со второй главой книги Арсеньева – «Общественный строй». При этом важной особенностью трансляции текста книги в фильм стал отбор материалов, дающих возможность образовывать сюжетные сцены в кино. Например, в данной главе есть параграф о разделении ролей мужчины и женщины в традиционной культуре удэгейцев, где роль мужчины – добытчик, а женщины – хозяйка. После блока общетематического научного текста в книге приведено конкретное воспоминание автора: «Один раз я был свидетелем такой сцены. Мужчина возвратился с охоты и сообщил жене, что убил изюбря и что зверя надо перенести к дому, а сам ушел снова на охоту. Когда женщина отправилась в горы, я пошел с нею. Скоро по следам она нашла убитого оленя и принялась за работу. В несколько минут она вырубила сошки, быстро наладила их для носки на спине и в три приема перенесла все мясо к своей юрте»[327]. Эта сцена и стала объектом внимания кинематографистов, явившись в фильме буквально покадровой киноцитатой текстового фрагмента книги.

Следующая по порядку сцена в книге и в фильме посвящена удэгейскому обычаю, связанному с рождением ребенка, для чего будущий отец строит отдельный шалаш, в котором изолируется роженица за несколько дней до момента появления ребенка. В этот период женщине никто не помогает, только старшая родственница приносит ей еду и питье. Лишь спустя десять суток после родов мать с новорожденным ребенком возвращается в общую юрту, и младенец, помещенный в традиционную люльку, занимает свое место в семье. Данная сцена в фильме также подробно следует арсеньевскому тексту и сопровождается пояснительными титрами – выдержками из книги «Лесные люди».

Фокусировка на конкретных сюжетных сценах дополняется вниманием кинематографистов к экзотичности удэ-

[327] Арсеньев В.К. Лесные люди удэхейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926. С. 20.

гейских культурных ситуаций, очередной пример чего мы находим при сопоставлении арсеньевской книги и литвиновского фильма. «Все удэхейцы: и мужчины, и женщины, и взрослые, и малые курят табак. Иногда случается видеть мальчика, которого мать только что отогнала от груди. Он чувствует себя обиженным, из глаз его текут слезы, он садится к огню, достает свою трубку и, всхлипывая, раскуривает ее угольком»[328] – этот арсеньевский текст подробно экранизирован в фильме, включая слезы мальчика, случившиеся, вероятно, от попадания кострового дыма в глаза.

Удэгейская свадьба – также сюжет из арсеньевской книги: на лодке приплывает жених и подходит к юрте, где женщины готовят к свадьбе девушку; происходит скупая на действия свадебная церемония – родственники попросту передают девушку юноше, после чего жених с невестой возвращаются к лодке; пожилая удэгейская женщина укутывает невесту в шаль и лодка с молодыми отплывает[329]. Заключительный кадр киносцены показывает оставшихся играть на стойбище малолетних детей – мальчика и девочку, оттитрованных в фильме как «будущие муж и жена».

Охота на медведя – одна из наиболее запоминающихся сцен фильма. Она продолжает серию экзотических сюжетов, отобранных для фильма из книги В.К. Арсеньева. Содержанием кинематографической охоты является поединок между человеком и медведем, в ходе которого охотник побеждает тотемное животное с помощью традиционного копья. Примечательно, что статистом в сцене, изображающим охотника, выступает Сунцай Геонка – проводник киногруппы. Отличительными особенностями данной сцены являются многоракурсность и экспрессивный монтаж, увеличивающие эмоциональную температуру и без того напряженного экранного действа. Кинематографическим по-

[328] Арсеньев В.К. Лесные люди удэхейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926. С. 22.
[329] Там же.

стскриптумом к сцене охоты является эпизод ритуального поедания головы медведя, имевший в удэгейской традиции характер праздника-похорон, также подробно описанный в книге В.К. Арсеньева[330].

Таким образом, содержательно фильм А.А. Литвинова «Лесные люди» аккуратно следует первым двум главам книги В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы» и состоит из сюжетно законченных киноновелл, последовательно собирающихся в цельный образ традиционной удэгейской культуры. Однако в кульминационный момент повествования созвучие книги В.К. Арсеньева и фильма А.А. Литвинова обрывается, и вместо рассказа о духовной культуре (как в книге), фильм завершается панорамой социалистических преобразований среди лесных людей (как в сценарии).

Эта заключительная часть фильма имеет особый сюжет и стиль. Начало ее – сцена собрания социалистической ячейки удэгейцев на таежном стойбище: все участники предыдущих сцен фильма группируются в круг туземного совета, заседание которого посвящено вопросам взаимодействия туземцев с советской властью. Титры фильма сообщают, что тузсовет уполномочил Сунцая Геонка передать в Комитет Севера просьбу удэгейского сообщества о помощи в развитии новых видов хозяйствования: огородничества и животноводства. На этом действие фильма переносится со стойбища Инси Амулинка в город-порт Владивосток: по прибытии удэгеец Сунцай идет домой к исследователю Арсеньеву, который, внимательно выслушав гостя, записывает с его слов содержание просьбы удэгейского туземного совета и отправляет официальное прошение в Комитет Севера. Затем Сунцай Геонка и В.К. Арсеньев отправляются в кинотеатр «Уссури», где посещают сеанс фильма режиссера А.А. Литвинова «По дебрям Уссурийского края»; в кадре – эмоциональное восприятие Сунцаем технического чуда –

[330] Арсеньев В.К. Лесные люди удэхейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926. С. 22.

фильма, снятого о нем и его удэгейских сородичах. Кульминацией киноглавы является эпизод в морском порту: В.К. Арсеньев провожает Сунцая Геонка обратно в тайгу с положительным письменным ответом от Комитета Севера о готовности оказать удэгейцам посильную экономическую помощь. Фоном эпизода является погрузка скота и сельскохозяйственных инструментов на судно. Эта часть фильма отличается от предыдущих динамичным ритмом, агитационным стилем подачи материала и потому смотрится в монтажной структуре фильма очевидным особняком по отношению к основной этнографической киноистории.

Своеобразным реверансом авторов фильма в сторону традиционной культуры удэгейцев выглядит финал фильма: после городских панорам Владивостока и кадров индустриального порта мы снова видим долбленую лодку, управляемую удэгейцами, ловко преодолевающую течение бурной таежной реки. А резюмирующий титр фильма гласит: «Удэ получили скот и плуги. Им будут устраивать школы, больницы и огороды, но охоту на зверя они не забудут».

Подытоживая сопоставление двух основных источников данного исследования, книги В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы» и фильма А.А. Литвинова «Лесные люди», можно сделать следующие выводы. В силу специфики немого кино в фильме сделан упор на изображение как на основное средство киноповествования, а потому рассказано только то, что может быть показано. Отсутствие звукового ресурса и возможность использования лишь коротких фрагментов текста – внутрикадровых титров, составленных В.К. Арсеньевым, – по-видимому, обусловили отсутствие в фильме широко представленных в книге материалов по этнической истории, языку и фольклору удэгейцев. Из книги в фильм перешли в основном разделы, связанные с явлениями быта удэгейцев, и совсем не вошли материалы заключительной главы книги – «Миросозерцание», посвященной духовной

культуре, что, скорее всего, было обусловлено вышеупомянутыми цензурно-идеологическими препонами. Имеющийся же в фильме короткий фрагмент шаманства старейшины Инси Амулинка перед выходом мужчин со стойбища на охоту обрамлен в монтаже крупными планами смеющихся соплеменников и производит впечатление эпизода, сфабрикованного с целью идеологического осмеяния «первобытной дикости» удэгейцев.

Основной драматургической линией заказанного государственной кинофабрикой фильма по утвержденному партийными инстанциями киносценарию явилось приобщение ведущих архаичный образ жизни удэгейцев к прогрессивным нововведениям социализма. Именно этим можно объяснить резкий тематический поворот в фильме «Лесные люди» от картин традиционной культуры к экранированию эпизодов советского строительства в культурной реальности лесных людей.

§ 3. Монтаж и популяризация фильмов

Особенностью монтажного периода производства этнофильма «Лесные люди» было то, что первичная его версия проявлялась и склеивалась сразу по возвращении киногруппы во Владивосток, здесь же на месте она была внимательно просмотрена и тщательно отредактирована В.К. Арсеньевым.

Этнографический фильм «Лесные люди» создавался А.А. Литвиновым и В.К. Арсеньевым в конце 1920-х гг. в условиях идеологической цензуры, одинаково касавшейся деятельности ученых и кинематографистов. Первую демонстрацию фильма А.А. Литвинов вспоминал как показ-экзамен, на котором, помимо непосредственных участников творческого процесса, присутствовали и местные партийные деятели[331].

[331] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29).

По окончании полугодичных работ Приморской киноэкспедиции выверенные с точки зрения этнографии и кинематографии этнографические фильмы «Лесные люди» (об удэгейцах) и «По дебрям Уссурийского края» (кинодневник экспедиции) были предъявлены общественности. Результаты совместных усилий участников творческой группы преодолели рамки формального студийного задания – получили признание как широкого зрителя, так и специалистов науки и кинематографа, ознаменовав становление этнографического кино в СССР.

В личном архиве А.А. Литвинова сохранился печатный отзыв В.К. Арсеньева на фильм «Лесные люди», в котором, в частности, написано: «Несмотря на ограниченность средств, крайне ненастную погоду, экспедиция сумела проникнуть в самую глубь горной области Сихоте Алиня, и там собрать весьма ценный и правдивый этнографический материал, который может сделать честь лучшим специалистам, как в области этнографии, так и киносъемки»[332] (см. Приложение «Отзыв В. Арсеньева на фильм «Лесные люди»).

Примером оценки фильма «Лесные люди» среди профессионалов от советской науки может также служить заключение Уполномоченного Главнауки на Дальнем Востоке Н.Н. Билибина: «Ознакомившись с картиной «Лесные люди», я нахожу, что проделанная т.т. Литвиновым и Мершиным работа по научной ценности зафиксированного на пленке материала, большой художественности съемки и мастерству оформления отдельных сцен, составляющих картину (камлание, охота, моменты характеризующие положение женщины), не оставляет желать ничего лучшего. В научных и исследовательских кругах картина должна высоко поднять авторитет кино как средства исследования»[333] (см. Приложение «Отзыв дальневосточного отдела Народного образования на фильм «Лесные люди»).

[332] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 20.
[333] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 37. Л. 2.

Отзыв Музея антропологии и этнографии АН СССР характеризует фильм «Лесные люди» как «научный документ, зафиксировавший отдельные моменты быта с полнотой и точностью, недоступной никаким иным средствам регистрации этнографических фактов. В этом смысле фильм об удэ, как и всякая этнографическая картина, никогда не потеряет своего значения для науки, тем более что научным руководителем съемок был В.К. Арсеньев, наш лучший знаток быта удэхе»[334].

Фильм «Лесные люди» А.А. Литвинова, основанный на книге и сценарии В.К. Арсеньева, выполнил свою комплексную задачу. С одной стороны, зафиксировав этнографические материалы по традиционной культуре удэгейцев, он явился ценным научным источником. А.А. Литвинов вспоминал: «Мы прекрасно понимали, что подобные обычаи не сегодня-завтра исчезнут с лица земли. Сохранятся они только в нашем фильме, как материал, нужный для понимания отдельных сторон первобытной культуры народа»[335]. В этом же ключе написан отзыв руководства Владивостокского отделения Географического общества СССР: «Совкино должно один экземпляр (дублетный) негатива этой картины передать в этнографический отдел Академии Наук СССР, так как группа Удэ, слишком маленькая всего 1300 с чем то человек, группа несомненно уменьшающаяся и не далеко то время, когда – под влиянием тех или иных причин, удэ совсем исчезнут, конечно и основной негатив этой ценной картины к тому времени исчезнет, а в хранилищах Академии наук он несомненно сохранится как документ выхваченный из жизни»[336] (см. Приложение «Отзыв Владивостокского отделения РГО на фильм «Лесные люди»). Позже в «Правде»

---

[334] Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф.142. Оп. 1 (1929). Д. 13. Л. 24.

[335] Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск. 1955. № 1 (29). С. 158.

[336] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 21.

появилась информация о том, что этнографический фильм «Лесные люди» признана Академией наук ценным трудом, как картина из жизни удэ, а потому негатив фильма Академия просит сдать ей на хранение[337].

С другой стороны, благодаря заключительной части фильма, связанной с освещением советских нововведений в жизни удэгейцев, фильм прошел неминуемый идеологический фильтр со стороны принимавших его организаций и вышел в кинотеатральный прокат для широкого зрителя. «Лесные люди» были отпечатаны в рекордном количестве – 60 копий (при среднем тираже для документальных фильмов того времени 20 копий). В архиве А.А. Литвинова сохранилась афиша фильма «Лесные люди» со слоганами: «В лучших кинотеатрах страны» и «Каждый советский гражданин должен видеть эту картину»[338]. На показы фильма в кинотеатрах разных городов СССР «Лесные люди» выстраивались очереди, фильм успешно конкурировал с развлекательной художественной продукцией, по просьбам зрителей продлевались сроки проката фильма[339]. Кинокартина получила широкую поддержку и со стороны прессы. В частности, официальный рупор советской печати, газета «Правда», найдя в фильме «Лесные люди» актуальный в то время в академических и ведомственных кругах образ первобытного коммунизма, резюмировала, что кинокартина «знакомит зрителя с одним из любопытнейших уголков нашего Союза и смотрится с захватывающим, неослабеваемым интересом» [340]. Газета «Известия» провозглашала, что «чрезвычайно важно, чтобы эту фильму о народе удэ увидел массовый рабоче-крестьянский зритель»[341]. А газета «Вечерняя Москва», давшая в свое время А.А. Литвинову публикацией

[337] Серпуховской В. Лесные люди – удэ // Правда. 1929. 1 февраля. № 26. С. 4.
[338] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 29.
[339] Там же. Л. 37.
[340] Серпуховской В. Лесные люди – удэ // Правда. 1929. 1 февраля. № 26. С. 4.
[341] «Лесные люди» // Известия. 1929. 10 января. № 8. С. 5.

«Племя, заблудившееся в веках» первый информационный импульс для съемок «Лесных людей», написала по поводу фильма следующее: «Не может быть сомнений в том, что кино должно стать неотъемлемым спутником краеведения. Фотообъектив в работе краеведов призван сыграть не только роль помощника по собиранию фактов, не только регистратора, но и активного пропагандиста. Как никогда, нам именно сейчас, в эпоху социалистического строительства нужно всесторонне и досконально знать нашу огромную страну, все населяющие ее национальности, их экономический и культурный быт. Кино в этом отношении могло бы сыграть выдающуюся культурно-политическую роль»[342].

В отзыве заведующего кинопрокатом агентства «Совкино» во Владивостоке И. Ярославцева по поводу фильма «Лесные люди» написано: «Ваша фильма кладет начало новому жанру краеведческих, этнографическо-туристических кинолент. Причем научный, неигровой и видовой материал в ней подан в чисто художественном плане с определенным сюжетом. Она будет интересна для всех возрастов, для рабочего и работницы, для крестьянина и крестьянки, для русского, немца, американца и самоеда. Особенное значение она будет иметь для нашего юношества, служа источником бодрого настроения и убедительнейшим агитатором за краеведение и туризм. В прокате «Лесные люди» будут иметь безусловный успех»[343] (см. Приложение «Отзыв Владивостокского агентства «Совкино» на фильм «Лесные люди»).

Фильм действительно имел существенный успех не только в СССР, пройдя по кинотеатральным экранам всей страны, но и в заграничном кинопрокате. Копии «Лесных людей» отправлялись по запросам в Великобританию, Германию, США, Францию и другие страны. К примеру, в Германии фильм афишировался немецко-русским киноа-

[342] Новая культурфильма «Лесные люди» // Вечерняя Москва. 1929. 25 января. С. 3.

[343] Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 19.

льянсом «DERUSSA», партнером «Совкино», работавшим в таких городах, как Лейпциг, Гамбург, Дюссельдорф, Франкфурт-на-Майне, Мюнхен[344]. Обильно иллюстрированные фотографиями со съемок, статьи с высокой оценкой фильма «Лесные люди» выходили в зарубежных газетах «Asia» (США), «Manchester Guardian» (Великобритания), «Close up» (Франция), «Beyers fur Alle» (Германия) и др. [345]

«Лесные люди» стал первым фильмом из серии этнографических кинолент А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева о народностях Дальнего Востока, созданных на Дальнем Востоке, Камчатке и Чукотке в конце 1920-х – начале 1930-х гг., выполненных на схожей методологической основе.

§ 4. «Лесные люди» – от книги к фильму

Как видно из сопоставления книги В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы» и фильма А.А. Литвинова «Лесные люди», на стадии написания сценария консультант и режиссер отобрали из исследовательского текста наиболее кинематографичные сцены и драматургически выстроили развитие киносюжета.

Полевые работы начинались с досъемочного вживания кинематографистов в этнографическую среду. С одной стороны, это помогало приезжим участникам киногруппы освоиться в новой культурной реальности, с другой – позволяло снимающим и снимаемым свыкнуться друг с другом.

В самом съемочном процессе сочетались приемы полевой этнографии, документального и постановочного кино. В полевом дневнике А.А. Литвинова описаны детали организации работы кинематографистов на удэгейском стойбище: «Удэ не понимали, что такое «приготовились», «начали», «пошли», и вообще заявили, что сниматься не будут.

---

[344] Государственный архив Свердловской области. Ф. 2581-Р. Оп. 1. Д. 93. Л. 19.
[345] Там же. Л. 26 – 28.

Тогда я пустился на «хитрость», нанял удэ на работу. Подписал с ними договор и выплачивал им аккуратно 2 р. 50 коп. в день. Очень честные удэ, раз подписав договор, считают себя обязанными повиноваться режиссеру»[346]. Между тем, сверхзадачей А.А. Литвинова было показать в фильме максимально подлинные культурные ситуации, потому и удэгейцы выступали в данном процессе не как актеры, а как статисты, реализующие свои привычные действия перед камерой[347].

Подобная практика сочетания приемов художественного и документального кино была широко распространена на заре кинематографа в России и в мире. При этом не только неигровое кино использовало приемы игрового, но и художественное кино пользовалось «документальными» ресурсами, к примеру, снимая постановочные киноленты, Л.В. Кулешов предпочитал актерам натурщиков[348]. Неслучайно С.М. Эйзенштейн называл документальное кино «стадией художественного» в едином поле киноискусства[349]. Кинематограф 1920-х гг. стремительно развивал свои технические и творческие возможности; методы работы с реальностью, с героем, приемы рассказывания истории в кино изобретались на ходу; многое тогда являлось открытием: крупность планов, движение камеры, приемы монтажа и т.д. С одной стороны, использование постановочных методов в документальном кино диктовалось техническими причинами: сложностью работы с кинопленкой, особенно в условиях экспедиции, размерами и шумопроизводством киноаппаратуры и т.д. Остаться «невидимым» в процессе съемки было технически невозможно, а записывать произвольные куски кинонаблюдений на пленку с прицелом на последующий отбор материала – экономически затратно.

---

[346] Государственный архив Свердловской области. Ф. 2581-Р. Оп. 1. Д. 93. Л. 26 – 28.

[347] Поляновский М.Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930. С. 173.

[348] См.: Кулешов Л.В. Уроки кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1999.

[349] Эйзенштейн С.М. Метод. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. Т.2. С. 449.

С другой стороны, были и творческие обоснования такого подхода. К примеру, классик документального кино Роберт Флаэрти так рефлексировал о своем методе съемки этнографических фильмов: «Предметом документального фильма, как я его понимаю, является жизнь в том виде, в каком ее проживают. Это отнюдь не означает, что задачей режиссера-документалиста является неотобранная съемка серого и монотонного потока жизни. Выбор остается и, возможно, в более строгих формах, чем в художественных фильмах»[350]. Другой отец-основатель документалистики, Дзига Вертов декларировал следующие позиции в своем знаменитом манифесте «Киноглаз»: «Я киноглаз, я строитель. Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам. 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»[351]. По замечанию А.В. Головнева, Дзига Вертов «не любуется туземцами Арктики, как Флаэрти, а объединяет их вместе с овцеводами и хлопкоробами в многоэтничную панораму. Монтажный калейдоскоп выражает не художественный стиль, а идеологию интернационализма, в которой растет юный социальный гигант, получивший позднее имя «новая историческая общность — советский народ»[352]. Если Дзига Вертов, условно говоря, конструировал документальность, то Роберт Флаэрти и Александр Литвинов ее реконструировали. Вот, к примеру, что Роберт Флаэрти рассказывал о работе над фильмом «Нанук с Севера»: «Мы не пользуемся профессиональными актерами, и нам необходимо выбрать людей, способных «жить» в своей

[350] Флаэрти, Роберт. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980. С. 191.

[351] Вертов, Дзига. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 71.

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

роли. И если вы найдете такого человека и заставите его «представить» то, что он делает каждый день, он сыграет лучше профессионала. Наш фильм фантазия, но она основана на событиях, взятых из действительной жизни людей этого края»[353]. Специфика, отличающая подходы к кинотворчеству у Дзиги Вертова и у Роберта Флаэрти, находится на уровне методов практической работы. В то же время оба они, определенные киноведоведением в разные лагеря документалистики на уровне сверхзадачи, говорят об одном и том же — стремлении к правде в кино. «Под «киноглазом» подразумевались все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы, которыми можно было вскрыть и показать правду… Целью была правда, средством был «киноглаз»,[354] – рассуждал о своем киноэксперименте Дзига Вертов. У Роберта Флаэрти были свои методы достижения правды в кино: «документальный фильм действует на месте, которое хотят воспроизвести вместе с живыми существами, находящимися там. При выборе материала смысл должен исходить изнутри натуры, а не из вымысла постановщика. Целью должно быть верное правде изображение, которое включает в себя атрибуты окружающего мира и связывает драматическое с истинным»[355]. Таким образом, классики документалистики заявляют о специфическом феномене киноправды, которая, не будучи калькой реальности, является сконструированной кинематографической правдой. А.А. Литвинов, чей фильм «Лесные люди» возымел успех как среди специалистов кино и этнографии, так и у широкого зрителя, присоединяется к этой профессиональной позиции: «Общественность целиком поддержала

[353] Флаэрти, Роберт. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980. С. 189.
[354] Вертов, Дзига. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 141.
[355] Флаэрти, Роберт. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980. С. 191.

наше начинание снимать такого рода фильмы по сценарию и признала наш метод работы реалистичным»[356].

Наконец, применение постановочных приемов при съемке можно отнести и к необходимости исполнения буквы сценария, утвержденного государством-продюсером. По свидетельству известного исследователя документального кино Б.А. Альтшулера, «развитие научной кинематографии было плановым, оно определялось генеральной линией партии, законами развития социализма в стране»[357]. Организации кинематографии, финансировавшиеся из государственного бюджета, были обязаны отчитываться перед госзаказчиком идеологически выверенными кинопроизведениями, имевшими потенциал для их дальнейшего использования в государственных целях.

Итак, исследования советского этнографического кино (включая фильм «Лесные люди»), с одной стороны, неотделимы от изучения контекста, в котором происходило кинопроизводство, а с другой стороны, должны происходить с применением критического подхода – с поправкой на методы, которыми работали их авторы.

§ 5. Фильм «Страна Удэхе»: апробация метода А.А. Литвинова

Подробнее изучить охарактеризованный выше «метод Литвинова» автору данной работы удалось благодаря проведению на его основе собственного киноисследования. Сверхзадачей данного этнокинопроекта, оформленного в фильм «Страна Удэхе» (2015), были не только современные исследования с видеокамерой в местах экспедиций А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева, но и реализация всего

[356] Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 37. Л. 5.

[357] Альтшулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987. С. 28.

комплекса составляющих «метода Литвинова»: предварительная работа с научными печатными материалами, консультации со специалистами по этнографии удэгейцев, создание сценарного эскиза на основе книги В.К. Арсеньева и последующая съемка документального фильма с применением кроссжанровых киноприемов.

Как уже упоминалось во второй главе данной монографии, материалы заключительной главы книги В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы», посвященные духовной культуре, не были включены в фильм А.А. Литвинова. «Все удэхейцы – анимисты. По их воззрениям, в природе нет ничего неорганического – все органическое, все живое и все человекоподобное»,[358] – писал В.К. Арсеньев, считавший одушевление природы ключевым аспектом к пониманию всей удэгейской культуры. Поэтому в качестве основной темы для фильма нами была выбрана духовная культура удэгейцев.

В сценарный эскиз будущего фильма были положены основные подразделы не снятой А.А. Литвиновым главы книги В.К. Арсеньева: «Сказание о происхождении удэхейцев», «Тотемные животные», «Небесные светила», «Шаманство», «Душа», «Загробный мир».

Перед нашей киногруппой в составе: режиссер И.А. Головнев, оператор М.А. Дроздов, звукорежиссер В.М. Персов, стояла специфическая задача – показать в фильме анимизм (сложное явление духовной культуры, лишь в малой доле манифестирующееся внешне, а в основном скрытое) в сознании и подсознании носителей культуры. Работать приходилось с материалами снов, верований, фольклора. И в этом смысле «метод Литвинова», сочетающий ресурсы этнографии, неигровой и игровой кинематографии, оказался весьма продуктивным для киноисследования.

[358] Арсеньев В.К. Лесные люди удэхейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926. С. 32.

Одним из связующих мостов нашего фильма «Страна Удэхе» с фильмом А.А. Литвинова стала киноцитата «экран на экране» – показ «Лесных людей» в школе удэгейского национального села Красный Яр Приморского Края. В начале просмотра кадры непривычного для современных детей немого черно-белого фильма вызывали у школьников в основном смех, но постепенно фильм словно гипнотизировал аудиторию, удэгейские дети досматривали «Лесных людей» молча, погрузившись в размышления. Участники этого сеанса связи с прошлым – потомки экранных лесных людей – выражали свою заинтересованность воспроизведенными в фильме культурными традициями удэгейского народа. К слову, среди зрителей показа был и праправнук Сунцая – Иван Геонка.

Данная сцена в краснояровской школе является экспозицией фильма: в качестве места действия заявляется удэгейский поселок как место компактного проживания (после укрупнения традиционных стойбищ в советский период) главных героев фильма – современных удэгейцев.

В качестве завязки киноистории следует кинопараграф «Сказание о происхождении удэхейцев», соответствующий одноименному разделу книги В.К. Арсеньева. Основным содержанием этой части фильма является пересказ древней удэгейской легенды о прародстве человека и тотемных животных – медведя и тигра – звучащий в фильме на удэгейском языке. Развитие действия фильма реализуют киноновеллы о духах природы и небесных светилах, об охотничьих культах и шаманстве, снятые в основном в удэгейском селении Агзу Приморского Края. Нами, по «методу Литвинова», для фильма отбирались в основном фрагменты книжного текста, форматные для визуализации. К примеру, в главе «Шаманство» книги В.К. Арсеньева есть следующее описание камлания: «Пение его становилось громче, удар в бубен сильнее, пляска неистовее. Шаман летел в загробный мир.

На дороге встречалось ему много препятствий. Он блуждал в горах, шел по лесу во время тумана, переплывал реки… Но вот он достиг царства теней»[359]. Сведения идентичного содержания сообщал в интервью и шаманствующий персонаж нашего фильма. Мы экранизировали данный текст путем соединения кадров церемониального камлания и вышеперечисленных (у В.К. Арсеньева) природных планов, что вкупе со звуковой атмосферой действа позволило приблизиться к передаче на экране «видений» шамана во время его духовных путешествий. В дополнение к этому в фильме существует эпизод изображения (рисования на земле) шаманом строения миров – своеобразной ментальной карты – что стало наглядной визуализацией маршрута шаманского путешествия. Завершающей частью фильма «Страна Удэхе», как и финальным параграфом книги В.К. Арсеньева, является рассказ о душе и загробном мире в представлениях удэгейцев. «Загробный мир (Буни) находится очень далеко, в той стране, где солнце во время заката скрывается за горизонтом. Там душа живет такой же жизнью, как и на земле, люди так же ловят рыбу, так же охотятся, женятся и снова умирают», – сообщает в своей книге В.К. Арсеньев[360]. Представления о зеркальности миров мы зафиксировали и среди современных удэгейцев, что стало экранным решением данной специфической темы. Так, кинорассказ о *Буни* (мире предков) реализуется в нашем фильме с помощью кадров из *Муцеляни* (земного мира) как зеркальных по отношению друг к другу образов, согласно “логике” самих удэгейских верований. Данная новелла была снята в удэгейском поселении Гвасюги Хабаровского грая, а экранным проводником ее стала одна из последних носительниц удэгейского языка – В.Т. Кялундзюга.

---

[359] Арсеньев В.К. Лесные люди удэхейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926. С. 44.

[360] Там же. С. 45.

Все перенесенные из книги В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы» в наш фильм «Страна Удэхе» явления духовной культуры удэгейцев, были дополнительно проработаны нами в процессе изучения материалов этнографической литературы[361], а также обсуждены на консультациях с исследователями в ходе подготовительного этапа киноработ[362].

Современная видеоаппаратура, безусловно, обладает более широким спектром технических возможностей для работы с материалом культуры, нежели техника киногруппы А.А. Литвинова периода немого кино, ограниченная, например, в ресурсах использования звука и цвета.

Для киноповествования о духовной культуре звуковой ресурс имеет принципиальное значение. В частности, именно звук позволил нам полноценно реализовать сцену «Легенда о происхождении удэхе» в исполнении одного из последних носителей удегейского языка – А.А. Канчуга (с. Красный Яр Приморского края), что можно назвать этнографической удачей фильма. Сцена «Шаманство» была бы неполной без звучания ритуального моления удэгейского шамана В.И. Дункая под аккомпанемент бубна. А удэгейская народная песня «*Ява Ю*» в исполнении О.Д. Лободы, эмоционально точно передающая духовные переживания удэгейской женщины, стала главной музыкальной темой фильма.

Другой киноресурс – цвет – позволил передать на экране колоритный спектр элементов удэгейской культуры – традиционные орнаменты, цвета предметов костюма и быта – ведь вся эта внешняя палитра является проекцией внутреннего многоцветия удэгейского мировоззрения.

Использование нашей киногруппой современной видеоаппаратуры катализировало развитие технических

---

[361] См.: Подмаскин В.В. Духовная культура удэхейцев XIX – XX вв. Владивосток: Изд-во Владивостокского университета, 1991; Старцев А.Ф. Культура и быт удэгейцев (вторая половина XXI – XX в.). Владивосток: Дальнаука, 2005.

[362] Интервью автора с А.Ф. Старцевым 10 апреля и с А.П. Самаром 15 апреля 2014 г.

аспектов метода А.А. Литвинова, творчески остающегося неизменным. Размышляя о литвиновской методологии в процессе полевой работы, мы пришли к дополнительным выводам, имеющим исследовательскую нагрузку.

Во-первых, постановочная составляющая в рамках метода А.А. Литвинова имеет вынужденное, вспомогательное значение. Ведь этнографические сюжеты, взятые из книги В.К. Арсеньева для сценария фильма, имеют «документальное» происхождение, и потому литвиновской «сверхзадачей» была документальность. Следует иметь в виду, что многие описанные в книге сцены являются циклическими проявлениями культурной реальности, а потому в процессе кинонаблюдения могут возникать снова и снова. И неизменная в основе своей повторяемость культурных событий, будь то рыбалка или обряд, оказывается ресурсом для документального «кинодубля» с целью смены ракурса, точки съемки или крупности – для использования вариантов кадров в последующем монтаже киноистории. Другими словами, киносцену в нужном виде можно смонтировать из съемок одного и того же действия, снятого в реальности в разное время, не прибегая к прямой постановке.

Во-вторых, основываясь на собственном опыте, мы убедились, что документальное этнографическое кино, как и другие виды кинематографа, – всегда субъективное творчество. В частности, выбор темы, стиля, героя фильма — есть проявления авторства. Простой выбор оператором точки, ракурса, объекта съемки — это также формы авторской интерпретации реальности, ведь зритель не *видит* реальность целиком, ему ее *показывают* «в рамках кадра», его ведут по ней. Монтаж истории — тоже авторский акт. Таким образом, любой документальный (в том числе и этнографический) фильм — это не просто фиксация реальности, это ее авторская интерпретация; и каждый автор непременно рассказывает свою киноисторию на ту ли иную тему, о том

или другом конкретном событии, явлении, герое. Исходя из этого, и «Лесные люди» А.А. Литвинова стоит рассматривать не как чистый этнографический кинодокумент, но через призму авторства.

Изобретенная и апробированная А.А. Литвиновым методология являет собой классический и не потерявший своей значимости пример соединения этнографических знаний и кинематографических образов, выражаясь в продуктивной программе по проведению комплексных исследований и созданию этнографических фильмов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе проведено изучение феномена советского этнографического кино на примере одной из наиболее значительных страниц в его истории – творчества кинорежиссера А.А. Литвинова в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Главы монографии посвящены, во-первых, рассмотрению многокомпонентного исторического контекста становления и развития советского этнографического кино в связи с курсом ленинской национальной политики и в корреляции с параллельными явлениями в этнологии/этнографии; во-вторых, описанию основных этапов творчества А.А. Литвинова в этнографическом кино; и в третьих, научному анализу творческой методологии А.А. Литвинова на примере его этнографических фильмов. Основные содержательные линии и результаты данного исследования базируются на архивных материалах (рукописи статей, производственная документация, переписка и др.) и первоисточниках (этнографических текстах и фильмах), многие из которых вводятся в научный оборот впервые; а также на печатных источниках (автобиографические книги деятелей советского этнографического кино, материалы центральной и региональной периодической печати). В работе

проработаны и современные исследовательские статьи по смежной тематике – из областей визуальной антропологии и киноведения.

Одним из основных выводов данного исследования является положение о том, что становление советского этнографического кино происходило не самопроизвольно, а в прямой взаимосвязи с параллельными процессами в этнологии/этнографии и в национальной политике СССР 1920-х – 1930-х гг.

Тесно переплетаясь с НЭПом и преобразованиями в культурной жизни страны, советская национальная политика конца 1920-х – начала 1930-х гг. выражалась в линии так называемой «коренизации», предполагавшей активное внимание органов центральной власти к административно-хозяйственным и этнокультурным особенностям территорий многонационального Союза ССР и опору на региональные (национальные) кадры при последовательном проведении процессов «советизации» на местах. Кинематограф, выполняя функцию одного из основных средств массовой информации, использовался властью как средство создания нового образа советской страны. И поскольку одним из основных для советской власти был так называемый «национальный вопрос», – именно документальное этнографическое кино стало «важнейшим из искусств» нациестроительства в СССР. Поэтому основная масса фильмов бурно развивающегося направления этнографического кино создавалась по единой сценарной линии – советская власть протягивала руку помощи «отсталым» народам национальных окраин страны. Количественный рост производства этнографических фильмов в изучаемый период был связан, в первую очередь, именно с увеличением госзаказа. При крупнейших киностудиях страны («Совкино», «Востоккино», «Межрабпомрусь» и др.) выделялись специализированные отделы, регулярно отрабатывавшие тематический

план по выпуску этнографических фильмов. Была создана сеть специализированных кинотеатров для проката так называемых «культурфильмов» (включая этнографические), которые пользовались активным вниманием у широкой зрительской аудитории в СССР. Советские этнографические фильмы выгодно экспортировались и за границу, выходили в широкий прокат в странах Западной Европы и в США.

В этот же период происходили схожие процессы и в науке. В частности, этнология, объявленная марксистки ориентированной частью научного сообщества буржуазным суррогатом обществоведения, была низведена до уровня прикладной бытописательской дисциплины. В то же время, советская этнография ведомственно соединялась с кинематографией для общего служения государственным интересам в ходе культурных преобразований в стране. Характерным примером такого межведомственного проекта стал амбициозно начатый, но незавершенный «Киноатлас СССР», предполагавший создание объединенными силами ведущих научных и кинематографических организаций более чем 100-серийного киноальманаха, призванного «объединить» народы и территории страны на экране. Как видно, становление этнографического кино в период первой пятилетки происходило в многосложном общественно-политическом контексте и являлось частью планового советского эксперимента в области национального строительства, а основная масса этнофильмов выполняла функцию заказных киноагиток.

В то же время, несмотря на тотальную партийную цензуру в кинематографии и этнографии, период конца 1920-х – начала 1930-х гг. был временем настоящего расцвета этнографического кино в СССР, характеризовавшимся и своими качественными изменениями. Именно в это время лидерами направления – А.А. Литвиновым, В.А. Шнейдеровым и В.А. Ерофеевым – были созданы самые

значимые из советских этнографических фильмов, совмещавшие в себе научную и кинематографическую ценность и по праву вошедшие в фонд мировой киноклассики.

Одним из наиболее значительных опытов в истории советского этнографического кино, объединившим в себе научные и кинематографические качества, было творчество А.А. Литвинова 1920-х – 1930-х гг., которое характеризовалось специфической методологией, выражавшейся в сочетании ресурсов этнографии, документального и художественного кинематографа при создании этнофильмов. Основными этапами литвиновской работы в советском этнографическом кино стали Приморская, Камчатская и Чукотская киноэкспедиции.

Приморская киноэкспедиция А.А. Литвинова 1928 г. началась в свое время с мотивации режиссера снять экзотический материал этнографического характера и формальных заданий студийного руководства по созданию кинопамфлета о приобщении «первобытных» туземцев к новой жизни при социализме. Эта экспедиция впервые объединила усилия кинематографиста А.А. Литвинова и исследователя В.К. Арсеньева – профессионалов двух принципиально важных для создания этнографического кино направлений – кинематографии и этнографии. Начинающий режиссер А.А. Литвинов, с детства мечтавший о путешествиях и искавший свою нишу в кино, чувствовал и понимал потенциал киноистории, основанной на этнографическом содержании, и был заинтересован в качественной научной консультации как в залоге состоятельности будущего фильма. В свою очередь, обладавший немалым исследовательским опытом В.К. Арсеньев – как одаренный писатель и фотограф-любитель – был заинтересован в возможности выразить свои знания новым, в данном случае кинематографическим, языком. Таким образом, важной особенностью Приморской киноэкспедиции стало активное участие

В.К. Арсеньева как на подготовительном этапе киноработы, так и на стадии редактирования фильмов. В частности, именно В.К. Арсеньеву принадлежит инициатива съемки фильма «Лесные люди» об удэгейцах – группе А.А. Литвинова даже пришлось отказаться от первоначально подготовленного сценарного эскиза о гольдах, и написать совместно с В.К. Арсеньевым новый сценарий, основанный на книге исследователя «Лесные люди удэхейцы» (1926). По характеру работ Приморская экспедиция являлась стационарной – все основные этнографические материалы были сняты киногруппой А.А. Литвинова в пределах одной местности – на стойбище анюйских удэгейцев Инси Амулинка, рекомендованном В.К. Арсеньевым. Съемочному процессу предшествовало погружение киногруппы А.А. Литвинова в повседневную жизнь удэгейского стойбища, привыкание приезжих кинематографистов и местных жителей друг к другу, а также сверка сценарных планов с наблюдаемыми реалиями. Съемочные работы проводились на основании сценария и были посвящены фиксации основных эпизодов жизнедеятельности удэгейцев (общего устройства стойбища, интерьеров жилищ, традиционных ремесел и промыслов, сцен общественного быта и т.д.). Для заключительной части фильма были инсценированы идеологически окрашенные сцены, продиктованные цензурной обязанностью показа процессов приобщения удэгейцев к социалистическим нововведениям. Особенностью монтажного периода работы Приморской киноэкспедиции было то, что первичные версии фильмов проявлялись и склеивались сразу по возвращении киногруппы во Владивосток на базе местного отделения «Совкино». Здесь же они были просмотрены и отредактированы В.К. Арсеньевым. После окончания полугодичных работ Приморской киноэкспедиции фильмы «Лесные люди» (об удегейцах) и «По дебрям Уссурийского Края» (кинодневник экспедиции) были предъявлены об-

щественности. Результаты совместных усилий участников киноэкспедиции преодолели рамки исполнения формального студийного задания – получили признание как специалистов науки и кинематографа, так и широкого зрителя, став качественно новым этапом в процессе становления советского этнографического кино. Итоговые киноработы Приморской киноэкспедиции А.А. Литвинова получили одобрительные отзывы научных организаций, их копии были направлены по запросу в архив Академии наук. К слову, и В.К. Арсеньев с тех пор сопровождал свои публичные лекции показами фильмов А.А. Литвинова.

Продолжением совместного творчества А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева стала *Камчатская киноэкспедиция* 1929–1930 гг. Она характеризовалась увеличением всех своих параметров: сроков, этнографического и географического масштаба работ, а также числа созданных в рамках экспедиции этнофильмов. А потому был увеличен и подготовительный период – во время подготовки к киноэкспедиции режиссер А.А. Литвинов активно изучал научную литературу по этнографии Камчатки, в частности, «Описание земли Камчатки» С.П. Крашенинникова, а также географические карты полуострова. Основная же этнографическая проработка сценариев осуществлялась уже во Владивостоке – под руководством В.К. Арсеньева. Основой сценарных эскизов для фильмов кинопохода А.А. Литвинова стали материалы арсеньевских экспедиций по Камчатке 1918 и 1923 гг., которые исследователь в этот период готовил к изданию. Сценарные эскизы предусматривали освещение основных явлений материальной и духовной культуры у этнических сообществ Камчатки. Этнографическая специфика снимаемых народностей диктовала некоторые конкретные сцены и детали: падеж оленей у эвенов, охота на нерпу у коряков, рыбная ловля у ительменов и т.д. Однако версии сценариев сугубо научно-исследовательского содержания не устрои-

ли партийных цензоров. Поэтому А.А. Литвинову и В.К. Арсеньеву пришлось ввести в сценарные планы обязательные съемки сюжетов прогрессивного влияния процессов советизации на жизнь коренных народностей Камчатского полуострова. В.К. Арсеньевым был составлен маршрут данной разъездной по характеру экспедиции, им же были намечены основные территории для съемок. В ходе полевых работ киноэкспедиции большую роль сыграл предшествовавший опыт работ киногруппы А.А. Литвинова в Приморье, экипировавший кинематографистов методами и приемами киносъемки специфических этнографических материалов. Так, если фиксация намеченных в сценарии хозяйственно-бытовых сцен проходила традиционно планово, то в ситуациях этнографических съемок явлений духовной культуры (обрядов, праздников и других священнодействий) были особые сложности. Поэтому для достижения поставленных в сценарии задач А.А. Литвинову приходилось прибегать к постановке-реконструкции отдельных сцен. Так было, в частности, со съемкой охоты на нерпу на священном для коряков острове, а также с фиксацией материалов о традиционном празднике, посвященном наступлению зимы. А во время съемки корякских похорон кинематографистам приходилось соблюдать все необходимые правила и выполнять обрядовые действия наряду с другими участниками церемониала: путать следы, перепрыгивать через преграды, параллельно снимая происходящее на пленку. Особенностью полевых работ полуторагодичной Камчатской киноэкспедиции было вынужденное долговременное погружение группы А.А. Литвинова в природную и культурную среду полуострова и населяющих его народностей. Протяженная во времени совместная деятельность – в ежедневном быту и в нелегких путешествиях, в проведении промыслов и в отправлении культов – сближала местных жителей и приезжих кинематографистов, положительно сказываясь

на результатах полевых киносъемок экспедиции. Однако специфические трудности работ группы А.А. Литвинова над этнографическими фильмами не ограничивались экспедиционным периодом – цензурная проработка ждала и готовые киноработы – заказчику-государству требовались идеологически выдержанные этнофильмы. После прохождения всех этапов студийной и государственной приемки фильмы Камчатской киноэкспедиции А.А. Литвинова с успехом прошли в кинотеатральном прокате и были внедрены в образовательные курсы учебных заведений страны. Из четырех фильмов Камчатской киноэкспедиции до наших дней сохранился только обзорный киноочерк о полуострове – «Неведомая земля» – включающий короткие сцены из жизни коренных народов края как иллюстрации разноукладного портрета советской Камчатки. Кроме того, отдельные кадры этнографического содержания, снятые во время Камчатской киноэкспедиции, вошли в художественный фильм А.А. Литвинова «Девушка с Камчатки» («Мосфильм», 1936).

Согласно плановым разработкам А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева, их следующим совместным проектом должен был стать кинопоход на Чукотку. Но *Чукотская киноэкспедиция* 1932–1933 гг. стала первой крупной этнографической киноэкспедицией А.А. Литвинова, состоявшейся без участия В.К. Арсеньева, ушедшего из жизни в 1930 г. При этом по сравнению с предыдущими Чукотская экспедиция была более длительной – 17 месяцев, и результатом ее стали разножанровые кинокартины о жизни чукчей и эскимосов – две художественные («Чжоу» и «Хочу жить») и одна документальная («У берегов Чукотского моря»). А.А. Литвинов традиционно готовился к кинопоходу за изучением научной литературы, в частности, работ В.Г. Богораза, а дополнительная информация добывалась на консультациях с исследователями и деятелями Комитета Севера.

Акцент на создание художественных фильмов был особенностью Чукотской экспедиции А.А. Литвинова. В то же время, в последующем процессе съемок постановочного кино А.А. Литвинов продолжал делать ставку на «документальные» компоненты: натурные объекты, естественные интерьеры жилищ, местных жителей в качестве актеров. Ведь носители местного колорита были одеты, оснащены и даже загримированы самой природой. Судя по дневниковым записям А.А. Литвинова (сами фильмы не сохранились), в основном снимаемые постановочные сцены являлись реконструкцией ежедневной деятельности носителей культуры с последующим выстраиванием их вокруг сюжетной линии сценария. Именно благодаря опыту, приобретенному в документальном этнографическом кинематографе, группа Чукотской экспедиции во главе с режиссером А.А. Литвиновым успешно выполнила поставленные перед ней комплексные творческие задачи по созданию разножанровых этнографических фильмов. Единственный фильм Чукотской киноэкспедиции, дошедший до наших дней – «У берегов Чукотского моря» – состоит из двух блоков: документального – о традиционной культуре чукчей, с одной стороны, и полупостановочного – о культурной перестройке быта чукотской тундры при советской власти, с другой. Данная кинокартина вполне иллюстрирует многослойность этнографического фильма как «документа» своего времени, соединившего этнографические устремления и идеологические обязанности режиссера.

Итоги пятилетки творческой деятельности А.А. Литвинова в советском этнографическом кино – фильмы Приморской, Камчатской и Чукотской киноэкспедиций – были показаны в феврале 1934 г. на творческом вечере режиссера в Октябрьском зале Дома печати в Москве, где ценность литвиновских киноработ отметили искушенные исследователи и профессиональные кинематографисты, деятели Комитета Севера и простые зрители.

В то же время, ведомственные решения относительно судьбы находившегося в этот период в высшей точке своего становления этнографического кино были приняты не в пользу последнего. С установлением политического курса в СССР на индустриализацию изменились и тематические планы государственного заказа в кинематографии. Экран заняли новые заказные герои – ударники социалистических строек – персонажи очередного советского мифа, в котором так нуждалось партийное руководство. В то же время этнографическое кино, сыграв роль информационной технологии в строительстве многонационального государства, было низведено до уровня «социалистических по содержанию» пропагандистских фильмов и киножурналов.

Заключительная глава монографии посвящена анализу научно-творческого метода, лежавшего в основе производства этнографических фильмов А.А. Литвинова, и его актуальности для применения в современной этнографической и кинематографической практической деятельности. Научность творчеству А.А. Литвинова в этнографическом кино обеспечивало участие исследователя В.К. Арсеньева – он был автором сценария и редактором фильмов, а также разработчиком тематики и маршрутов литвиновских киноэкспедиций. Общую методологическую архитектуру работы А.А. Литвинова в этнографическом кино можно выразить как последовательность следующих элементов: подготовительная работа (консультации со специалистами, изучение научных источников), разработка сценария (этнографическая проработка сценария с консультантом), выбор героев и объектов съемки на месте киноработ (натура, интерьеры, главные герои, статисты), съемка сюжетных новелл (по сценарию), редакторская работа в рамках монтажного периода (выстраивание сюжетных новелл; активное использование текста титров в немом кино), презентация готовых фильмов (в кинематографических, научных, образовательных и

прочих гуманитарных процессах). В качестве примера для научного анализа творческой методологии А.А. Литвинова в производстве этнографических кино в исследовании рассмотрен опыт трансляции научной книги В.К. Арсеньева «Лесные люди удэхейцы» в документальный фильм «Лесные люди» – единственная полноценная этнографическая киноработа А.А. Литвинова, сохранившаяся до наших дней. Как следует из сопоставления двух видов источников – научной книги и сделанного на ее основе этнографического фильма, сначала на стадии написания сценария консультант и режиссер отобрали из исследовательского текста наиболее кинематографичные сцены и драматургически выстроили развитие киносюжета. Далее, в полевом съемочном процессе данный сценарий корректировался с поправками на этнографическую реальность, и воплощался при сочетании методов документального и постановочного кино. Так, фильм А.А. Литвинова «Лесные люди» аккуратно следует главам книги В.К. Арсеньева «Лесные люди – удэхейцы» и состоит из сюжетно законченных киноновелл, последовательно собирающихся в цельный образ традиционной удэгейской культуры. В силу специфики формата немого кино в фильме сделан упор на изображение как на основное средство рассказывания киноистории, а потому рассказано только то, что может быть показано. Отсутствие звукового ресурса и возможность использования лишь коротких фрагментов текста – внутрикадровых титров, составленных В.К. Арсеньевым, – по-видимому, обусловили отсутствие в фильме широко представленных в книге материалов по этнической истории, языку и фольклору удэгейцев. Из книги в фильм перешли в основном разделы, связанные с явлениями быта удэгейцев, и совсем не вошли материалы заключительной главы книги – «Миросозерцание», посвященной духовной культуре, что, по-видимому, стало следствием идеологических цензурных ограничений. Основной

драматургической линией заказанного государственной кинофабрикой фильма по утвержденному партийными инстанциями киносценарию явилось приобщение ведущих традиционный образ жизни удэгейцев к прогрессивным нововведениям социализма. Именно этим можно объяснить резкий тематический поворот в заключительной части фильма «Лесные люди» – от показа сцен традиционного хозяйствования к демонстрации советских нововведений в жизни удэгейцев. В целом же фильм «Лесные люди» выполнил свою комплексную научно-кинематографическую задачу. Прежде всего, сосредоточившись на кинорассказе о традиционной культуре удэгейцев, он оказался вкладом в этнографию. В то же время, в части, связанной с освещением деформаций удэгейских традиций с приходом советской власти, фильм включал идеологические установки своего времени. В этом смысле фильм «Лесные люди» оказывается многослойным исследовательским источником, феноменом советского этнокинопроцесса, отражающим основные линии научного, культурного и идеологического контекста становления советского этнографического кино на рубеже 1920-х –1930-х гг. Метод, который последовательно применяла киногруппа А.А. Литвинова при создании фильма «Лесные люди» можно назвать экранизацией научной книги с использованием ресурсов этнографии, документального и художественного кинематографа.

При разработке данной междисциплинарной темы специальное внимание было уделено исследовательскому эксперименту по созданию методом А.А. Литвинова этнографического фильма «Страна Удэхе» среди современных удэгейцев, проведенному автором монографии. Как упоминалось выше, в сценарий и, соответственно, в фильм А.А. Литвинова «Лесные люди» не вошли материалы заключительной главы книги В.К. Арсеньева «Лесные люди удэхейцы» – «Миросозерцание», посвященной духовной культуре. В то же время, как не раз подчеркивал в своих

текстах В.К. Арсеньев, именно одушевление природы является ключевым аспектом для понимания всей удэгейской культуры. Учитывая эти обстоятельства, именно миросозерцание было выбрано автором данного исследования в качестве основной темы фильма о современных удэгейцах, а сценарной основой для нашего фильма стала не снятая А.А. Литвиновым глава «Миросозерцание» из книги В.К. Арсеньева. Следуя творческой методологии А.А. Литвинова, для сценария отбирались в основном фрагменты книжного текста, наиболее форматные для визуализации. В ходе работ над фильмом перед нашей киногруппой стояла специфическая задача показать сложные явление духовной культуры, часто скрытые в сознании и даже в подсознании носителей культуры. Поэтому приходилось работать в основном с материалами верований и фольклора, а также сновидений и шаманских видений. И в этом ключе «метод Литвинова», основанный на сочетании возможностей науки и искусства, оказался весьма продуктивным для проведения киноисследования. Подводя итог, можно отметить, что «метод Литвинова» действительно актуален для применения в современной исследовательской практике. Речь идет об объединении профессиональных ресурсов этнографии и кинематографии для проведения комплексных исследований и последующего создания фильмов о народах и культурах. Именно формула «наука + искусство», иными словами, обозначение паритета этнографии и кинематографии есть ключ к исследовательскому анализу одного из первых в истории советского кинематографа этнографического фильма – «Лесные люди», равно как и пример одного из практических методов в деятельности современных этнокинематографистов.

Как показывает история, этнографическое кино служило не только эффективным средством для фиксации исследовательских материалов, но и продуктивным каналом передачи антропологического знания, прежде всего, в образова-

тельных процессах. Современные опыты развивают исторические достижения: этнографического кино функционирует в качестве полноценного направления в научно-исследовательской практике в странах Западной Европы и США. В частности, в США существует Общество визуальной антропологии, которое проводит ежегодные тематические семинары и конференции, а также учреждает премии в нескольких категориях для производителей этнографических фильмов. Выпускается специализированный научный журнал «Визуально-антропологическое обозрение», а журнал «Американский антрополог» содержит раздел, посвященный этнографическому кино. Этнокино стало предметом образовательных программ в университетах Сан-Франциско, Темпла, Южной Каролины, Южной Калифорнии и др. В странах Западной Европы также налажена активная деятельность по теоретическому изучению и практическому применению возможностей этнографического кино в антропологии, функционируют специализированные научно-исследовательские организации – Центр визуальной антропологии в университете Манчестера, Центр научного фильма в Геттингенском университете, Центр аудио-визуальной антропологии в Музее человека в Париже и др.[363]

Изучение истории этнографического кино экипирует современных ученых теоретическими основами для разработки практических инициатив развития исследовательской методологии, что имеет особую актуальность для современной российской науки. Данная монография является началом программы по исследованию малоизученного феномена этнографического кино, имеющего многостороннюю ценность для этнологии. Основные векторы последующего развития данного исследования связаны как с дальнейшими историко-антропологическими изысканиями, так и с практическими опытами применения потенциала этнокино в современных научно-исследовательских процессах.

[363] Heider, Karl. Ethnographic film. University of Texas Press, 2006. С. 49.

Список источников и литературы

Архивные источники

Архив Государственного учреждения культуры «Свердловский областной краеведческий музей». Ф. 15. Оп. 2. Д. 37, 54.

Архив Общества изучения Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56.

Архив Хабаровского краеведческого музея. Ф. 152. Оп. 139. Д. 25.

Государственный архив Камчатского края. Ф. 138. Оп. 1. Д. 29.

Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35, 41, 93.

Государственный архив Чукотского автономного округа. Ф. 1. Оп. 1. Д. 10.

Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Д. 356.

Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 142. Оп. 1 (1929). Д. 13.

Литература

1. Арсеньев В.К. По Уссурийскому Краю (Дерсу Узала): Путешествие в горную область Сихотэ-Алинь. Владивосток: Типография «Эхо», 1921.

2. Арсеньев В.К. Лесные люди удэхейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926.

3. Арсеньев В.К. Собрание сочинений в 6-ти т. Владивосток: Рубеж, 2007. Т. 1.

4. Арсеньев В.К. «Тазы и удэхе» (1926) // Статистический бюллетень Дальневосточного статистического управления. Хабаровск, 1926. №1.

5. Арсеньев В.К., Титов Е.И. «Быт и характер народностей дальневосточного края». Владивосток: Книжное дело, 1928.

6. Александров Г.В. Эпоха и кино. М.: Издательство политической литературы, 1983.

7. Александров Е.В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 128 – 140.

8. Альтшулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987.

9. Аманжолова Д.А. Советская этнополитика (1929 – 1941 гг.) / Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства. М.: Новый хронограф, 2012. С. 207 – 262.

10. Беленкин И.Ф. Развитие печати на языках народов Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. С. 117 – 141.

11. Билибин Н.Н. У западных коряков // «Советский Север», 1932, № 1 – 2. С. 196 – 218.

12. Богораз В.Г. Восемь племен. Чукотские рассказы. М.: Художественная литература, 1962.

13. Бойцова А.Ф. Школа народов Крайнего Севера / Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. С. 141 – 158.

14. Вертов, Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.

15. Вертов, Д. Из наследия. Т.2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008.

16. Владимир Алексеевич Ерофеев (1898 – 1940). Материалы к 100-детию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998.

17. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Биография в фотографиях, воспоминаниях друзей, свидетельствах эпохи / ред. Ю.К. Луганский. Владивосток: Уссури, 1997.

18. ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. В 2 ч. М.: Партиздат ЦК ВКП(б), 1936. Ч. 1.

19. Возвращение Дерсу Узала. Владивосток: Приморское краевое отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, 2005.

20. Восемь тысяч километров с киноаппаратом // Кино. 1930. 13 сентября. С. 1.

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

22. Гращенкова И.Н. Киноантропология XX/20. М.: Человек, 2014.

23. Гурвич И.С. Принципы ленинской национальной политики и применение их на крайнем Севере / Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М.: Наука, 1971. С. 9 – 49.

24. Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Алматы: Гермес, 1999. Вып. 11. С. 14 – 24.

25. Дивнина Н.В. Каюры культуры (к истории первой киноэкспедиции на Качатку в 1929 – 1930 гг.) // Материалы XXVI Крашенинниковских чтений. Петропавловск-Камчатский: Информационно-издательский центр Камчатской краевой научной библиотеки им. С.П. Крашенинникова, 2019. С. 85 – 89.

26. Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения. М.: ОГИЗ, 1931.

27. Ерофеев В.А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом». М.: Молодая гвардия, 1929.

28. Ефимов Л.Л. Кое-что кое о чем кое-как. Более пятидесяти лет в неигровом кино. Записки, воспоминания кинорежиссера. Екатеринбург: Урал-пресс, 2011.

29. Згуриди А. М. Экран. Наука. Жизнь. М.: Искусство, 1983.

30. Зеличенко Б. Жизнь в кинокадрах // Уральский рабочий. 1973. 7 сентября. С. 4.

31. Зеличенко Б. Любовь на всю жизнь // Вечерний Свердловск. 1968. 6 июля. С. 4.

32. Зеличенко Б. Мчали нас по стране поезда // На смену. 1973. 3 июля. С. 3.

33. Зеличенко Б. Памятные встречи // Вечерний Свердловск. 1963. 26 января. С. 4.

34. Зеличенко Б. Своя тропа // Вечерний Свердловск. 1977. 15 ноября. С. 3.

35. Зеличенко. Б. Старейшина уральской кинематографии // Политическая агитация. 1976. № 18. С. 45.

36. Зеличенко Б. Уроки мастера. // Вечерний Свердловск. 1988. 5 июля. С. 3.

37. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005.

38. Зыков В.В., Петров А.В. Газета «Камчатская правда» о съемках художественного фильма «Девушка с Камчатки» в 1935 – 1937 гг. // Материалы XXIX Крашенинниковских чтений. Петропавловск-Камчатский: Информационно-издательский центр Камчатской краевой научной библиотеки им. С.П. Крашенинникова, 2012. С. 90 – 97.

39. История и культура коряков / под ред. акад. А.И. Крушанова. Санкт-Петербург: Наука, 1993.

40. Кабанов, Н.Е. Владимир Клавдиевич Арсеньев // В.К. Арсеньев. В дебрях Уссурийского края. Владивосток: Приморское книжное изд-во, 1961.

41. Как встретили киноэкспедицию в Усть-Камчатске // Полярная звезда. 1929. 23 июня. С. 4.

42. Кармен Р.Л. О времени и о себе. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1969.

43. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Сов. энциклопедия, 1987.

44. Кинодокумент 1896 – 2007. СПб: Левша. 2007.

45. Киноэкспедиция на Чукотский полуостров // Известия. 1932. 19 марта.

46. Кириллова Н.Б. Кино Урала от прошлого к будущему. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2013.

47. Кириллова Н.Б. Феномен уральского кино. Екатеринбург: Культура Урала, 2003.

48. Коряков О. Своей тропой // Уральский рабочий. 1968. 20 августа. С. 3.

49. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Ч.1. М.: Госполитиздат, 1954.

50. 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.: Новый хронограф, 2012. С. 151 – 206.

51. Крашенинников С.П. Описание земли Камчатки. М.: Эксмо, 2013.

52. Кулешов Л.В. Уроки кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1999.

53. Лапшин Я.Л. Кинолента длиною в жизнь. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2010.

54. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 гг. М.: Искусство, 1965.

55. Ленин В. И. Полное собрание сочинений, издание 5-е. В 55 т. М.: Издательство политической литературы, 1970. Т.44.

56. Лесникова Е.И. Черно-белое кино, или ностальгия по настоящему. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2005.

57. Лесные люди // «Известия». 1929. 10 января. № 8. С. 5.

58. Литвинов А.А. В краю огнедышащих гор. Свердловск: Свердловское книжное изд-во. 1963.

59. Литвинов А.А. В снегах Камчатки // Кино и жизнь. 1930. № 25. С. 18.

60. Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск: Свердловское областное государственное издательство, 1955. № 1 (29). С. 116 – 199.

61. Литвинов А.А. По следам Арсеньева. Владивосток: Приморское книжное издательство, 1959.

62. Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982.

63. Литвинов А.А. Снежными тропами Чукотки // Кино. 1933. 29 ноября.

64. Литвинов А.А. У лесных людей // Кино. 1928. № 43. 23 октября. С. 3.

65. Литвинов А.А., Поляновский М.Л. Скачок через столетия. Дневник Камчатской киноэкспедиции. М.: Молодая гвардия, 1931.

66. Лобанова О. От Урала до Камчатки с кинокамерой // Уральский рабочий. 1988. 18 октября. С. 4.

67. Луганский Ю.К. Таежные снимки Арсеньева // Советское фото. 1986. Июнь. С. 38 – 39.

68. Магидов В.М. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып.2. М.: Изд. РГБ, 1998. С. 11 – 23.

69. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: РГГУ, 2005.

70. Маловичко А. Экспедиция на Чукотский полуостров // Красное знамя. 1932. № 58. С.5.

71. Мартин, Терри. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923-1939. М.: Российская политическая энциклопедия, 2011.

72. Машкова В. Режиссер встречается со зрителями. // Уральский рабочий. 1958. 19 февраля. С. 4.

73. Местные органы власти и хозяйственные организации на Крайнем Севере. М.: Власть Советов, 1934.

74. Нечаева М. Д. Из поколения первопроходцев // Искусство кино 1968, № 11. С. 135-136.

75. Новая культурфильма «Лесные люди» // Вечерняя Москва. 1929. 25 января. С. 3.

76. Новограбленов П.Т. Камчатка будет на экране // Полярная звезда. 1929. 28 апреля.

77. Овчинников В. По следам Арсеньева // Вечерний Свердловск. 1958. 25 марта. С. 3.

78. От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5 – 11 апреля 1929 г.) / под ред. Д.В. Арзютова, С.С. Алымова, Д. Дж. Андерсона. СПб.: МАЭ РАН, 2014.

79. Отчет о деятельности Камчатского Краеведческого Общества за 1929 год. Петропавловск-Камчатский: Изд-во Камчатского Краеведческого Общества, 1930.

80. Прожико Г.С., Фирсова Д. С. Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино. М.: Искусство. 1987.

81. Пути кино. Первое всесоюзное совещание по кинематографии. М.: Теакинопечать, 1929.

82. Поляновский М.Л. Всегда в пути. К 60-летию кинорежиссера А.А. Литвинова// Уральский рабочий. Свердловск. 1958. 13 августа. С. 3.

83. Поляновский М.Л. В стране Удэхе. М.: Теакинопечать, 1929.

84. Поляновский М.Л. В Уссурийской тайге // Советский экран. 1928. № 33. С. 6.

85. Поляновский М.Л. Два кинопохода. Публикация, предисловие и примечания А.Дерябина // Вестник «Зеленое спасение». Алматы: Экологическое общество «Зеленое спасение», 2003. № 16. С. 9 – 34.

86. Поляновский М.Л. За советскими «Нануками» и «Чангами» // Кино. 1929. 10 апреля. С. 4.

87. Поляновский М.Л. Киносъемка в Уссурийских дебрях // Тихоокеанская звезда. 1928. 28 июня. С. 3.

88. Поляновский М.Л. Краевед в кино. Памяти Владимира Клавдиевича Арсеньева // Тихоокеанская звезда. 4 сентября. 1930. С. 4.

89. Поляновский М. Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930.

90. Поляновский М.Л. Потрясающие контрасты // Искусство кино, 1959. № 10. С. 15 – 21.

91. Поляновский М.Л. Приятное разочарование // Экран тихоокеанской звезды. 1928. 2 сентября.

92. Поляновский М.Л. Редкая экспедиция // Кино. 1932. 18 июля.

93. Поляновский М.Л, Саянский Л. Среди трех морей (по Камчатке). М.: Молодая гвардия, 1931.

94. Поляновский М.Л. Там, где были дебри // Искусство кино. 1957. № 10. С. 22 – 29.

95. Поляновский М.Л. Четыре года на Дальнем Востоке // Кино. 1934. 28 февраля.

96. Пришвин М.М. Дневники 1932 – 1935 гг. Спб.: Росток, 2009.

97. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М.: РОССПЭН, 2010.

98. Рой А. Культурфильму – на клубный и коммерческий экран // Уральский рабочий. 1929. 25 января. С. 2.

99. Сегодня на Камчатку выезжает экспедиция «Совкино» // Красное знамя. 1929. 10 апреля.

100. Сергеев М. «Земля неведомая. Новые фильмы о Камчатке» // Кино. 1931. 18 сентября. С. 3 – 4.

101. Серпуховской В. «Лесные люди – удэ» // Правда. 1929. 1 февраля. № 26. С. 4.

102. Слезкин Ю.В. Советская этнография в нокдауне // Этнографическое обозрение. 1993. № 2. С. 113 – 125.

103. Смидович П.Г. На четвертом году (национальное районирование и землеустройство малых районов Севера) // Советский Север. М.: Комитет Содействия народностям северных окраин при Президиуме ВЦИК, 1929. С. 267 – 269.

104. Смирнитский Ю. Письмо с Чукотского полуострова // За большевистский фильм. 1932. 7 августа. С. 3.

105. Соколов И. Путь культурфильмы // Кино и жизнь. 1931. № 21. С. 15 – 16.

106. Соловей Т.Д. От «буржуазной» этнологии к «советской» этнографии. История отечественной этнологии первой трети XX в. М.: Институт Этнологии и Антропологии РАН, 1998.

107. Сталин И.В. Вопросы ленинизма. М.: Госполитиздат, 1945.

108. Старцев А.Ф. Культура и быт удэгейцев (вторая половина XXI – XX в.). Владивосток: Дальнаука, 2005.

109. Страницы истории отечественного кино / Отв. ред. Л.М. Будяк. М.: Материк, 2006.

110. Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Владивосток: Издательский дом Дальневосточного федерального университета, 2012.

111. Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечать, 1930.

112. Тишков В.А. Наука и жизнь: диалоги с учеными. СПб.: Алетейя, 2008.

113. Тишков В.А. Российский народ. М.: Просвещение, 2010.

114. Тишков В.А. Российский народ: история и смысл национального самосознания. М.: Наука, 2013.

115. Устюгов П. Новые северные фильмы // Советский Север. 1930. Декабрь. С. 119 – 121.

116. Фельдман К. В защиту путешествий. По поводу кинофильма «Джоу» // Вечерняя Москва. 1934. 13 мая.

117. Фицпатрик, Шейла. Повседневный сталинизм. Социальная история советской России в 30-е годы: город. М.: РОССПЭН, 2008.

118. Флаэрти, Роберт. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980.

119. Шеваров Г. Годы и ленты. // Вечерний Свердловск. № 159. 11 июля 1973. С. 3.

120. Шеваров Г. Пионер // Уральский рабочий. 1978. 4 июля.

121. Шеваров Г.Н. Я видел, я слышал, я помню (репортаж, очерки, интервью, сценарии. 1959 – 2009). Екатеринбург: изд-во Уральского Государственного Университета им. А.М. Горького, 2009.

122. Шифрин М.И. Вчера и сегодня свердловского кинематографа. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1967.

123. Шлегель, Ханс Йоахим. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. № 58. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 368 – 380.

124. Шнейдеров В. А. Восемь кинопутешествий. М.-Л.: Искусство, 1937.

125. Шнейдеров В. А. Мои кинопутешествия. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1973.

126. Шнейдеров В.А. Пасынки темплана. // Большевистская фильма. № 30. 1932. С.5.

127. Шнейдеров В. А. Поход «Сибирякова». М.: Молодая гвардия, 1933.

128. Шнейдеров В. А. Путешествия с киноаппаратом. М.: Госкиноиздат, 1952.

129. Шнейдеров В.А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / Отв. ред. И.С. Гурвич. М.: Наука, 1971.

130. Шнирельман В.А. Злоключения одной науки: этногенетические исследования и сталинская национальная политика // Этнографическое обозрение. 1993. №3. С. 52 – 68.

131. Эйзенштейн С.М. Метод. М.: Эйзентшейн-центр, 2002. Т. 2.

132. Якимов Ф. Выехала чукотская экспедиция // Кино. 1932. 30 июня.

133. Якимов Ф. Вернулась полярная экспедиция // Кино. 1933. 22 ноября.

134. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. — New York Academy of Sciences, New York, 1942.

135. Crawford, Peter and Turton, David. Film as ethnography. Manchester: Manchester University Press. 1992.

136. Garnder, Robert. The impulse to preserve: reflections of a filmmaker. New York: Other Press, 2006.

137. Grimshaw Anna. The Ethnographer's Eye: ways of seeing in anthropology. Cambridge University Press, 2001.

138. Heider, Karl. Ethnographic film. University of Texas Press, 2006.

139. MacDougall, David. The corporeal image: film, ethnography and the senses. Princeton University Press, 2006.

140. Rouch, Jean. Cine-ethnography. University of Minnesota Press, 2003.

141. Ruby, Jay. Picturring culture: exploration of the film and anthropology. University of Chicago Press, 2000.

142. Sarkisova, Oksana. Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East // Studies in Russian and Soviet Cinema. London: Routledge, 2015, p. 2 – 23.

143. The study of culture at a distance / ed. by Margaret Mead and Rhoda Metraux. Instutute for Intercultural Studies, 2000.

144. Timothy Assch and Ethnographic Film / ed. E.D. Lewis. Routledge Press, 2004.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение «Отзыв В. Арсеньева на фильм “Лесные люди”»

Государственный архив Свердловской области
Фонд 2581 р, опись 1, дело 93 на 69 л. Л. 20
Рецензии на фильмы А.А. Литвинова

Отзыв В. Арсеньева на фильм А. Литвинова «Лесные люди»

г. Владивосток 15 авг. 1928 г.

Летом 1928 года на Дальнем Востоке работала экспедиция Совкино в составе: режиссера Александра Аркадьевича Литвинова, его помощника Эфа Фельдмана и оператора Павла Михайловича Мершина. Несмотря на ограниченность средств, крайне ненастную погоду означенная экспедиция сумела проникнуть в самую глубь горной области Сихоте Алиня и там в обстановке дикой и первобытной собрать весьма ценный и правдивый этнографический материал, который может сделать честь лучшим специалистам как в области этнографии, так и киносъемки. Тов. тов. Литвинов, Фельдман и Мершин в порученное им дело вложили много знаний, любви, энтузиазма и энергии. Редактировать такую картину доставляет большое удовольствие. Изложенное свидетельствую своей подписью.

В. Арсеньев

Приложение «Отзыв Владивостокского отделения РГО на фильм “Лесные люди”»

Государственный архив Свердловской области
Фонд 2581 р, опись 1, дело 93. Л. 21

Владивостокский отдел русского
географического общества

17 августа 1928 года
№ 4 – 47

Московской кино-экспедиции «Совкино» (Владивосток)
Руководителю А.А. Литвинову
Копия: Академии наук СССР (этнографический отдел)

Считаю своим долгом по просмотре заснятой Вами картины «Лесные люди» (удэ) высказать следующее:

Картина заснята действительно в той обстановке, в которой живут удэхейцы: тайга, быстрые реки, буреломы, местность своеобразная по своей дикости и малодоступности.

Картина главным образом подчеркивает быт людей-удэхейцев и добавляя к этому с чувством меры и художественного чутья всю ту обстановку, в которой живет эта маленькая народность; экспедиция чрезвычайно продуманно скомпоновала рельефное оттенение жизни маленькой группы – удэ.

Естественность и жизненность картины настолько велика, что смотрится она все время с нарастающим интересом, причем отсутствие длинных надписей только подчеркивает эту жизненность, так как они и не особенно нужны, ибо картина говорит и без надписей.

В заключение выражаю свое пожелание: Совкино должно один экземпляр (дублетный) негатива этой картины

передать в этнографический отдел Академии наук СССР, так как группа Удэ, слишком маленькая всего 1300 с чем-то человек, группа несомненно уменьшающаяся и не далеко то время, когда – под влиянием тех или иных причин, удэ совсем исчезнут, конечно и основной негатив этой ценной картины к тому времени исчезнет, а в хранилищах Академии наук он несомненно сохранится как документ выхваченный из жизни.

Ученый секретарь
М. Фирсов

Приложение «Отзыв дальневосточного отдела Народного образования на фильм “Лесные люди”»

Государственный архив Свердловской области
Фонд 2581 р, опись 1, дело 93 на 69 л. Л. 23

Отзыв о фильме «Лесные люди» Дальне-Восточного отдела Народного образования

№216 от 29 августа 1928 года

СОВКИНО, режиссеру т. ЛИТВИНОВУ

Ознакомившись с картиной «Лесные люди удэхейцы», я нахожу, что проделанная т.т. Литвиновым и Мершиным работа по научной ценности зафиксированного на пленке материала, большой художественности съемки и мастерству оформления отдельных тем, составляющих картину /камлание, охота, моменты характеризующие положение женщины/, не оставляет желать ничего лучшего.

В истории изучения Края картина является важным событием, краеведению Дальнего Востока она дает небывалый по обилию, удачному подбору, передаче и монтажу материал и является самым активным и самым надежным средством агитации за организацию дальнейшего интенсивного изучения Края.

В истории ДВостока не было случая достижения в столь короткий срок эффекта, подобного эффекту картины. В научных и исследовательских кругах картина должна высоко поднять авторитет кино как средства исследования и Совкино как организации, умеющей мастерски пользоваться этим средством.

Уполномоченный Главнауки на Дальнем Востоке /Н.Билибин/ Хабаровск

Приложение «Отзыв Владивостокского агентства “Совкино” на фильм “Лесные люди”»

Государственный архив Свердловской области
Фонд 2581 р, опись 1, дело 93. Л. 19

20 августа 1928 года

Адресовано А. Литвинову.

Считаю своим долгом сообщить Вам полученное мною впечатление на просмотре фильмы «Лесные люди», сделанной Вами с оператором Мершиным и пом. реж. Фельдманом.

Должен сознаться, что всю фильму я смотрел с громадным интересом, а местами с настоящим волнением. Нам, прокатчикам, редко приходится переживать нечто подобное.

Ваша фильма кладет начало новому жанру краеведческих, этнографическо-туристических кинолент. Причем научный, неигровой и видовой материал в ней подан в чисто художественном плане с определенным сюжетом и, правду сказать, пока намеком поданным, игровым материалом.

Сочетание элементов культурфильмы с элементами игровой сюжетной картины настолько умело и с подлинным художественным темпераментом оформлено, что по своим качествам Ваша картина займет одно из самых почетных мест в наших художественных фильмах. Она будет интересна для всех возрастов, для рабочего и работницы, для крестьянина и крестьянки, для русского, немца, американца и самоеда. Особенное значение она будет иметь для нашего юношества, служа источником бодрого настроения и убедительнейшим агитатором за краеведение и туризм. В прокате «Лесные люди» будут иметь безусловный успех, при условии хорошо поданной и грамотной рекламы.

Выражаю опасение, что название «культурфильма» может повредить «Лесным людям». Это название ассоциируется с чем-то бесконечно черствым…

Только лицо причастное к кино-производству сможет по достоинству оценить режиссерскую работу, которую зритель не замечает, полагая, что весь быт и охота удэхейцев снята просто с натуры. В этом и есть громаднейшее достижение подлинной художественной правды, как результат режиссерского мастерства.

Операторская работа т. Мершина выше похвалы. Обилие воздуха и разнообразие тонов фотографии в съемках тайги, рек и общих планов таежного пейзажа делают фильму подлинным художественным произведением.

Надеюсь, что вслед за «Лесными людьми» последует ряд фильм подобного жанра.

Зам. Уполномоченного и
Зав. Прокатом Владивост. Аг-ва
«Совкино» /Ярославцев И.М./

Приложение «Объяснительная записка к предполагаемой кино-экспедиции по съемкам народов КОРЯКИ и ЛАМУТЫ»

Архив Общества изучения
Амурского края. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 21

Объяснительная записка к предполагаемой
кино-экспедици
по съемкам народов КОРЯКИ и ЛАМУТЫ

1/ Местом работы Совкино-экспедиции в 1929 году предполагается наименее исследованный уголок Охотского моря /залив Шелехова, Пежинская губа и вообще весь Гижичинский район/.

2/ Этот район весьма богат наземными и морскими животными и птицами. В слоях торфа залегают кости ископаемых толстокожих /мамонтов/. Там можно наблюдать исключительные по грандиозности приливы, достигающие высоты в 12 метров, а во время отливов берег оголяется на 25 километров.

3/ Население Гижигинского района составляют: ламуты /классические скитальцы по тайге и тундре/ и сидячие коряки, живущие в подземных жилищах. Последние славятся как хорошие китобои, причем на убой морского зверя они выезжают на кожаных байдарках и уходят иногда далеко в открытое море. Оленные коряки обитают в глубине страны. У них имеются табуны в 10 – 12 тысяч голов.

Поразительное зрелище представляют выброшенные на берег животные, которых поедают миллионы птиц, множество песцов, лисиц, волков и других хищников.

4/ Пенжинский район не только никогда не снимался, но о нем нет даже сведений в литературе и поэтому каждый кадр является открытием, имеющим большое научное значение.

5/ Вышеперечисленный материал является фоном, на котором нужно создать изумительную кинокартину. Сейчас написать либретто по многим причинам невозможно, потому что составление его и сценария является делом лиц, которые будут создавать этот фильм на местах. Сейчас можно дать только общие указания /редактирование и непосредственную консультацию/, как в гор. Владивостоке, так и у туземцев на местах. При этих условиях экспедиция достигнет наибольших результатов с наименьшей затратой денежных средств, времени и сил.

Москва, 16 октября 1928 г. В. Арсеньев

Приложение «Записка к сценарию “Оленный всадник”»

Государственный архив Свердловской области.
Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 24. Л. 1

ЗАПИСКА
к сценарию «ОЛЕННЫЙ ВСАДНИК»
/ЛАМУТ/

Классические скитальцы по тайге и тундре, лучшие в мире охотники на пушного зверя – ламуты. Олень у них служит только средством передвижения, а охота обеспечивает им пропитание. Однако природа не всегда снабжает их всем необходимым для жизни в достаточной мере и периоды удачной охоты, сплошь и рядом чередуются с жестокими голодовками. К этому надо прибавить суровые зимы, когда пурги следуют одна за другой и пресекают всякую возможность сообщения людей, разбросанных отдельными семьями по необъятному простору северо-восточной тайги и тундры. Величайшим бедствием является падеж оленей. На этом фоне построен весь сценарий. Для того, чтобы придать фильму научно-популярно-художественную форму, через весь сценарий проходят одни и те же лица. В нем зритель увидит весь ламутский быт, обычаи, охоту, шаманство, праздники ламутов, рождение ребенка и смерть человека. Самый сюжет будет перевит множеством отдельных моментов, иллюстрирующих быт ламутов с этнографической точки зрения.

Фильм заканчивается ярмаркой, на которую съезжаются коряки, ламуты и даже чукчи и якуты, ярмаркой – где происходит обмен товарами, регистрация браков, работа сан. и ветеринарных отрядов, также игры состязания и т.д. Здесь происходит и развязка сюжета, на котором построена вся фильма.

Само собой разумеется, что сценарий является только канвой для фильмы. Возможно, что на пути экспедиция встретит новые не менее интересные моменты из жизни ламутов. Конечно, она воспользуется ими и зафиксирует их на пленку, оставляя в основе общий сюжет сценария.

Мы просим ДВО Совкино, Правление и 3-ью фабрику держать в СЕКРЕТЕ прилагаемый сценарий, чтобы за I I/2 года, пока работает экспедиция в Пенжинской губе, не вышла фильма, построенная по аналогичной форме, и таким образом не обесценила бы всю работу экспедиции Совкино на Дальнем Востоке.

Редактор сценария «Оленный всадник» /Арсеньев В.К./

Режиссер фильма «Оленный всадник» /Литвинов А.А./

Приложение «Отзыв редакции журнала “Советский Север” на фильмы “Тумгу” и “Оленный всадник”»

Государственный архив Свердловской области.
Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 41

1. Отзыв о кино-фильме «Тумгу» (коряки)

Так, в картине даны сцены охоты на пушного зверя (белку, лисицу, песца), на морского зверя (нерпу) и сцены ловли рыбы всевозможными способами.

В картине даны, между прочим, моменты внутреннего быта, характеризующие религиозные верования коряков (сцена с умершим, похороны его путем совершения первобытной кремации на костре и т.д.), показаны народные танцы, а также показан внешний и внутренний быт жилищ коряков. Во время зимы в эти жилища нужно спускаться через отверстие, служащее одновременно и дымовой трубой и примитивной лестницей. Устройство над жилищем воронкообразных приспособлений вместо крыши вызывается необходимостью защиты их от заносов, метелей, пурги, и бурана.

В картине даны сцены из жизни ярмарки, с показом рукопашной борьбы на морозе голых туземцев. Кстати сказать, эта сцена борьбы занимает настолько значительное место, что затушевывает отдельные стороны работы ярмарки… В картине даны небольшие моменты, характеризующие работу по советизации.

К сожалению, картина совершенно не отображает классовой борьбы, не показывает классового расслоения и форм классовой эксплуатации. Очень слабо показаны и освещены успехи советского строительства.

Будучи насыщенной бытовым, этнографическим и промыслово-производственным материалом, картина в то же

время не имеет не только сюжета, но и центральной стержневой установки, вокруг которой можно было бы с успехом расположить этот богатый материал.

Тем не менее материал картины представляет большой интерес и ценность, дает широкую возможность для конкретного изучения хозяйственно-бытовых, производственно-промысловых условий и процессов из жизни коряков.

Благодаря такому богатому материалу, изобилующему не только интереснейшими сценами из области охотничьего, рыболовного и морского зверобойного промыслов, и видами и ландшафтами дальневосточной окраины, а также и показом внутренне-бытовой жизни коряков (их обряды, танцы, родственные отношения), кинофильм представляет и экспортную ценность, так как по своей насыщенной экзотике он превосходит многие кино-картины капиталистических стран.

2. Оленный всадник (ламуты)

Данная картина значительно отличается от предыдущей картины «Тумгу» не только тем, что в ней дан богатый материал из хозяйственно-промысловой, производственной жизни одной слабо изученной народности – ламутов, но главным образом еще потому, что весь материал облечен в форму сюжета с определенной центральной установкой.

Основным содержанием данной картины является показ хозяйственно-политической помощи малой народности – ламутам со стороны советской власти во время постигшего их стихийного бедствия – падежа оленей.

В числе центральных фигур автором выведен молодой ламут-бедняк, только что женившийся тоже на беднячке.

На фоне подробного показа хозяйственно-бытового уклада ламутской народности перед зрителем проходят не только картины внутреннего быта: обряды, сватовство, женитьба, устройство юрт, внешний и внутренний вид их, но и вся героическая жизнь этой горной народности, прозван-

ной «оленными всадниками», занимающимися преимущественно охотничьим промыслом.

В картине даны отдельные моменты сборов на охоту, процессы охоты, трудности ее, случайности и в центре – внезапный падеж оленей, вследствие которого все более зажиточные ламуты покинули место стоянки и уехали в другие районы, оставив в одиночестве семейство бедняка в то время, когда он вместе со своим отцом находился на охоте.

Оставшаяся жена бедняка вместе с матерью мужа и малолетним его братом героически переживает одиночество и падеж последнего оленя.

Чтобы спасти от голодной смерти старуху и малолетнего ребенка, она уходит на охоту, но блуждает, теряется и полузамерзает… Ее находят ламуты с соседнего стойбища…

Ее муж, возвращаясь вместе с отцом с охоты, нашел следы ушедших табунов оленей и решил, что его семейство уехало вместе с остальными ламутами…

Они с отцом устремились к соседним стойбищам.

Блуждая, преодолевая труднейшие препятствия, бедняки, наконец, узнают о постигшем бедствии и идут дальше, желая узнать о судьбе своей семьи…

По дороге заболевает отец бедняка, что заставило еще лишнее время задержаться в пути…

О стихийном бедствии в это время узнает тузрик, немедленно организовавший помощь пострадавшей бедноте…

Тузрик предоставляет беднякам несколько оленей…

Когда, наконец, после всех мытарств и преодоления труднейших препятствий, бедняк направляется на оленях вместе с отцом к своей юрте, он на пути встречается с соседними ламутами, приютившими найденную ими на снегу полузамерзшую его жену…

В своей юрте они нашли умерших и старуху, и ребенка…

В картине красочно отображены обряды похорон – зарывание в могилу (в деревянном гробу) умерших и постановка на могиле креста.

Ламуты долго крестятся, совершая моления «христианскому богу». Моменты поповщины излишне удлинены, – их следовало бы сократить.

Вся картина, как и предыдущая, содержит богатый материал по освещению внутренне-бытового и внешне-промыслового производственного уклада.

Особенно удачно показаны моменты подачи помощи со стороны тузрика и отдельные сцены, характеризующие укрепление советского строительства.

К числу недостатков картины следует отнести все же нечеткое отображение классовой борьбы и излишние моменты поповщины, состоящие из пестрой смеси религиозных и суеверных черт.

Картина представляет богатый материал для изучения этнографо-промыслового и бытового уклада малой народности – ламутов и мобилизует внимание общественности к вопросам усиления хозяйственно-культурной помощи малым народностям Севера.

Являясь первым более или менее удачным опытом, данный фильм о ламутах может иметь большое значение для пропаганды проблем хозяйственно-политической помощи малым народностям Севера.

От редакции журнала «Советский Север» П. Устюгов

Приложение «Отзыв Комитета Севера на фильм “Terra incognita” (“Неведомая земля”)»

Государственный архив Свердловской области
Фонд 2581 р, опись 1, дело 93. Л. 22

Отзыв Комитета Севера на фильм
«Terra incognita» («Неведомая земля»)

Фильм «Terra incognita» является одной из четырех фильм, заснятых на Камчатке под руководством тов. Литвинова.

Фильм составлен из отдельных отрывков, характеризующих природу, отчасти быт и хозяйственное строительство этой окраины.

Вне поля зрения авторов съемки были наиболее выпуклые моменты, рисующие состояние Камчатки сегодняшнего дня.

Тот небольшой отрезок времени, который протек с момента съемки до сего дня, уже непоказателен – фильма отстала от жизни. В этом не вина режиссера.

Картина полезна для привлечения переселенцев на Камчатку, так как правдиво и без подчеркивания «ужасов» показывает лицо не экзотической Камчатки, где могут нормально развиваться животноводство и огородничество.

По существу картину должно рассматривать как научно-популярный культурфильм. Режиссер же пытается дать не научно-популярную картину, а научно-беллетрический (если можно так выразиться) киноочерк. Поэтому у него жестокая борьба с надписями, стремление заставить заговорить картину образами, почти без надписей.

В общем картина интересна, смотрится легко.

Подл. подписали – Чл. Ком. Севера – Брюханов
Консультант Галкин
Референт Орловский

Приложение «Методразработка для фильма “Тумгу”»

Государственный архив Свердловской области.
Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93. Л. 43-44

Методразработка для фильма «Тумгу» (коряки).
Автор: А. Литвинов.

Брошюра. Редакция Методбюро сектора продвижения фильмы Союзкино. Москва

Политпросветфильма в 6 частях, 1700 метров,
пр-во Союзкино.

Разрешена ГРК для всякой аудитории
сроком по 1/IV – 33 г. Выпуск 1931 г.

Тема.

Советизация Дальне-Восточного края. Быт и занятия камчадалов, северной народности «Тумгу» (коряков).

Содержание.

Дальне-Восточный край. Северо-Восточный угол Охотского моря. Пенжинский район Камчатского округа. Быт оленеводов-коряков – оседлых и кочевников. Жилище коряков, способы передвижения (собаки, олени, байдары). Охота на нерпу (морское животное). Болезнь и смерть оседлого коряка. Ритуал похорон и первобытная кремация.

Наступление весны, проснувшиеся звери, ход рыбы (кета) и приготовление людей к сезонной работе. Осень. Оленеводы, спустившиеся весной к устьям рек, снова угоняют скот в горы. Оседлые на больших лодках (байдарах), сделанных из кожи морского зверя (лахтака), приступают к охоте на нерпу.

… Суровая приполярная зима сковала бассейн Пенжинской губы. Оседлые коряки встречают зиму жертвоприношением богу. Убивают ездовых собак, а чтобы бог «заметил» жертву – вешают ее на кол над своей юртой…

Приступают к обычной зимней работе: кузнечному делу (коряки – группа Пойтоллоу).

Финал фильма – ярмарка приполярных людей. Сюда съезжается на оленях, на собаках, сходится пешком население Пенжинского района. На ярмарке устраивают оленьи бега, борьбу, всевозможные игры. На ярмарке работают медпункты, ветеринар. Впервые на ярмарке появляется радио, кинопередвижка.

Методические указания.

Фильму можно использовать для работы как со взрослой, так и со школьной аудиторией. И в том и в другом случае к политокружению фильмы следует привлечь педагога-географа или обществоведа, который сопровождал бы фильму соответствующими пояснениями.

В фойе или в зрительном зале рекомендует организовать выставку. На выставке можно повесить карту Дальнего Востока, причем Камчатку выделить карандашом или флажками. Тут же поместить фотографии из фильмы. Если имеется возможность достать из музея несколько экспонатов, например: меховую корякскую одежду, нарты (санки), байдару, юрты, жилище, изделия коряков и т.п. Макет санок, юрты, байдары могут сделать сами школьники под руководством педагога, по фотографиям фильмы.

Перед демонстрацией фильмы следует сделать небольшое вступительное слово на 15-10 минут.

Тезисы вступительного слова.

1. Географическое положение Пенжинского района – Северо-Восточный угол Охотского моря.

2. Оседлые коряки – приморские жители. Селения их расположены, главным образом, по устьям рек. Оседлые коряки живут на юге Камчатского округа и в северо-западной части Камчатского полуострова. Всего коряков по Камчатскому округу – 7 000 человек.

3. Основное занятие оседлых коряков – рыболовство и охота на морского зверя. Группа Пойтоллоу – оседлые коряки (селения Парень, Тылхой и Куял) занимается кузнечным ремеслом. Они славятся по всему Камчатскому округу, как самые искусные кузнецы.

4. Кочевники коряки-оленеводы. Вечно кочуют со своими стадами по району. «Оленевод, - как говорит известный путешественник и исследователь Дальне-Восточного края В.К. Арсеньев, - живет от оленей и для оленей». Оленевод одевается в оленьи шкуры, шьет нитками из оленьих жил, жилище его состоит из шкур оленя, питается оленевод олениной, и, наконец, единственный способ передвижения коряка-кочевника – те же олени.

5. ИГ: Об эксплуатации и спаивании туземцев русскими в царское время.

6. ...Наша партия, ликвидировав политику насильственной русификации, с первых же дней Октябрьской Революции встала на путь создания национальных культур, на основе рассуждения национального, классового самосознания и культурно-хозяйственного подъема трудящихся туземных масс.

Еще на 10-м Съезде партии т. Сталин отметил, что «суть национального вопроса в РСФСР состоит в том, чтобы уничтожить ту отсталость (хозяйственную, политическую и культурную) национальностей, которую они унаследовали от прошлого, чтобы дать возможность отсталым народам догнать Центральную Россию и в государственном, и в культурном, и в хозяйственном отношении».

Основные задачи национальной политики в туземных районах Крайнего Севера заключаются в оказании поли-

тической, хозяйственной и культурной помощи. Задачи ленинской национальной политики обязывают для фактического установления равенства национальностей развить индустриализацию национальных окраин и социалистическую реконструкцию северного хозяйства.

Реконструкция и рационализация северного хозяйства, укрепление основной его базы – оленеводство, охоты и др. промысловых отраслей – массовое кооперирование колхозного и совхозного строительства, поднятие культурного уровня масс – все эти мероприятия разрабатывает 5-тилетний план северного народного хозяйства.

Основой 5-летнего плана является перевод всего хозяйства малых народов Севера на социалистические рельсы, содействие росту национального самосознания туземных масс и развитие национальных культур: национальных по форме и пролетарских по содержанию.

ИГ: Этим занимает Комитет Севера.

7. В 1929 году в Пенжинском районе начали работать интегральная кооперация, государственные фактории. Появились стационарные и передвижные медицинские и ветеринарные пункты. В глухих местах стали работать кино-передвижки и радиоустановки.

Проработка фильмы

После демонстрации фильмы мы рекомендуем устроить проработку фильмы с помощью вопросов и ответов. Эти же материалы могут быть использованы для организации викторины.

1. Что означает слово «Тумгу»? – Слово «Тумгу», в переводе на русский язык, означает – человек. Так называют себя коряки.
2. Откуда взялось слово «коряки»? – В древние времена казаки увидели в Пенжинском районе людей с оленями и

спросили их, кто они. Люди не поняли вопроса и, думая, что их спрашивают о животных, ответили: «коянга», что означает «олень». Казаки, переделав по своему «коянга» на «коряка» стали называть тумгу коряками.

3. Как делятся коряки? – Коряки делятся на оседлых (нымеллоу) береговых жителей и на кочевников-оленеводов (чаучаваув).

4. На чем ездят оседлые? – Зимой на собаках, летом по рекам на байдарах.

5. Из чего сделаны байдары? – Деревянный остов байдары покрывается кожей морского зверя (лахтак), причем вся обшивка остова производится с помощью ремней, жил, без участия гвоздей.

6. В каких жилищах живут оседлые? – В юртах, собранных из бревен.

7. Для чего сделана над юртой воронка? – Воронка служит одновременно дымовым отверстием и входом в юрту. Ветром снег всегда выметается из воронки и поэтому вход в дымовое отверстие никогда не покрывается снегом.

8. Чем занимаются оседлые? – Рыболовством, охотой, главным образом, на морского зверя.

9. Как хоронят оседлые своих покойников? – У коряков сохранился обряд первобытной кремации.

10. Чем занимаются оседлые коряки из группы Пойтоллоу, кроме охоты и рыболовства? – Кузнечным делом.

11. Как живут оленеводы? – Оленеводы-кочевники живут в ярангах, сделанных из шестов, покрытых оленьими шкурами. Они пасут свои стада и шьют из оленьих шкур меховую одежду.

12. Кому продают оседлые оленеводы свои изделия? – Продают в кооперацию и госфактории, где приобретают необходимые им продукты питания и промтовары.

13. Есть ли у коряков коллективы? – Коллективы появляются в настоящее время.

14. Есть ли у коряков письменность? – Нет. Сохранилось первобытное образное письмо, письмо-рисунок.

15. Существуют ли у коряков жертвоприношения? – Существуют: убой собак.

16. Оказывается ли корякам медицинская помощь и каким образом? – Существуют разъездные врачи, которые объезжают селения. В настоящий момент врачебный пункт работает при корякской центральной базе.

17. Где учатся коряки и есть ли у них школы? – Коряки учатся при культбазе, где строится и коряцкая школа. Группа коряцкой молодежи учится в Пед. Техникуме и Краевом Дальневосточном центре – гор. Хабаровске.

18. Есть ли среди коряков классовое расслоение? – Классовое расслоение имеется, особенно среди кочевых, оленных коряков. Наряду с безоленными бедняками есть кулаки, имеющие до тысячи и больше оленей. Есть и князьки, присвоившие себе, на основании своего имущественного превосходства, и административную власть. Эксплуатация безоленных развита у коряков. Среди оседлых классовое расслоение – слабое. Однако скупщики пушнины, частники существуют до сих пор.

19. Какова у коряков религия? – Оседлые, крещеные в царское врем русскими священниками, считают себя христианами, однако, соблюдают языческую обрядность. Кочевники – язычники: поклоняются силам природы, животным, особенным почетом пользуется волк – «слуга злого духа». Служители культа – шаманы – всячески тормозят культурный рост коряков.

А. Литвинов

Приложение «Отзыв С. Толстова на сценарий А. Литвинова»

Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 95. Л. 1

Отзыв профессора С.П. Толстова о литературном сценарии А.А. Литвинова «Из тьмы веков».

29 марта 1946 г. Москва

В Главное Управление Научно-Популярных фильмов
Министерства Кинематографии СССР

Ознакомившись с литературным сценарием А. Литвинова «Племя, заблудившееся в веках», могу отметить, что планируемый фильм будет бесспорно представлять большой интерес с точки зрения популяризации этнографических данных об одном из наиболее интересных народов Советского Дальнего Востока.

Сценарий свидетельствует о прекрасном знакомстве авторов с этнографией Удэхэ и с точки зрения этнографии не встречает возражений. Разделы фильма, связанные с современным бытом Удэхэ, было бы желательно дополнительно проконсультировать на месте.

Выпуск этого фильма явится крупным вкладом в научно-популярную этнографическую кинематографию, как и более ранние фильмы т. Литвинова, получившие высокую оценку специалистов.

Институт этнографии АН СССР может только всячески приветствовать это начинание.

Директор ИЭ АН СССР,
Доктор ист. наук,
Профессор С.П. Толстов

Приложение. Фото «Портрет А.А. Литвинова. 1931 г.»
Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 1

Приложение. Фото «Портрет В.К. Арсеньева. Конец 1920-х гг.»

Государственный архив Свердловской области. Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 2

Приложение. Фото «В.К. Арсеньев, Н.В. Арсеньева, Э.Ф. Фельдман, А.К. Арсеньев, А.А. Литвинов, П.М. Мершин. Владивосток 1928 г.»

Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 3

Приложение. Фото «Группа Приморской киноэкспедиции: М.Л. Поляновский, В.К. Арсеньев, П.М. Мершин, А.А. Литвинов. Владивосток. 1928 г.».
Архив Общества изучения Амурского края.
Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 2

Приложение. Фото «Кадр со съемок фильма “Лесные люди”. Стойбище Инси Амулинка, р. Анюй. 1928 г.»
Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 5

Приложение. Фото «Группа Камчатской киноэкспедиции. 1929 г.»
Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 6

Приложение. Фото «Кадр из фильма “Тумгу”. Шаманка (коряки)».
Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 7

Приложение. Фото «Кадр из фильма “Тумгу”. У корякской юрты».
Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 8

Приложение. Фото «А.А. Литвинов во время Чукотской киноэкспедиции. 1933 г.».
Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 9

Приложение. Фото «Кадр из фильма “Чжоу” (“Сын хозяина земли”)».
Государственный архив Свердловской области.
Фонд Р-2581. Оп.1. Д. 1. Л. 10

Научное издание

Иван Андреевич Головнев
кандидат исторических наук

ФЕНОМЕН СОВЕТСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО КИНО (ТВОРЧЕСТВО А.А. ЛИТВИНОВА)

Издается по решению Ученого совета
Института этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН
от 15.03.2018

Редактор: Михайлова Е. Л.
Компьютерная верстка: Иванова Е.Н.

Подписано в печать 10.04.2018
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура «Cambria»
Заказ № 6328 Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии
ООО «Издательство УМЦ УПИ»
г. Екатеринбург, ул. Гагарина, 35а, оф. 2
Тел.: (343)362-91-16, 362-91-17