

ЭО, 2016 г., № 2

© И.А. Головнев

“ЛЕСНЫЕ ЛЮДИ” – ФЕНОМЕН СОВЕТСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО КИНО

Ключевые слова: советское этнографическое кино, Арсеньев, Литвинов, “Лесные люди”, удэгейцы

История советского этнографического кино полна славными именами, героическими маршрутами и классическими фильмами. Первопроходцы отечественного этнокино – исследователь В. Арсеньев и режиссер А. Литвинов – авторы серии кинолент о народах Дальнего Востока и Чукотки 1920–1930-х годов (“Лесные люди”, “Тумгу”, “Чжоу” и др.). Помимо выполнения исследовательско-творческих задач, производство этнокино явилось частью государственного эксперимента по нациестроительству. Советская власть использовала этнографическое кино как средство объединения народов нового Союза “на экране”. Со временем показ первобытных народностей стал вредить успешности советского бренда, и в середине 1930-х годов, синхронно с ведомственными репрессиями в этнологии, этнокино сошло с экранов страны.

Настоящая статья фокусируется на истории создания классического этнографического фильма “Лесные люди” кинорежиссера Александра Аркадьевича Литвинова – одного из основателей советского этнографического кино. Данный выбор обосновывается несколькими принципиальными факторами. Во-первых, от кинохроникеров дореволюционной кинопромышленности, снимавших экзотические кинозарисовки этнографического характера для коммерческого проката, равно как и от коллег-документалистов с опытом разовых этнографических кинопроектов, Литвинова отличает то, что он первый профессиональный кинематографист, последовательно занимавшийся производством этнографического кино – полноформатных фильмов о народах. Во-вторых, в процессе кинопроизводства режиссер Литвинов тесно сотрудничал с профессиональным исследователем Дальнего Востока Владимиром Клавдиевичем Арсеньевым – соавтором серии литвиновских этнофильмов о народах Приморья, Камчатки и Чукотки. Являясь уникальным в истории советского этнографического кино опытом долговременного и целенаправленного сотворчества профессионалов науки и кинематографа, этот пример интересен и для развития современных проектов в области кино-научных практик, что актуализирует задачи его изучения и внедрения материалов исследований такого рода в научный оборот. Новизна предпринятого исследования обуславливается тем, что, несмотря на “классический” статус этнографических киноработ Литвинова (в частности фильма “Лесные люди”), и фильмы, и контекст их создания остаются практически не изученными как в киноведении, так и в этнологии. Поэтому в качестве основных материалов для рассмотрения используются первоисточники – этнографические кинофильмы Литвинова (“Лесные люди”, “По дебрям Уссурийского края”) и научные труды



Рис. 1. А. Литвинов. Публикуется
с разрешения Государственного архива
Свердловской области

Арсеньева (“Лесные люди – удэгейцы”, “По Уссурийскому краю”). Весомую источниковую базу данного исследования составляют архивные материалы: полевые дневники и фотографии, личная и деловая переписка, документация и рукописи неопубликованных статей Литвинова и Арсеньева, а также изданные биографические книги Литвинова (“По следам Арсеньева”, “Путешествия с кинокамерой”).

Раннее советское кино (в том числе и этнографическое) развивалось не в вакуумной среде, но было “важнейшим из искусств” планового строительства СССР, и его изучение требует использования исторического и системного методов. Поэтому в данной статье этнографическое кино (в том числе и творчество Литвинова) рассматривается в связи с процессами в советской национальной политике, в этнографической науке и кинематографе.

Особую роль в осмыслении этой специфической темы играет опыт создания автором данной статьи этнографического фильма “Страна Удэхе” – современного киноисследования, проведенного “по следам” этнографических экспедиций Арсеньева и Литвинова.

Александр Аркадьевич Литвинов (1898–1977) родился и вырос в Баку. После окончания Первой бакинской гимназии

он поступил учиться на медицинский факультет Бакинского университета (1918–1919), одновременно начав работать сценаристом. Уже дебютным его сценарием по книге К. Терстон “Джон Чилкотт, член парламента” заинтересовались известные деятели российского кино – режиссер Я. Протазанов и актер И. Мозжухин. Литвинов был приглашен Протазановым на кинофабрику Ермольева в Ялту для участия в постановке фильма, получившего название “Член Парламента” (Литвинов 1982: 7). Этот эпизод биографии перевел Литвинова в кинематографическую профессию. Он оставил учебу, чтобы стать первым заведующим вновь образованной кинофабрики Азербайджанского фотокиноуправления. В архиве 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 фотокино управления Тов. Терегулов назначил меня, 22-х летнего парня, временно исполняющим обязанности заведующего несуществующей пока кинофабрикой...” (АГУК “СОКМ” 1: 2).

В том же 1920 г. Литвинов отправился в Петроград, где устроился работать в окружной фотокиноотдел в должности заведующего киноателье, а параллельно – помощником режиссера на кинофабрике “Севзапкино”. Там недавний студент-медик погрузился в анатомию кино со всеми ее бутафорскими, гримерными, костюмерными, мебельными, осветительными и прочими производственными отделами. Таким образом, до начала самостоятельной авторской деятельности он прошел качественную

школу-практику, освоил кинематограф изнутри с точки зрения различных профессий: администратор, ассистент режиссера, помощник оператора, сценарист, актер.

Литвиновская рукопись “Незабываемые дни” рассказывает о работе их съемочной группы на IV Конгрессе Коминтерна в Москве в 1922 г., где они снимали В. Ленина во время его разговора с начальником фабрики “Севзапкино” Д. Лещенко (шефом киногоруппы и давним соратником Ленина): “Конечно, я не могу дословно передать их разговор, но содержание помню. Тов. Ленин говорил о том, что наступило время вплотную заняться кинематографом” (АГУК “СОКМ” 1: 5). На полях данной статьи следует заметить, что, судя по тону воспоминаний, встреча с Лениным произвела на Литвинова неизгладимое позитивное впечатление.

В 1923 г. Литвинов возвратился в г. Баку, где он дебютировал и работал как режиссер, и при этом заведовал кинофабрикой “Азгоскино”. Согласно данным творческой карточки Литвинова в Союзе кинематографистов СССР, его первыми режиссерскими работами были документальные фильмы “Аз-рыба” (1923), “Око за око” (1924), “На разных берегах” (1925), “Нефть” (1926), “Химическое оружие” (1927) – уже на начальном этапе своей кинематографической деятельности Литвинов особое внимание уделял научному кино (ГАСО 1: 2).

В 1927 г. Литвинов переехал в г. Москву, где был принят в штат кинофабрики “Совкино”, оказавшись в среде ведущих кинематографистов страны, в период, когда многое в кинематографе открывалось впервые и на глазах становилось классикой. В своих приключенческих мемуарах 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, кроме ружья, теперь добавлялась еще и киносъемочная камера. И вот однажды, как это часто бывает, моя мечта сбылась” (Литвинов 1955: 116).

Этнокиносценарий

На режиссерский опыт, положивший начало его деятельности в этнографическом кино, Литвинова спровоцировала газетная статья “Племя, заблудившееся в веках” о малочисленной народности гольдов, живущей в Уссурийской тайге. Молодой режиссер прозорливо оценил потенциал темы: киноэкспедиция на дальневосточную окраину СССР отвечала его стремлению к открытиям (средствами кино) неизведанных культур и в то же время соответствовала духу времени – позволяла показать обновление жизни “вымирающего” народа, его культурный прогресс при социализме. Директор кинофабрики “Совкино” И. Трайнин заинтересовался заявкой Литвинова и поставил фильм в производственный план студии. Пройдя подготовительный период, включавший знакомство с этнографической литературой и консультации с учеными, Литвинов получил короткую первоначальную установку студийного начальства по поводу создания будущего фильма: “...заснять флору и фауну уссурийской тайги, жизнь народностей, в ней обитающих, и их приобщение к новой жизни” (Литвинов 1959: 5).

В феврале 1928 г. съемочная группа “Совкино” в составе режиссера Литвинова, оператора Мершина¹ и студента-практиканта Государственного института кинематографии Фельдмана прибыла из Москвы во Владивосток, где предстояла работа по дальнейшей организации экспедиции.

В качестве научного консультанта для фильма был привлечен Владимир Клавдиевич Арсеньев – автор советского бестселлера “Дерсу Узала” и многих других книг, путешественник и исследователь Дальнего Востока. Следует упомянуть об особом свойстве наукотворчества Арсеньева – кинематографичности. Арсеньев был исследова-

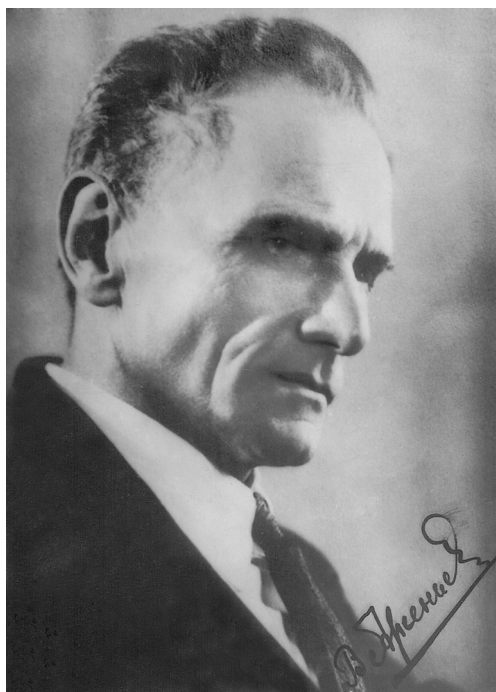


Рис. 2. В. Арсеньев. Публикуется с разрешения Государственного архива Свердловской области

телем, 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. Фотовзгляд Арсеньева 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 (АОИАК: 28). Прошедший с научными экспедициями значительные территории Уссурийской тайги, Арсеньев и сам давно вынашивал идею создать этнографический фильм о народах Дальнего Востока. Потому на запрос “Совкино” по поводу консультирования литвиновской киностудии Арсеньев откликнулся в ответном письме положительно: “Я очень охотно окажу киноэкспедиции всяческое содействие, и готов быть редактором и научным консультантом” (АОИАК: 2).

Архивные справки свидетельствуют, что “Совкино” направляло группу Литви-

нова для съемки картины “Племя, затерянное в веках” о гольдах (ГАСО 1: 17). Но по инициативе Арсеньева было решено переписать сценарий и снимать фильм об удэгейцах. В 1926 г. вышла арсеньевская книга “Лесные люди – удэгейцы”, которая и стала сценарной основой будущего фильма Литвинова. Если сопоставить книгу и фильм – откроется практически буквальное следование эпизодов фильма главам книги. Не случайно и перенесение заглавия книги в название фильма.

В неигровом кинематографе конца 1920-х годов весомое влияние имел манифест режиссера Д. Вертова “Мы”, в частности провозглашавший, что сценарий – это сказка, выдуманная литературой, и что исключительным методом документалистики является фиксация жизни “как она есть” (Вертов 2008: 15). В свою очередь, режиссер 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» (ГАСО 2: 2).

Сценарии создавались не только как творческие путеводители для последующих съемок. Эти кинотексты должны были пройти многоступенчатое согласование в партийных органах и у студийного руководства. По воспоминаниям Литвинова, сценарии зачитывались на публичных заседаниях большевистских ячеек различного уровня, где партийные цензоры их критиковали и давали свои “полезные советы” (Отчет ККО 1930: 14). Этнографических или кинематографических качеств сценария касались



Рис. 3. Съёмочная группа А. Литвинова. Публикуется с разрешения Государственного архива Свердловской области

редко. Основные партийные правки были по поводу показа роли партии в положительных социокультурных преобразованиях среди коренного населения. В сценарный документ закладывались идеологические и политические установки – “работать по сценарию, 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 первобытных людей к советской культуре”, – вспоминал Литвинов (АГУК “СОКМ” 2: 4). Скорректированные копии сценариев отправлялись для одобрения на студию “Совкино” в Москву. После окончательного утверждения сценарий приобретал статус документа в документальном производственном кинопроцессе, с которым позже, во время съёмок фильмов, Литвинов постоянно сверялся, отмечал снятое и готовил предстоящие сцены с поправками на обстоятельства реальности (см.: *Поляновский* 1930: 176).

К началу марта 1928 г., после месяца ежедневных работ, написание сценария фильма “Лесные люди” было завершено. По воспоминаниям Литвинова, Арсеньев, имевший немалый опыт в экспедиционных коллизиях, отнесся к итогу их совместной сценарной работы скептически: “Если вам удастся из того, что мы с вами написали, снять только пятьдесят процентов, то это уже можно считать победой” (*Литвинов* 1955: 123).

С организационной стороны Арсеньевым лично был проработан весь маршрут похода, составлен список предметов экипировки и даже продуктов, даны необходимые рекомендации, письма и телеграммы ко всем “связным” на местах и т.д. Сам Арсеньев, связанный другими научными обязательствами, поехать с киноэкспедицией не смог. Он провожал группу Литвинова во Владивостоке, после чего, миновав Хабаровск, киногруппа двинулась в уссурийские дебри.

Кадрами отправления группы “Совкино” в эту свою первую дальневосточную экспедицию начинается полнометражный киноочерк 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 дальневосточной киноэкспедиции. В данном фильме активно фигурируют непосредственные субъекты кинопроцесса: кинематографисты, проводники группы и сами лесные люди – удэгейцы.

“Лесные люди” – от книги к фильму

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 Арсеньева “Лесные люди – удэгейцы” стала основой сценария и фильма Литвинова “Лесные люди”, особый исследовательский интерес представляет сопоставление этих двух источников – научной книги и этнографического фильма.

Книга Арсеньева “Лесные люди – удэгейцы”, изданная во Владивостоке в 1926 г., состоит из трех основных глав – “Внешний быт удэгейцев”, “Общественный строй”, “Мирозозерцание”, которые, в свою очередь, делятся на параграфы. Следующая за авторским предисловием глава “Внешний быт удэгейцев” включает параграфы: “Тазы и удэгейцы”, “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 “Мирозозерцание” составлена из параграфов “Сказание о происхождении удэгейцев”, “Тотемные животные”, “Мсть медведю”, “Хозяин морей”, “Небесные светила”, “Шаманство”, “Севоны”, “Душа-тень”, “Загробный мир”, “Похороны”. Книга завершается списком иностранных слов, встречающихся в тексте (Арсеньев 1926: 48).

“Лесные люди” режиссера Литвинова – полнометражный (60 мин.) этнографический фильм, вышедший на экраны в 1929 г. и сохранившийся до наших дней в фондах Российского государственного архива кинофотофонодокументов.

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 удэгейцев” 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.

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 вырубил сошки, быстро наладила их для носки на спине и в три приема перенесла все мясо к своей юрте” (Арсеньев 1926: 20). Эта сцена и стала объектом внимания кинематографистов, явившись в фильме буквально кадрами 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 – удэгейцы”.

Фокусировка на конкретных сюжетных сценах дополняется вниманием кинематографистов к экзотичности удэгейских культурных ситуаций, очередной пример чего мы находим при сопоставлении арсеньевской книги и литвиновского фильма. “Все удэгейцы: 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” – этот арсеньевский текст подробно экранизирован в фильме, включая слезы мальчика, случившиеся, вероятно, от попадания кострового дыма в глаза (Арсеньев 1926: 22).

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 (Арсеньев 1926: 22). Значительный 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, тоже отобранную для фильма из книги 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 действия. Кинематографическим постскриптом к сцене охоты является эпизод ритуального поедания головы медведя, имевший в удэгейской традиции характер праздника-похорон, также подробно описанный в книге Арсеньева (Арсеньев 1926: 36).

Таким образом, фильм Литвинова “Лесные люди” аккуратно следует первым двум главам книги Арсеньева “Лесные люди – удэгейцы” и состоит из сюжетно законченных киноновелл, последовательно собирающихся в цельный образ традиционной удэгейской культуры. Однако в кульминационный момент повествования созвучие книги Арсеньева и фильма 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. Начало ее – сцена собрания социалистической ячейки удэгейцев: все участники предыдущих сцен фильма группируются в круг туземного совета, заседание которого посвящено вопросам взаимодействия туземцев с советской властью. Титры фильма сообщают, что туземный Совет 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 во Владивосток: по прибытии в город удэгеец Сунцай идет к исследователю Арсеньеву, который, внимательно выслушав Сунцай, записывает с его слов содержание просьбы удэгейского тузсовета и отправляет официальное прошение в Комитет Севера. Затем Сунцай и Арсеньев отправляются в кинотеатр “Уссури”, где посещают сеанс фильма Литвинова “По дебрям Уссурийского края”; в кадре – эмоциональное восприятие Сунцаем технического чуда – фильма, снятого о нем и его удэгейских сородичах. Кульминацией киноглавы является эпизод в морском порту: Арсеньев провожает Сунцай 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 более динамичным ритмом, агитационным стилем подачи материала, свойственным советским киноагиткам конца 1920-х годов, и потому смотрится в монтажной структуре фильма явным особняком по отношению к основной этнографической киноистории.

Своеобразным реверансом авторов фильма в сторону традиционной культуры лесных людей выглядит финал фильма: после городских панорам Владивостока и кадров индустриального порта мы снова видим традиционную лодку, управляемую удэгейцами, преодолевающими 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 Арсеньева “Лесные люди – удэгейцы” и фильма Литвинова “Лесные люди”, можно сделать следующие выводы. В силу специфики 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 Арсеньевым, по-видимому, обусловили отсутствие в фильме широко представленных в книге материалов по этнической истории, языку и фольклору удэгейцев. Из книги в фильм перешли главным образом материалы разделов, связанных с явлениями быта удэгейцев, при этом не “экранизированной” осталась заключительная глава книги – “Миросозерцание”, посвященная 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 туземцев.

Основной драматургической линией заказанного государственной кинофабрикой фильма по утвержденному партийными инстанциями киносценарию явилось приобщение ведущих первобытный 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.

Кроме собственно съемок фильмов, на кинематографистов в 1920-х годах часто возлагались ответственные культуртрегерские функции. Так, и работники литвиновской экспедиции, помимо кинотехники и других фокусов цивилизации, везли в тайгу неведомые туземцам социально-политические новости о жизни за пределами тайги,

а также пропагандировали советское право. Однажды режиссер даже принял участие в родовом совете удэгейцев по поводу конфликта в одной из семей. После тяжелых прений о взаимоотношениях нерадивого ленивого мужа, свалившего все тяготы быта на жену, пожелавшую уйти от невыносимой жизни, слово передали представителю советской власти Литвинову. Ему удалось, вопреки удэгейским канонам непрерываемой правоты мужа в семье, склонить туземный суд вынести решение в пользу женщины (Литвинов 1959: 134). Этнокинематографистам вменялись насущные идеологические установки: “При правильном построении этнографическая фильма должна стать фактором материалистического миропонимания развития культуры, и тем самым будет содействовать процессу социалистического строительства” (Терской 1930: 17).

К слову, и в этнологии конца 1920-х годов проходили схожие реформаторские процессы. Например, один из представителей так называемой красной профессуры Н.Ф. Яковлев декламировал следующие “новаторские” лозунги по поводу исследовательской практики: “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” (Там же: 6). Этнологическая наука ведомственно низводилась до уровня вспомогательной исторической дисциплины для обслуживания поисков первобытного коммунизма в традиционных этнических сообществах и “изучения пережитков первобытно-общинного строя методом этнографического наблюдения” (Тишков 2008: 25). На фоне упомянутых ведомственных трансформаций в науке и кинематографе, сопровождавшихся усилением идеологической цензуры, Арсеньевым и Литвиновым и создавался этнофильм “Лесные люди”. Но основным “цензором” кинотворчества для Литвинова оставался все же Арсеньев.

Первую, “закрытую”, демонстрацию фильма Литвинов вспоминал как показ-экзамен, на который по просьбе Арсеньева был приглашен их проводник-удэгеец Сунцай Геонка: «Арсеньев внимательно следил за фильмом, реагируя лишь на возгласы Сунцай. В зале вспыхнул свет. Арсеньев подошел ко мне и, крепко пожав руку, сказал: “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”» (Литвинов 1955: 197).

В личном архиве Литвинова сохранился печатный отзыв 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” (ГАСО 1: 20).

Примером оценки фильма “Лесные люди” среди профессионалов от советской науки может также служить заключение уполномоченного Главнауки на Дальнем Востоке 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» (АГУК “СОКМ” 2: 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



Рис. 4. Кадр со съемок фильма “Лесные люди”. Публикуется с разрешения Государственного архива Свердловской области

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” (СПФ АРАН: 24).

Фильм Литвинова “Лесные люди”, основанный на книге и сценарии Арсеньева, выполнил свою комплексную задачу. С одной стороны, сосредоточившись на кино-рассказе о традиционной культуре удэгейцев, он оказался вкладом в этнографию. 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” (*Литвинов* 1955: 158). С другой стороны, благодаря заключительной части, 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. Таким образом, фильм “Лесные люди” является многослойным исследовательским источником, феноменом советского этнокинопроцесса, отражающим основные линии научного, культурного и идеологического контекста своего времени.

Фильм “Лесные люди” стал первым из серии этнографических кинолент Литвинова и Арсеньева о народностях Дальнего Востока, созданных в Приморье, на Камчатке и Чукотке в конце 1920-х – начале 1930-х годов, представляющих безусловный научный интерес и заслуживающих самостоятельного исследовательского разбора (за данную серию этнофильмов в 1956 г. Литвинов был награжден премией им. Ф. Буссе).

Метод Литвинова

Метод, который последовательно применяла киносъемочная группа Литвинова в своей работе, экспериментальный для своего времени и уникальный для современности, – экранизация научной книги в документальном кино.

Как видно из сопоставления книги и фильма, на стадии написания сценария консультант и режиссер отобрали из исследовательского текста наиболее кинематографичные сцены и драматургически выстроили развитие киносюжета.

В самом съемочном процессе сочетались приемы полевой этнографии, неигрового и постановочного кино. По воспоминаниям режиссера, “не просто было приучить таежных охотников и рыболовов, понятия не имевших о кинематографе, жить под прицелом стрекочущего киноаппарата, и не обращать на него внимание во время съемок” (Литвинов 1959: 95). Приходилось подолгу находиться рядом с жителями стойбища на улице и в юртах, не включая камеры, чтобы удэгейцы привыкли к присутствию кинематографистов, и только после этого запускать активные съемочные работы. В дневнике Литвинова описаны детали организации работы кинематографистов на удэгейском стойбище: «Удэ не понимали, что такое “приготовились”, “начали”, “пошли”, и вообще заявили, что сниматься не будут. 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» (ГАСО 1: 18). Между тем сверхзадачей Литвинова было показать в фильме максимально подлинные культурные ситуации, и потому удэгейцы выступали в данном процессе не как актеры, а как статисты. «От них не требовали позировки. Переводчику каждый раз долбили: “Скажи, пусть делают свое дело, не обращая внимания на аппарат, на нас. Пусть живут и работают, как вчера, месяц назад, как каждый день”», – вспоминал пресс-хроникер киноэкспедиции М. Поляновский (Поляновский 1930: 173)².

Подобная практика сочетания методов игрового и неигрового кино была широко распространена на заре кинематографа в России и в мире. Кинематограф 1920-х годов 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 киноплёнкой, 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 плёнку с прицелом на последующий отбор материала – экономически затратно. С другой стороны, были и творческие обоснования такого подхода. К примеру, классик документального кино Р. 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” (Флаэрти 1980: 191). Другой отец-основатель документалистики, Д. 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” (Вертов 1966: 71). Если Вертов, условно говоря, конструировал документальность, то Флаэрти и Литвинов ее реконструировали. Вот, к примеру, что Флаэрти рассказывал о работе над фильмом “Нанук с Севера”: «Мы не пользуемся профессиональными актерами, и нам необходимо выбрать людей, способных “жить” в своей 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» (Флаэрти 1980: 189).

Специфика, отличающая подходы к кинотворчеству у Вертова и у 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”», — рассуждал о своем киноэксперименте Вертов (Вертов 1966: 141). У Флаэрти были свои методы экранирования 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” (Флаэрти 1980: 191). Таким образом, классики документалистики заявляют о специфическом феномене киноправды, которая, не будучи калькой реальности, является сконструированной кинематографической правдой. 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 наше начинание снимать такого рода фильмы по сценарию и признала наш метод работы реалистичным” (АГУК “СОКМ” 2: 5).

Наконец, применение постановочных приемов при съемке можно отнести и к необходимости исполнения буквы сценария, утвержденного государством-продюсером. По свидетельству известного исследователя документального кино Б. Альтшулера, “развитие научной кинематографии было плановым, оно определялось генеральной линией партии, законами развития социализма в стране” (Альтшулер 1987: 28). Организации кинематографии, финансировавшиеся из государственного бюджета, были обязаны отчитываться перед госзаказчиком идеологически выверенными кинопроизведениями, имевшими потенциал для их дальнейшего использования в государственных целях. Инструкции Первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии, состоявшегося в марте 1928 г., в частности, 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 фильму для широкого зрителя по ее содержанию” (Директивы ВКП(б) 1931: 449).

Итак, рассмотрение истории советского этнографического кино (включая фильм “Лесные люди”), с одной стороны, неотделимо от изучения контекста, в котором происходило кинопроизводство, а с другой стороны — должно осуществляться с применением критического подхода — с учетом методов, которыми пользовались авторы фильмов.

“Страна Удэхе”

Подробнее изучить охарактеризованный выше “метод Литвинова” автору настоящей статьи удалось благодаря проведению на его основе собственного киноисследования. Сверхзадачей данного этнокинопроекта “Страна Удэхе” (по названию неизданной рукописи Арсеньева) были не только современные исследования с видеокамерой в местах экспедиций Арсеньева и Литвинова, но и реализация всего комплекса составляющих “метода Литвинова”: предвзятельная работа с научными печатными материалами, консультации со специалистами по этнографии удэгейцев, создание сценарного эскиза на основе текстов Арсеньева и последующая съемка документального фильма с применением кроссжанровых киноприемов.

Как упоминалось выше, в сценарий и, соответственно, в фильм Литвинова “Лесные люди” не вошли материалы заключительной главы “Мирозозерцание”, посвященной духовной культуре, из книги Арсеньева “Лесные люди – удэгейцы”. В то же время, как не раз подчеркивал Арсеньев, именно одушевление природы является ключевым аспектом для понимания всей удэгейской культуры: “Все удэгейцы – анимисты. По их воззрениям, в природе нет ничего неорганического – все органическое, все живое и все человекоподобное” (Арсеньев 1926: 32). Учитывая эти обстоятельства, именно мирозозерцание было выбрано нами в качестве основной темы фильма о современных удэгейцах.

В сценарный эскиз будущего фильма были положены основные подразделы названной главы книги: “Сказание о происхождении удэгейцев”, “Тотемные животные”, “Небесные светила”, “Шаманство”, “Душа”, “Загробный мир”.

Перед нашей киной группой в составе: режиссер Иван Головнев, оператор Максим Дроздов, звукорежиссер Владимир 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.

Одним из связующих мостов нашего фильма “Страна Удэхе” с фильмом Литвинова стала киноцитата “экран на экране” – показ “Лесных людей” в школе удэгейского национального села Красный Яр Приморского края. В начале просмотра непривычного для современных детей немного черно-белого фильма экранное действие вызывало у школьников в основном смех, но постепенно фильм словно гипнотизировал аудиторию, удэгейские дети досматривали “Лесных людей” молча, погружившись 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 Сунца – Иван Геонка. Данная сцена 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 выступает кинопараграф “Сказание о происхождении удэгейцев”, соответствующий одноименному разделу книги 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. Нами, в соответствии с “методом Литвинова”, для фильма отбирались в основном материалы книжного текста, форматные для визуализации. К примеру, в главе “Шаманство” книги 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” (Арсеньев 1926: 44). Сведения идентичного содержания сообщал в интервью и шаманствующий персонаж нашего фильма. Мы экранизировали данный текст путем соединения кадров церемониального камлания и вышеперечисленных (у Арсеньева) природных планов, что, вкупе со звуковой атмосферой действия, 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 Арсеньева, является рассказ о душе и загробном мире в представ-



Рис. 5. Кадр из фильма “Страна Удэхе”.
Фото автора

лениях 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 Арсеньев (Арсеньев 1926: 45). Мы зафиксировали этнографические сведения о зеркальности миров, полученные от современных удэгейцев, и это стало основанием экранного решения данной специфической темы. Так, кино-рассказ 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.

Современная видеоаппаратура, безусловно, обладает более широким спектром технических возможностей для фиксации и последующего экранирования материалов культуры, нежели техника киностудии 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 удэгейского языка – А.А. Канчуга (с. Красный Яр Приморского края). Экранирование сцены “Шаманство” было бы неполным без звучания ритуального моления удэгейского шамана В.И. Дункая под аккомпанемент бубна. А удэгейская народная песня “Ява Ю” в исполнении О.Д. Лобода, эмоционально и точно передающая духовные переживания удэгейской женщины, стала основным саундтреком фильма.

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

Использование нашей киностудией современной видеоаппаратуры катализируют развитие технических аспектов “метода Литвинова”, в творческом плане остающегося неизменным. Размышляя о литвиновском методе в процессе собственной полевой работы, мы пришли к дополнительным выводам.

Во-первых, постановочная составляющая в рамках метода Литвинова имеет вспомогательное значение, ибо этнографические сюжеты, взятые из книги Арсеньева для сценария фильма, имеют “документальное” происхождение. Многие описанные в книге сцены представляют собой цикличные проявления 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 “кинодубли” с целью смены ракурса, точки съемки или крупности кадра – для использования вариантов кадров в последующем монтаже киноистории.

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 – это проявления авторства. Простой выбор оператором точки, ракурса, объекта съемки – это также проявления вмешательства в реальность, так как в фильме 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” Литвинова стоит рассматривать не как этнографический документ в чистом виде, но как этнографическое кинопроизведение, представленное зрителю через призму авторства.

Подводя итог, можно отметить, что “метод Литвинова” вполне актуален для применения в современных кинонаучных практиках. 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, уравнение этнографичности и кинематографичности, 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.

Примечания

¹ 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.

² Поляновский Макс Леонидович (27 июня [10 июля] 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. Литвинова.

Источники и материалы

АГУК “СОКМ” 1 – Архив Государственного учреждения культуры “Свердловский областной краеведческий музей”. Ф. 15. Оп. 2. Д. 55.

АГУК “СОКМ” 2 – Архив Государственного учреждения культуры “Свердловский областной краеведческий музей”. Ф. 15. Оп. 2. Д. 37.

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

Арсеньев 1926 – Арсеньев В.К. Лесные люди удэгейцы. Владивосток: Книжное дело, 1926.

ГАСО 1 – Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 93.

ГАСО 2 – Государственный архив Свердловской области. Ф. Р-2581. Оп. 1. Д. 35.

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

Литвинов 1955 – Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера // Уральский современник. Свердловск: Свердловское областное государственное изд-во, 1955. № 1(29). С. 116–199.

Литвинов 1959 – Литвинов А.А. По следам Арсеньева. Владивосток: Приморское книжное изд-во, 1959.

Литвинов 1982 – Литвинов А.А. Путешествия с кинокамерой. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982.

Поляновский 1930 – Поляновский М.Л. На далекой окраине. М.: Молодая гвардия, 1930.

Отчет ККО 1930 – Отчет о деятельности Камчатского Краеведческого Общества за 1929 год. Петропавловск-Камчатский: Изд-во Камчатского Краеведческого Общества, 1930.

СПФ АРАН – Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф.142. Оп. 1. Д. 13.

Научная литература

Альтиулер 1987 – Альтиулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987.

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

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

Терской 1930 – Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечатъ, 1930.
Тишков 2008 – Тишков В.А. Наука и жизнь: диалоги с учеными. СПб.: Алетейя, 2008.
Флаэрти 1980 – Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Интервью. М.: Искусство, 1980.

Article Summary

Etnograficheskoe obozrenie, 2016, no. 2

I.A. Golovnev. “Lesnye liudi” – fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino [“Forest People” – The Phenomenon of the Soviet Ethnographic Cinema]

Keywords: Soviet ethnographic cinema, film, Arseniev, Litvinov, forest people, Udege

Abstract: The history of Soviet ethnographic cinema is full of great names, heroic pathways, and classic films. The pioneers of the genre – V. Arseniev and A. Litvinov – authored a series of films about peoples of the Far East and Chukotka in the 1920–30s (“Forest People”, “Tumgu”, “Chzhou”, etc.). However, apart from its creative and educational mission, ethnographic cinema was part of the state’s grand experiment in nation-building, for Soviet authorities employed it as a means of uniting the peoples of the new Union “on the big screen”. Eventually, though, the show of “primitive peoples” began to be perceived as hindrance to the success of the Soviet brand; and in the mid-1930s, ethnographic films, quite in parallel with ethnographic theories in academia, went off the stage.

Author: **Ivan Golovnev**, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia); e-mail: ethnokino@gmail.com

References

- Altshuler B.A. *Uchebnyi kinematograf: etapy razvitiia*. Moscow: VGIK, 1987.
Vertov D. *Stat’i, dnevniki, zamysly*. Moscow: Iskusstvo, 1966.
Vertov D. *Iz naslediia*. Vol.2. Moscow: Eizenshtein-tsentr, 2008.
Terskoï A.N. *Etnograficheskaja fil’ma*. Moscow: Teakinopechat’, 1930.
Tishkov V.A. *Nauka i zhizn’: dialogi s uchenymi*. St. Petersburg: Aleteïia, 2008.
Flaerti R. *Stat’i. Svidetel’sтва. Interv’iu*. Moscow: Iskusstvo, 1980.