



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

■ Главный редактор

Комлева Евгения Владиславовна
доктор исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия

■ Заместитель главного редактора

Туманик Екатерина Николаевна
кандидат исторических наук
Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН, Новосибирск, Россия

■ Ответственный секретарь

Введенский Владимир Викторович
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия

■ Редакторы и ответственные секретари выпусков

Аблажей Наталья Николаевна
доктор исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
выпускающий редактор

Ананьев Денис Анатольевич
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
выпускающий редактор

Дашинамжилов Одон Борисович
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

Журавлёв Вадим Викторович
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
выпускающий редактор

Кириллов Алексей Константинович
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

Лапердин Вячеслав Борисович
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

Петров Станислав Геннадьевич
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
выпускающий редактор

Потапова Наталья Анатольевна
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

Резникова Мария Александровна
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

Романов Роман Евгеньевич
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

Савин Андрей Иванович
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
выпускающий редактор

Семёнов Михаил Александрович
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

Чернова Ирина Сергеевна
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия
ответственный секретарь

■ Члены редакционной коллегии

Блаховска Катажина
профессор
Институт истории Варшавского университета,
Варшава, Польша

Гагкуев Руслан Григорьевич
доктор исторических наук
Институт истории РАН, Москва, Россия

Дай Цзяньбин
доктор исторических наук, профессор
Хэбэйский педагогический университет,
Шицзячжуан, Китай

Данилович Вячеслав Викторович
кандидат исторических наук
Институт истории НАН Беларуси,
Минск, Беларусь

Дацьшен Владимир Григорьевич
доктор исторических наук, профессор
Сибирский Федеральный университет,
Красноярск, Россия

Ильиных Владимир Андреевич
доктор исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия

Исупов Владимир Анатольевич
доктор исторических наук
Ленинградский государственный университет
им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия

Кабульдинов Зиябек Ернуханович
доктор исторических наук, профессо
Институт истории и этнологии им. Ч.Ч. Валиханова,
Алматы, Казахстан



■ Члены редакционной
коллегии

Катионов Олег Николаевич
доктор исторических наук, профессор
Институт истории, гуманитарного и социального
образования, Новосибирский педагогический
университет, Новосибирск, Россия

Коцонис Янни
профессор
Нью-Йоркский университет, Нью-Йорк, США

Куперштох Наталья Александровна
кандидат исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия

Манчестер Лори
профессор
Университет штата Аризона, США

Плеханова Анна Максимовна
доктор исторических наук
Институт монголоведения, буддологии
и тибетологии СО РАН, Улан-Удэ, Россия

Побережников Игорь Васильевич
доктор исторических наук
Институт истории и археологии УрО РАН,
Екатеринбург, Россия

Разгон Виктор Николаевич
доктор исторических наук, профессор
Алтайский государственный университет,
Барнаул, Россия

Рольф Мальте
доктор исторических наук, профессор
Ольденбургский университет
имени Карла фон Осецкого, Германия

Сабурова Татьяна Анатольевна
доктор исторических наук
Омский государственный педагогический
университет, Омск, Россия

Урбански Сёрен
кандидат исторических наук
Германский исторический институт,
Вашингтон, США

Шелегина Ольга Николаевна
доктор исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия

Шиловский Михаил Викторович
доктор исторических наук
Институт истории СО РАН, Новосибирск, Россия

Щеглова Татьяна Кирилловна
доктор исторических наук, профессор
Алтайский государственный педагогический
университет, Барнаул, Россия

Выпускающий редактор
Ответственный секретарь
Корректор
Верстальщик
Интернет-верстальщик

доктор исторических наук **Е.В. Комлева**
В.В. Введенский
Т.В. Соболева
В.В. Введенский
К.А. Васильев





СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	7
From the Editor	8
Приветственное слово Председателя СО РАН академика В.Н. Пармона	9
Welcoming speech by the Chairman of the SB RAS, Academician V.N. Parmon	10

■ Вопросы теории и истории кино

<i>С.О. Егоров.</i> Кино, история, идеология: возможные подходы к интерпретации кинотекста	11–20
<i>Л.Н. Мазур.</i> Визуализация пространства провинциального города в советских художественных фильмах 1930–1980-х годов: между будущим и прошлым	22–39

■ Документальное кино в СССР

<i>Е.В. Головнёва.</i> «Киноатлас СССР»: учебно-географический фильм «Западная Сибирь» (1937)	40–49
<i>И.А. Головнёв.</i> «Киноатлас СССР»: «Туруханский край» Виктора Сытина	50–63
<i>М.К. Чуркин.</i> «...Там хроника для нас перед сеансом»: репрезентации советского проекта внутренней колонизации в киножурнале «Сибирь на экране»	64–71
<i>В.О. Васильева, Е.Ю. Трушкина.</i> Этнографический фильм в позднем СССР: к постановке проблемы	72–91

■ Народы СССР в отражении художественного кинематографа

<i>Д.А. Аманжолова.</i> «Все вопросы связаны с нашим идеалом советского человека»: кино для народов СССР (1920–1930-е годы)	92–102
<i>Н.В. Казурова.</i> Столкновение советской пропаганды и традиционного образа жизни в азербайджанском кинематографе конца 1920-х – середины 1930-х годов (на примере ролей И. Оруджевой в фильмах «Севиль» и «Алмас»)	103–115
<i>В.А. Беляева-Сачук, Е.Ю. Трушкина.</i> Бурятский буддизм в советском этнографическом кино 1920–1930-х годов	116–129
<i>Ю.В. Кузьмин.</i> «Потомок Чингисхана»: книга, сценарий, кинофильм	130–137
<i>Т.Т. Далаева.</i> Культурные практики самодеятельного искусства советского Казахстана в документальных фильмах-концертах в 1956–1987 годах: от официальных идеологем к национальному содержанию	138–145

■ История России в художественном кино

<i>Д.И. Петин, К.А. Тишкина.</i> «Фильма должна быть строго исторической...»: дискуссия о съемках кинокартины «Колчаковщина» в сибирской периодике 1929 года	146–155
<i>М.А. Безнин, Т.М. Димони.</i> Кинофильм «Земля» (1930 г.) как отражение трансформации отношений собственности	156–165
<i>О.В. Горбачёв.</i> Семантика предметного мира советского деревенского кино периода «оттепели»	166–180



Н.И. Чуркина. «Оттепель» в школьной культуре:
родительские собрания в советском кино 1960-х годов 181–192

Д.А. Ананьев. Ностальгия по «оттепели» в советском кинематографе
второй половины 1970-х – середины 1980-х годов 193–203

■ Герои кино на экране и в жизни

Л.М. Дамешек. На войне как на войне (Заметки сына главного героя фильма) 204–212

■ Зарубежный кинематограф

П.Э. Подалко. От образа «врага» к образу «друга»:
«японская тема» в послевоенном американском кинематографе
(конец 1940-х – начало 1960-х годов) 213–221

Н.Н. Головченко. «Томирис»: в поисках идентичности 222–230

■ Научная жизнь

В.В. Журавлёв. Выход из Гражданской войны как научная проблема:
международная конференция в Институте истории СО РАН 231–233

Д.О. Никулин. Всероссийская молодежная научная школа-конференция с международным
участием «Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых» 234–236

Е.В. Комлева. IX Международный Сибирский исторический форум
«Народы Сибири и Дальнего Востока с древности до наших дней» 237–239

А.И. Раздорский. Пятая международная научная конференция
«Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI–XX веках» 240–243

Т.В. Панич. Всероссийский научный семинар «Покровские чтения – 2022» 244–247



CONTENTS

From the Editor (<i>in Rus.</i>)	7–8
From the Editor	9–10
Welcoming Speech by the Chairman of the SB RAS, Academician V.N. Parmon (<i>in Rus.</i>)	9
Welcoming Speech by the Chairman of the SB RAS, Academician V.N. Parmon	10

■ **Questions of Theory and History of Cinema**

<i>S.O. Egorov.</i> Cinema, History, Ideology: Possible Approaches to the Film Text Interpretation	11–20
<i>L.N. Mazur.</i> Visualization of the Space of a Provincial Town in Soviet Feature Films of the 1930–1980s: Between the Future and the Past	22–39

■ **Documentary Films in the USSR**

<i>E.V. Golovneva.</i> “Cinema Atlas of the USSR”: Educational and Geographical Film “Western Siberia” (1937)	40–49
<i>I.A. Golovnev.</i> “Cinema-Atlas of the USSR”: “Turukhansk Region” by Viktor Sytin	50–63
<i>M.K. Churkin.</i> “...There is a Chronicle for Us before the Screening”: Representations of the Soviet Project of Internal Colonization in the Film Magazine “Siberia on Screen”	64–71
<i>V.O. Vasilieva, E.Yu. Trushkina.</i> Ethnographic Film in the Late USSR: Articulation of Issue	72–91

■ **The Peoples of the USSR in the Reflection of Artistic Cinema**

<i>D.A. Amanzholova.</i> “All the Questions are Linked with Our Ideal of a Soviet Man”: Cinema for the People of the USSR (1920–1930s)	92–102
<i>N.V. Kazurova.</i> The Clash of Soviet Propaganda and the Traditional Way of Life in Azerbaijani Cinema of the late 1920s – mid-1930s (Case of I. Orujova’s Roles in “Sevil” and “Almaz”)	103–115
<i>V.A. Belyaeva-Sachuk, E.Yu. Trushkina.</i> Buryat Buddhism in the Soviet Ethnographic Cinema of the 1920s–1930s	116–129
<i>Yu.V. Kuzmin.</i> “Descendant of Genghis Khan”: Book, Script, Movie	130–137
<i>T.T. Dalayeva.</i> Cultural Practices of Amateur art of Soviet Kazakhstan in Documentary Films-Concerts in 1956–1987: From Official Ideologies to National Content	138–145

■ **The History of Russia in Art Cinema**

<i>D.I. Petin, K.A. Tishkina.</i> “The Film Must Be Strictly Historical...”: A Discussion of the Filming of “Kolchakovshchina” in a Siberian Periodical in 1929	146–155
<i>M.A. Beznin, T.M. Dimoni.</i> The Film “Earth” (1930) as a Reflection of Transformation of Property Relations	156–165
<i>O.V. Gorbachev.</i> Semantics of the Objective World of Soviet Village Cinema in the “Thaw” Period	166–180
<i>N.I. Churkina.</i> “Thaw” in the School Culture: Parent Meetings in Soviet Cinema of 1960s	181–192



D.A. Anan'ev. Nostalgia for the “Thaw” Period in the Soviet Cinema of the Second Half of the 1970s – Mid-1980s 193–203

■ **Movie Heroes on the Screen and in Life**

L.M. Dameshek. At War as at War (Notes of the Son of the Main Character of the Film) 214–233

■ **Foreign Cinema**

P.E. Podalko. From the Image of the “Enemy” to the Image of the “Friend”: “Japanese Theme” in Post-War American Cinema (2nd Half of 1940s – Early 1960s) 213–221

N.N. Golovchenko. “Tomiris”: Searching for Identity 222–230

■ **Scientific Life**

V.V. Zhuravlev. Coming Out of the Civil War as a Scientific Problem: International Conference at the Institute of History SB RAS 231–233

D.O. Nikulin. All-Russian Youth Scientific School-Conference with International Participation “Actual Problems of Historical Research: The View of Young Scientists” 234–236

E.V. Komleva. IX International Siberian Historical Forum “Peoples of Siberia and the Far East from Antiquity to the Present Day” 237–239

A.I. Razdorskiy. The Fifth International Scientific Conference “Trade, Merchants and Customs in Russia in the 16th–20th Centuries” 240–243

T.V. Panich. All-Russian Scientific Seminar “Pokrovsky Readings – 2022” 244–247



2022 · № 5 (25)

Тема выпуска:

«ИСТОРИЯ В КИНО, КИНО В ИСТОРИИ»:
СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ АНАЛИЗА КИНОТЕКСТА

ОТ РЕДАКТОРА

В данный номер журнала по преимуществу вошли статьи, написанные на основе докладов, прочитанных 26–27 апреля 2022 г. на Международной научной конференции «История в кино, кино в истории»: современные практики анализа кинотекста», организаторами которой выступили Институт истории СО РАН и Центр культуры и отдыха «Победа» в Новосибирске. В этом научном форуме приняли участие этнографы, историки, социологи, искусствоведы из Санкт-Петербурга, Москвы, Вологды, Екатеринбурга, Магнитогорска, Новосибирска, Барнаула, Иркутска, а также ученые из Казахстана и Японии. На пленарном заседании с приветственным словом к собравшимся обратился Председатель Сибирского отделения Российской академии наук академик Валентин Николаевич Пармон. В ходе встречи обсуждались различные вопросы, связанные с изучением кинематографа как исторического источника, историей российского и зарубежного кинематографа, трактовкой исторических реалий в игровых и документальных фильмах, созданных в различные временные периоды. В целом общение проходило в конструктивной атмосфере и конференция стала по-настоящему ярким, запоминающимся событием.

Представленные статьи разбиты по следующим тематическим блокам: «Вопросы теории и истории кино», «Документальное кино в СССР», «Народы СССР в отражении художественного кинематографа», «История России в художественном кино», «Герои кино на экране и в жизни», «Зарубежный кинематограф». В основном рубрики совпадают с названиями секций конференции. Исключение составляет раздел «Герои кино на экране и в жизни», знакомящий читателей с судьбой человека, ставшего прототипом одного из главных героев известного советского фильма «На войне как на войне». Воспоминания сына участника Великой Отечественной сопровождаются фотографиями и редкими документами из семейного архива.

В заключительный раздел «Научная жизнь» вошли краткие обзоры крупных научных событий сентября-октября этого года, в организации которых принимал участие Институт истории СО РАН: Международной научной конференции «Гражданская война в России: проблемы выхода, исторические последствия, уроки для современности», посвященной 100-летию завершения Гражданской войны в России (Новосибирск, 5–7 сентября 2022 г.), Всероссийской молодежной научной школы-конференции с международным участием «Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых» (8–11 сентября 2022 г.), IX Международного Сибирского исторического форума «Народы Сибири и Дальнего Востока с древности до наших дней» (Красноярск, 14–16 сентября 2022 г.), V Международной научной конференции «Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI–XX вв.» (Новосибирск, 27–29 сентября 2022 г.), Всероссийского научного семинара «Покровские чтения – 2022» (Новосибирск, 13 октября 2022 г.).

*Выпускающий редактор
доктор исторических наук
Евгения Владиславовна Комлева*



2022 · No. 5 (25)

The Theme of the Issue:

**“HISTORY IN CINEMA, CINEMA IN HISTORY”:
MODERN PRACTICES OF FILM TEXT ANALYSIS**

FROM THE EDITOR

This issue of the journal mainly includes articles written on the basis of reports presented on April 26–27, 2022 at the International Scientific Conference “History in Cinema, Cinema in History: Modern Practices of Film Text Analysis”, organized by the Institute of History of the SB RAS and the Pobeda Center for Culture and Recreation in Novosibirsk. This scientific forum was attended by ethnographers, historians, sociologists, art historians from St. Petersburg, Moscow, Vologda, Yekaterinburg, Magnitogorsk, Novosibirsk, Barnaul, Irkutsk, as well as scientists from Kazakhstan and Japan. At the plenary session, Academician Valentin Nikolaevich Parmon, Chairman of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, addressed the audience with a welcoming speech. During the meeting, various issues related to the study of cinema as a historical source, the history of Russian and foreign cinema, the interpretation of historical realities in feature films and documentaries created in different time periods were discussed. In general, the communication took place in a constructive atmosphere, and the conference became a truly bright, memorable event.

The presented articles are divided into the following thematic blocks: “Questions of theory and history of cinema”, “Documentary cinema in the USSR”, “Peoples of the USSR in the reflection of art cinema”, “History of Russia in art cinema”, “Movie heroes on the screen and in life”, “Foreign cinema”. Basically, the headings coincide with the names of the sections of the conference. The exception is the section “Movie Heroes on the screen and in life”, which introduces readers to the fate of a man who became a prototype for one of the main characters of the famous Soviet film “At War as at War”. The memoirs of the son of the participant of the Great Patriotic War are accompanied by photographs and rare documents from the family archive.

The final section “Scientific Life” includes brief reviews of major scientific events of September-October this year, in the organization of which the Institute of History of the SB RAS participated: the International scientific conference “Civil War in Russia: Exit Problems, Historical Consequences, Lessons for Modernity” dedicated to the 100th anniversary of the end of the Civil War in Russia (Novosibirsk, September 5–7, 2022), the All-Russian youth scientific school-conference with international participation “Actual Problems of Historical Research: the View of Young Scientists” (September 8–11, 2022), the 9th International Siberian historical forum “Peoples of Siberia and the Far East from Antiquity to the Present Day” (Krasnoyarsk, September 14–16, 2022), 5th International scientific conference “Trade, Merchants and Customs in Russia in the 16th – 20th Centuries” (Novosibirsk, September 27–29, 2022), the All-Russian scientific seminar “Pokrovsky Readings – 2022” (Novosibirsk, October 13, 2022).

*Executive editor
Evgeniya Vladislavovna Komleva*

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК АКАДЕМИКА ВАЛЕНТИНА НИКОЛАЕВИЧА ПАРМОНА УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ИСТОРИЯ В КИНО, КИНО В ИСТОРИИ»: СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ АНАЛИЗА КИНОТЕКСТА» (НОВОСИБИРСК, 26–27 АПРЕЛЯ 2022 ГОДА)

Уважаемые участники Международной научной конференции «История в кино, кино в истории»: современные практики анализа кинотекста»!

Рад приветствовать вас на сибирской земле! Новосибирский Академгородок – один из ведущих мировых центров развития науки, в том числе и в сфере IT-технологий. Сегодня, когда информация, ее интерпретация и подача играют с каждым днем все большую роль, формируя общественное мнение о тех или иных событиях, ваша встреча, посвященная кинематографии, приобретает особое звучание. Возможно, в значительно большей мере, чем другие виды искусства, кино вплетено в ткань социальной жизни, испытывает на себе ее влияние, несет на себе ее отпечаток. Связь кинематографа и науки всегда была очень тесной, и проявлялась она не только в том, что творцы киноиндустрии в своей работе охотно использовали новейшие технологии и технические средства, созданные учеными. В свое время



Фотография предоставлена пресс-службой Председателя Сибирского отделения Российской академии наук академика В.Н. Пармона

отечественный кинематограф внес большой вклад в повышение престижа науки и формирование ее образа как важнейшей общественной силы, во многом определяющей облик современного мира. Достаточно вспомнить вдохновляющие образы ученых, созданные отечественными кинематографистами в таких кинолентах, как «Девять дней одного года», «Укрощение огня», «Выбор цели» и многих других.

Кроме того, в наше очень сложное время внимательное отношение к мировому кинематографическому прошлому и настоящему помогает раздвигать границы между народами и поколениями, укреплять мосты между национальными культурами, дабы не утратить ощущения единства общего культурного наследия. Неслучайно именно кинематограф стал одним из мощнейших в истории человечества инструментов формирования норм и ценностей, а также транслирования тех или иных идей, воздействия на сознание как отдельного человека, так и целых наций.

Как этот инструмент развивался, с какими целями и как им пользовались в разные временные периоды в нашей стране и в отдельных зарубежных государствах, насколько успешно удавалось праживающим кругам передавать населению определенные идеологические послы и поведенческие установки – все это будет обсуждаться в ходе конференции, которая стартует сегодня и продолжит свою работу завтра в киноцентре «Победа». Очень важно, что подобные проблемы ставятся в центр современного научного дискурса, привлекают внимание общественности, прежде всего ученых – специалистов гуманитарного профиля. Думается, что только совместными усилиями, направленными на выявление исторической правды, на созидание дружественной атмосферы между народами и государствами, можно преодолеть все трудности и вызовы современности.

Разрешите пожелать вам успешной работы, творческой атмосферы и свежих идей, которые, уверен, непременно появятся в ходе вашей встречи!

WELCOMING SPEECH BY THE CHAIRMAN OF THE SIBERIAN BRANCH
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, ACADEMICIAN VALENTIN NIKOLAEVICH PARMON
TO THE PARTICIPANTS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
“HISTORY IN CINEMA, CINEMA IN HISTORY: MODERN PRACTICES OF FILM TEXT ANALYSIS”

*Dear participants of the International Scientific Conference
“History in Cinema, Cinema in History: Modern Practices of Film Text Analysis”!*

I am glad to welcome you to the Siberian land! Novosibirsk Akademgorodok is one of the world's leading centers for the development of science, including in the field of IT technologies. Today, when information, its interpretation and presentation play an increasing role every day, forming public opinion about certain events, your meeting dedicated to cinematography is gaining more importance. Perhaps, to a much greater extent than other types of art, cinema is woven into the fabric of social life, is influenced by it, bears its imprint. The connection between cinema and science has always been very close, and it manifested itself not only in the fact that the creators of the film industry willingly used the latest technologies and technical means created by scientists in their work. At one time, Russian cinema made a great contribution to increasing the prestige of science and shaping its image as the most important social force, largely determining the appearance of the modern world. It is enough to recall the inspiring images of scientists created by Russian cinematographers in such films as “Nine Days of one Year”, “Taming the Fire”, “Choosing a Goal” and many others.



*Photo provided by the Chairman's press service
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Academician V.N. Parmon*

In addition, in our very difficult time, an attentive attitude to the world's cinematic past and present helps to push the boundaries between peoples and generations, strengthen bridges between national cultures, so as not to lose the sense of unity of the common cultural heritage. It is no coincidence that cinema has become one of the most powerful tools in the history of mankind for the formation of norms and values, as well as the transmission of certain ideas, the impact on the consciousness of both an individual and entire nations.

How this tool developed, for what purposes and how it was used in different time periods in our country and in certain foreign countries, how successfully the ruling circles managed to transmit certain ideological messages and behavioral patterns to the population – all this will be discussed during the conference, which starts today and will continue its work tomorrow at the Pobeda Film Center. It is very important that such problems are put at the center of modern scientific discourse, attract the attention of the public, primarily scientists – specialists in the humanities. It seems that only by joint efforts aimed at revealing the historical truth, at creating a friendly atmosphere between peoples and states, it is possible to overcome all the difficulties and challenges of our time.

Let me wish you successful work, creative atmosphere and fresh ideas, which, I am sure, will certainly appear during your meeting!

С.О. Егоров*

**КИНО, ИСТОРИЯ, ИДЕОЛОГИЯ: ВОЗМОЖНЫЕ ПОДХОДЫ
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИНОТЕКСТА**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-1
УДК 94+791.44

Выходные данные для цитирования:
Егоров С.О. Кино, история, идеология: возможные подходы к интерпретации
кинотекста // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 11–20. URL:
<http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-01.pdf>

S.O. Egorov*

**CINEMA, HISTORY, IDEOLOGY: POSSIBLE APPROACHES
TO THE FILM TEXT INTERPRETATION**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-1

How to cite:
Egorov S.O. Cinema, History, Ideology: Possible Approaches to the Film Text
Interpretation // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 11–20. [Available online:
<http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-01.pdf>]

Abstract. The article is devoted to the consideration of possible approaches to the analysis of cinema from the point of view of historical science. Based on the ideas expressed by the French historian M. Ferro, the ideology implicitly contained in the film is determined as an object of research interest for history. To search for methods for analyzing ideology in cinematography, an appeal to the Cinema Theory is proposed. As a result of a review of the main directions that exist in modern English-language Film Theory, it is concluded that none of the two main directions satisfies the request for a theoretical and methodological apparatus that allows analyzing ideology in cinema in an academic context. Thus, the set of approaches united under the term “Theory” (which includes neo-Marxist, Psychoanalytic and post-Structuralist interpretations of cinema, as well as studies from the positions of various minorities) initially sets a specific ideologized reading of the film text, and the opposing school of neo-Formalism fundamentally refuses to analyze the ideological content. It is supposed to build the theoretical and methodological apparatus of film research at two levels: the analysis of ideology through the study of the plot and images. Further, possible ideas and concepts from related humanities are proposed, including those that have been applied in film studies in relation to the study of specific topics. Among such areas of potential borrowing of theories and methods that can help a more rigorous and objective analysis of ideology in cinema, various variants of Structuralism are indicated, in particular, the Morphology of V.Ya. Propp, Semiotics (especially the works of Yu.M. Lotman), Iconological school in Art History, the theory of Archetypes developed in Psychoanalysis.

Keywords: ideology, film theory, methodology of history, semiotics, structuralism.

The article has been received by the editor on 03.08.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению возможных подходов к анализу художественного кинематографа с точки зрения исторической науки. Отталкиваясь от идей, высказанных французским историком М. Ферро, в качестве объекта исследовательского интереса для истории определяется идеология, в неявном виде содержащаяся в фильме. Для поиска методов анализа идеологии в кинематографе предлагается обращение к теории кино. В результате обзора основных направлений, существующих в современной

* **Станислав Олегович Егоров**, кандидат исторических наук, Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, Новосибирск, Россия, e-mail: segorov752@gmail.com
Stanislav Olegovich Egorov, Candidate of Historical Sciences, Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russia, e-mail: segorov752@gmail.com

англоязычной теории кино, делается вывод о том, что ни одно из двух магистральных направлений не удовлетворяет запрос на теоретико-методологический аппарат, позволяющий анализировать идеологию в кино в академическом контексте. Так, совокупность подходов, объединяемых под термином «Теория» (куда входят неомарксистские, психоаналитические и постструктуралистские интерпретации кинематографа, а также исследования с позиций различных меньшинств), изначально задает конкретное идеологизированное прочтение кинотекста, а оппонирующая школа неформализма принципиально отказывается от анализа идеологического содержания. Выстраивать теоретико-методологический аппарат исследования кино предполагается на двух уровнях анализа идеологии через исследование сюжета и образов. Далее предлагаются возможные идеи и концепции из смежных гуманитарных дисциплин, в том числе получившие свое применение в исследованиях кино применительно к изучению конкретных тем. В числе таких областей потенциального заимствования теорий и методов, способных помочь более строгому и объективному анализу идеологии в кинематографе, указываются различные варианты структурализма, в частности морфология В.Я. Проппа, семиотика (в особенности работы Ю.М. Лотмана), иконологическая школа в искусствоведении, теория архетипов, разработанная в психоанализе.

Ключевые слова: идеология, теория кино, методология истории, семиотика, структурализм.

Статья поступила в редакцию 03.08.2022 г.

Прошло уже почти тридцать лет с момента публикации в «Вопросах истории» статьи «Кино и история»¹ известного французского историка Марка Ферро – первого в постсоветской России теоретического текста на тему взаимоотношений исторической науки и кинематографа. «Кино и история» представляет собой краткое изложение идей М. Ферро о возможностях использования кино как исторического источника и подходах к анализу кинематографических произведений, сочетающихся с общим призывом к отказу от снобизма историков по отношению к кино. Интересно, что этот текст французского историка является не только первым на русском языке теоретически значимым размышлением о возможном взгляде историка на фильм как на исторический источник, но, по-видимому, и последним.

Тридцать лет – достаточный срок для того, чтобы вновь поднять вопрос о возможных способах анализа кинематографа историками, прежде всего с учетом уже существующих в современной теории кино, тем более что указанные М. Ферро направления в изучении фильма с точки зрения исторической науки представляются и по сей день актуальными в методологическом плане. Далее попытаемся рассмотреть высказанные автором (нередко – весьма бегло) идеи по поводу исторического анализа кинематографа, выявив основную проблематику этого анализа в варианте М. Ферро.

Статья 1993 г. в «Вопросах истории» является, в сущности, кратким пересказом содержания сборника статей и очерков Марка Ферро под тем же названием, опубликованным еще в 1977 г.², местами представляя собой перевод отдельных фрагментов. Теоретические идеи М. Ферро излагаются по русскоязычной статье, но при необходимости привлекается и материал книги «Кино и история» (“*Cinema et Histoire*”), в частности примеры подробного анализа Марком Ферро отдельных кинопроизведений, где эти теоретические идеи демонстрируются на практике.

Отмечаемая автором подозрительность и скепсис историков по отношению к кино как к источнику, стоящему где-то в самом низу неофициальной иерархии, после государственных документов разного уровня, официальных средств массовой информации (например,

¹ Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.

² Ferro M. *Cinema et Histoire*. Paris, 1977. Здесь будет использоваться англоязычный вариант этой книги: Ferro M. *Cinema and History*. Detroit, 1988.

газет) и прочих печатных источников³, кажутся уже не так актуальны. Сегодня положение дел значительно изменилось: кинематограф стал вполне привычным объектом исторического исследования⁴, что можно рассматривать в контексте общего процесса «демократизации» исторических исследований⁵, запущенного еще школой «Анналов» – к поздним последователям этого направления принадлежит и сам Ферро. В то же время теоретические вопросы, поднятые французским историком, напротив, менее актуальными не стали.

В статье указываются примеры точек соприкосновения истории и кинематографа, которые сводятся автором к трем аспектам понимания кино в истории, продемонстрированные им на многочисленных примерах из раннесоветского и сталинского кинематографа: 1) *кино – фактор истории* (использование кино как инструмента пропаганды); 2) *специфические формы кинематографического языка* (связь киноязыка с идеологией); 3) *фильм как исторический документ* (кинематограф как отражение исторической эпохи, ее «духа», настроений общества). Также Ферро задает вопрос: «Существует ли кинематографическое видение истории?». Речь в этой части статьи идет, в сущности, об исторической памяти, с одной стороны – изображении истории в зависимости от времени создания кинофильма, с другой – влиянии кино на формирование образов истории.

Формальный анализ языка кино (2) интересен в контексте истории искусства и без него невозможен, но имеет ли он ценность для историка? Если обратиться к тексту самого Ферро, то очевидно, что он не анализирует кинематографические приемы сами по себе, а показывает на конкретных примерах, как с их помощью выражается идеология⁶.

Таким образом, остается вопрос об идеологии как направленного инструмента пропаганды (1) и одновременно как отражения важных для общества тем (3). Как отмечает Ферро, идеология в кино характерна для любой большой кинематографической державы, будь то США, СССР или Франция: «Власти, какого бы происхождения они ни были, чьи бы интересы они ни защищали – Капиталов, Советов или Бюрократии, – заняли одинаковую позицию, пожелав подчинить себе кино»⁷. Стоит отметить, что понимание крайней идеологизированности не только советской, но и западной культуры было общим местом для левых интеллектуалов Европы и в частности Франции; после 1968 г. эта идея обосновывалась в двух «манифестах» поколения «Красного мая 68-го»: «Одномерном человеке» Г. Маркузе и «Обществе спектакля» Ги Дебора.

Хотя в своей статье Ферро говорит о «множестве подходов к анализу фильма», но непосредственно выделяет только позитивистский (т.е. оценка исторической достоверности фильма, что, по мнению самого автора, не имеет большого смысла) и «идеологический» (согласно которому, вне зависимости от своей достоверности, фильм выражает ту или иную идеологию, либо господствующую, либо оппозиционную, которую историк и может выявить). Обобщая написанное выше, М. Ферро предлагает анализировать кино как исторический источник с точки зрения идеологии, правда не давая определения этому понятию в своей книге. Можно предположить, что Ферро, подобно другим левым французским интеллектуалам во второй половине XX в., воспринимал категорию «идеология» под влиянием Л. Альтюссера и Р. Барта, тем более что аргументы в пользу этого можно обнаружить в его текстах. Так, Марк Ферро вслед за Альтюссером акцентирует внимание на идеологических

³ Ферро М. Кино и история... С. 47.

⁴ В качестве примера из истории российской исторической науки можно указать посвященный кинематографу номер журнала «Отечественная история» за 2003 г. и, конечно же, настоящий тематический выпуск «Исторического курьера».

⁵ Этот процесс заключался в расширении самого понятия «исторического источника», что было сделано уже основателем школы М. Блоком, и, соответственно, активном включении в научный оборот новых типов источников (в первую очередь – недокументальных, неофициальных), позволяющих исследовать новые для исторической науки сферы, «открытые» школой «Анналов»: менталитет, повседневную жизнь, популярную культуру и т.д.

⁶ Например, Ферро показывает, как прием монтажного перехода «наплыв» (плавная смена планов), используемый в «Еврее Зюссе» (1940), задает структуру фильма и его антисемитское прочтение: Ферро М. Кино и история... С. 52.

⁷ Ферро М. Кино и история... С. 49.

институтах общества, «присваивающих себе право говорить» от имени того или иного высшего начала («Бога, нации или пролетариата») ⁸. Анализ же идеологического содержания тех или иных фильмов демонстрирует близость автора к пониманию идеологии Бартом, определившим ее как вторичную семиологическую систему, где знак сам становится означающим для системы более высокого порядка, т.е., помимо буквального значения, имеет и дополнительное, коннотативное, отсылающее к более абстрактным понятиям-означаемым ⁹. Общая для такого рода означаемых (коннотативных) область и определяется Р. Бартом как идеология, и «эта область всегда едина для определенного общества на определенном этапе его исторического развития» ¹⁰. Такого рода восприятие идеологии демонстрируется Ферро например в сравнительном анализе тематически близких фильмов, посвященных Гражданской войне в России: пробольшевистский «Уплотнение» и антибольшевистский «Дни ужаса в Киеве» (оба 1918 г.). Имея противоположную политическую направленность и, соответственно, давая противоположные оценки, оба фильма через образы и сюжетные повороты говорят о проблеме взаимодействия большевистской власти с представителями «старого режима» (в одном случае рисуя идиллическую картину такого взаимодействия, в другом же – показывая ужасные последствия) ¹¹.

Солидаризируясь с французским историком, стоит отметить, что именно исследование идеологии, содержащейся в кинематографическом произведении, позволяет реконструировать исторический контекст эпохи, в первую очередь – культурный, достичь более полного понимания менталитета того или иного общества. Такая конечная цель исторического исследования ставилась не только так называемой «новой исторической наукой», как называли школу «Анналов», но даже и А.С. Лаппо-Данилевским (в виде процедуры «исторического построения» как завершающего этапа исторического исследования), чьи идеи до сих пор занимают очень важное место в российской научной традиции. С данной позиции принципиально важно отличать анализ идеологического содержания произведения от изучения художественного языка кинематографа или, например, истории кинопроизводства.

Таким образом, Марк Ферро наметил направления для анализа кино (прежде всего, выявления скрытой идеологии в конкретных фильмах), однако не предоставил самих «ключей» для интерпретации фильма. Вопрос о том, как именно историк может анализировать кино, какие концептуальные средства при этом использовать, и является, с нашей точки зрения, наиболее актуальным до сих пор.

Есть ли у исторической науки свои специфические методы для такого анализа? В целом для исторической науки, как известно из ее истории (особенно XX в.), нормально заимствовать методы и теоретические концепции других наук и дисциплин, приспособляя их для своих нужд. Упомянувшееся выше расширение источниковой базы историка, активное введение нетекстовых типов источников в научный оборот естественным образом повлекло за собой освоение исследователями различных методов их анализа, уже использовавшихся в смежных дисциплинах. Это можно отметить и в различных публикациях, поднимавших теоретические вопросы способов анализа кино со стороны исторической науки применительно к конкретным исследовательским темам с акцентом на рассмотрение идеологического содержания. Так, например, Т.Ю. Дашкова в статье, посвященной образам любви и быта в кинематографе сталинской эпохи ¹², предлагает рассматривать данную тему с точки зрения семиотики и гендерной теории (с учетом идей социального конструктивизма) ¹³. В статье Е.В. Волкова и Е.В. Пономарёвой, посвященной художественному кино как источнику по изучению культурной памяти, предлагаются к использованию исследовательские принципы,

⁸ *Ferro M. Cinema and History...* P. 15.

⁹ *Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М., 2010. С. 271–272.*

¹⁰ *Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Нулевая степень письма. М., 2008. С. 270–271.*

¹¹ *Ferro M. Cinema and History...* P. 35–40.

¹² Эта статья является единственной в посвященном кинематографу тематическом выпуске «Отечественной истории», содержащей указание на конкретные теоретические подходы (см.: *Отечественная история. 2003. № 6*).

¹³ *Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 60.*

сформулированные М. Ферро (необходимо отметить, что авторы не касаются выделенного нами выше акцента на исследовании идеологии в подходе французского историка, который, на наш взгляд, лежит в основе его идей), семиотическое понимание кинематографа Ю.М. Лотманом, а также конкретные методы, относимые к так называемому «визуальному повороту» в гуманитарных науках, позволяющие исследовать идеологию фильма, выраженную в визуально-вербальных образах¹⁴. Из последних, безусловно, удачных примеров продуманного выстраивания историками своей исследовательской методологии при изучении художественного кинематографа можно указать монографию Л.Н. Мазур и О.В. Горбачёва, посвященную истории репрезентации образа деревни в советском кино. Работа содержит вводный раздел, посвященный описанию теоретико-методологической базы исследования, в том числе рассмотрению теории образа, которая основывается в значительной степени на идеях структурализма, в частности семиотике в варианте Московско-тартуской школы Ю.М. Лотмана¹⁵.

Как можно заметить по приведенным выше примерам, предпочтительным способом исследования идеологии в кинематографе является анализ создаваемых в фильме образов, а в методологическом аппарате такого исследования, очевидно, присутствует семиотика, как раз и занимающаяся изучением знака и знаковых систем (художественный образ может рассматриваться в обоих аспектах). Также отметим, что различные варианты методологии исследования кино, предлагавшиеся в разное время историками, обращаются к подходам других гуманитарных наук и областей исследования.

Для ответа на поставленный выше вопрос о возможных способах изучения кинематографа логичным видится обращение к такой дисциплине, как теория кино¹⁶. Здесь нас будут интересовать следующие проблемы. Во-первых, существует ли в кинотеории методологический и теоретический аппарат для анализа идеологии и как он используется? Во-вторых, присутствуют ли в теории кино какие-то специфические подходы к анализу, характерные именно для этой дисциплины?

В современной теории кино можно выделить два основных направления: так называемая «Теория» («Большая Теория», в оригинале: *Theory* или *Grand Theory*) и возникшая в оппозиции к ней школа неформализма/исторической поэтики.

Под термином «Теория» объединяют различные направления в теории кино, возникшие на стыке «критической теории» Франкфуртской школы и лингвистического поворота в гуманитарных науках. Эти направления представляют собой различные комбинации неомарксизма, психоанализа (чаще в варианте Ж. Лакана) и структурализма (в 60-х все это нередко называлось «французской теорией»)¹⁷. Объединяющим их принципом является «герменевтика подозрения»¹⁸ – изначальная установка на выявление некоей «скрытой» идеологии в любом кинопроизведении, которая будет неявно отражаться в структуре повествования, элементах киноязыка и т.п. В качестве этой «скрытой идеологии» в «Теории» с 1970-х гг. понимаются различные формы системного угнетения меньшинств, и, соответственно, она распадается на гендерные/феминистские исследования кино, квир-исследования, постколониальные исследования и т.п.¹⁹ Надо отметить, что такой подход к исследованию кино является, в общем, магистральным для современного киноведения, если судить по количеству публикаций и учебных программ соответствующей направленности, а книги и сборники

¹⁴ Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. № 10 (269). С. 22–23.

¹⁵ Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М., 2022. С. 8–44.

¹⁶ В данной статье, говоря об англоязычном киноведении (задающем основные методологические и концептуальные тренды для этой сферы исследований на настоящий момент), мы используем понятие «теория кино» в смысле дисциплины, выделяемой в англоязычном академическом дискурсе (*Film Theory*) из общего дисциплинарного поля «исследований кино» (*Film/Cinema Studies*).

¹⁷ См.: МакДональд К. Теория фильмов. Харьков, 2018. С. 73–120.

¹⁸ «Фрейд... Ницше или Маркс, все трое взяли на себя роль философов подозрения, мыслителей, срывающих маски». Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М., 2008. С. 159.

¹⁹ См.: МакДональд К. Теория фильмов... С. 121–174.

в жанре «Введение в теорию кино» написаны преимущественно с точки зрения «Теории» (в качестве примера см. одну из самых популярных – «Теория фильмов» (“Film Theory. The Basics”) Кевина МакДональда²⁰).

Таким образом, «Теория» как раз и имеет своей целью выявление и критику присутствующей в фильме идеологии, не демонстрируемой явно. Не касаясь самого идейного содержания и идеологических оснований этого варианта исследований кино, обратимся непосредственно к методу анализа идеологии. Американский теоретик и историк кино Дэвид Бордуэлл, основатель школы неформализма/исторической поэтики (также используется термин «пост-Теория»), строит свой подход на последовательной критике всего, что связано с «Теорией» (сам Бордуэлл иронически обозначает эту совокупность направлений как SLAB-теорию – от составляющих теоретическую основу этого направления семиотики Соссюра, психоанализа Лакана, марксизма Альтюссера и теории текста Барта²¹). Основная его претензия заключается в том, что авторы SLAB-теории подходят к анализу конкретного фильма с заранее установленным полем значений, через которое и интерпретируется произведение. Таким образом, кино, понимаемое как система значений, лишь прочитывается определенным заранее заданным образом, но не исследуется само по себе и, помимо этого, является антиисторичным по своей сути, так как не учитывает исторический контекст создания и проката тех или иных фильмов.

Сам же Д. Бордуэлл в одной из своих статей «Историческая поэтика кино» (1989), попутно сетуя на то, что все методы в исследованиях кино заимствованы из литературоведения, истории искусства или психологии, предлагает свою концепцию «исторической поэтики кино», основанной на идеях русских формалистов в литературоведении (Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум) и формальной школе в искусствоведении (Вельфлин, Ригль, Гомбрих). Исследователь кино, по мнению Д. Бордуэлла, должен акцентировать свое внимание на мотивах и образах, из которых режиссер «собирает» свой фильм, стилистике киноязыка и принципах построения кинопроизведения²². Хотя подход неформалистов лишен предвзятости их оппонентов и, в отличие от них, придает большое значение историческому контексту, но все же акцентирует внимание именно на истории выразительных средств и формальных приемов кинематографа, являясь по существу историей кино аналогично классической истории искусства.

Вышесказанное приводит нас к следующему вопросу: возможен ли анализ самой идеологии кино, заранее не предзаданный даже не субъективными, а дисциплинарными установками? Рискнем предложить свою версию возможного подхода к изучению идеологического аспекта кинематографического произведения. Это изучение можно условно разделить на два уровня: выявление идеологии через анализ структуры повествования (нарратива), а также через анализ образов (в случае кинематографа – визуально-вербальных). Методы анализа произведения, как и во всей теории кино, изначально заимствуются здесь из других наук, а именно – литературоведения, искусствоведения и семиотики. Стоит отметить, что такой двойственный подход к исследованию кинематографа был характерен еще для школы русского формализма начала XX в., недолго просуществовавшей в силу, прежде всего, политических причин, но чье наследие актуализируется теоретиками кино в последнее время²³. Формалисты, приветствовавшие новое искусство, еще в эпоху немого кинематографа предложили разграничить изучение кино на анализ кадра как изображения и фабулы произведения исходя из генеалогии киноискусства, которую формалисты выводили из фотографии и литературы соответственно²⁴. Подобный же подход к анализу фильма на уровне сюжета и образов с целью выявления скрытой идеологии использовал и сам М. Ферро, однако не ссы-

²⁰ МакДональд К. Теория фильмов...

²¹ Bordwell D. Historical Poetics of Cinema // The Cinematic Text: Methods and Approaches. New York, 1989. P. 385.

²² Bordwell D. Historical Poetics of Cinema... P. 370–375.

²³ Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб., 2018. С. 30–31.

²⁴ См.: Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. М., 2016. С. 54–84, и большинство других статей в этом сборнике.

лаясь при этом на идеи формалистов²⁵. Важно отметить, что предлагаемые ниже теории и методы, на наш взгляд, могут позволить провести более строгий в научном смысле и идеологически не предзаданный анализ идеологического содержания.

Обратимся к уровню сюжета. Классики постмодернизма и постструктурализма продемонстрировали нарративное устройство идеологии, так как она в основе своей представляет собой некое большое повествование («метанарратив»)²⁶. Структура является чем-то, что невозможно выделить при обычном просмотре, но что требует усилий (анализа, рефлексии), и, будучи выделенной, она дает некое дополнительное понимание фильма (так называемое «чтение между строк»). Интересными здесь представляются различные варианты структуралистского подхода, от В.Я. Проппа (использовалось в теории кино довольно часто) до французского структурализма (К. Леви-Стросс, Р. Барт). Сам М. Ферро использует этот подход в своем анализе фильма «Чапаев» (1934) как пропагандистского произведения идеологии сталинизма, концентрирующейся на идее подчинения лидеру (Ферро отмечает также и некоторые другие элементы идеологии сталинизма, а также привлекает исторический контекст партийных споров при создании и прокате фильма²⁷). Основные элементы этой идеологии исследуются Ферро с помощью выделения структуры повествования в виде последовательности сцен (абсолютно в духе «морфологии» В.Я. Проппа), затем прослеживая между ними устойчивые линии конфликта в сюжете²⁸. Данный пример наглядно демонстрирует «неявный» характер идеологии (что прямо исходит из приведенных выше определений Л. Альтюссера и Р. Барта), присутствующей в кинематографе – сама структура кинематографического повествования, воздействующая на зрителя опосредованно, отражает те или иные идеологические установки (в данном случае политический дискурс сталинистского режима, выстраивавшийся вокруг идеи централизации власти) и добавляет нечто новое к пониманию исследователем культурного контекста эпохи в сравнении с непосредственным зрительским впечатлением.

Схожий способ изучения структуры фильма применялся в исследованиях жанрового кино, и такого рода работы представляют собой интересный пример интерпретации жанровых структур с точки зрения содержащихся в них идеологических установок. Так, в классической работе У. Райта исследуется классическая структура вестерна, где через анализ противоположностей, конфликт которых и является основой сюжета, автор рассматривает идеологические установки американского общества: индивидуализм, предпринимательство и т.п., а также прослеживает тему фронта, проходящую красной нитью через весь жанр²⁹. Через тематику преодоления фронта, разделяющего культуру и природу (цивилизацию и дикость – буквально это выражалось в вестернах, например в конфликтах колонистов и индейцев), У. Райт показывает, как в фильмах этого жанра демонстрировался миф об основании Америки, лежащий в основе исторической памяти США. Интересен опыт анализа структуры жанра «боевик» В.А. Куренным, проследившим отраженную в этой структуре идею самоорганизующегося гражданского общества, защищающего себя самостоятельно в случае слабости государства³⁰. Примеров подобных работ немало, и относятся они преимущественно к жанровому кинематографу, где именно определенные структуры сюжета и определяют принадлежность фильма к жанру, как и само содержание того или иного жанра кино.

Второй уровень анализа, который был выделен выше – это образы, используемые фильмом. Здесь уже можно обратиться не к литературоведению, а к истории искусства (искусствоведению), а также к некоторым другим гуманитарным дисциплинам.

²⁵ *Ferro M. Cinema and History...* P. 30.

²⁶ *Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма: 1982–1985. М., 2008. С. 33–34.*

²⁷ Например, связывая широкий прокат «Чапаева» в испанских кинотеатрах во время гражданской войны 1936–1939 гг. с борьбой между анархистами и сталинистами в лагере республиканцев.

²⁸ *Ferro M. Cinema and History...* P. 53–67.

²⁹ См.: *Wright W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. Berkeley; Los Angeles, 1975.*

³⁰ См.: *Куренной В.А. Картезианский боевик // Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе. М., 2009. С. 35–49.*

Говоря об исследованиях образа в рамках искусствоведения, необходимо обратить внимание прежде всего на теоретические и методологические разработки иконологической школы, как раз интерпретировавшей историю искусства как историю образов. Не вдаваясь в подробности идей иконологии, постараемся указать основные контуры данного подхода. Основатель иконологического направления А. Варбург не создал формализованного метода исследования образов, но предложил идею о разделении иконографии (исследования непосредственных форм изображения, его принципов и традиций) и иконологии, предполагающей выход за пределы иконографии и вообще визуального. Известный искусствовед Э. Панофский в своих работах уже сформулировал три ступени иконологического метода: 1) анализ непосредственного впечатления от произведения искусства (непосредственное значение форм, т.е. исследование буквального смысла изображенного и способа изображения); 2) выявление вторичных смыслов, т.е. соотнесение художественных форм с интеллектуальным, культурным контекстом (в частности, выявление литературных, мифологических и т.п. источников); 3) выявление внутреннего смысла («область символических значений»), т.е. как то или иное выразительное средство связано с менталитетом определенной эпохи³¹. Другой автор классических трудов по истории и теории искусства, Э. Гомбрих, критически отзывался о методе иконологии, показывая его связь с семиотикой (установление связи между образом и каким-то текстом, содержащим те смыслы, которые образ иллюстрирует) и психоанализом (установка на поиск «скрытого смысла»)³². Однако именно к этим дисциплинам мы хотели бы обратиться в дальнейшем поиске возможных идей и методов анализа кинематографа.

Семиотика как отдельная дисциплина включает в себя различные теории знака и знаковых систем, некоторые из которых касались и анализа кинематографа, и кинематографического языка. В первую очередь необходимо обратиться к семиотике культуры Московско-тартуской школы, и конкретнее – к небольшой, но крайне содержательной работе Ю.М. Лотмана, посвященной семиотике кино³³. При том что кино было лишь одним из многочисленных объектов научного интереса Ю.М. Лотмана и данная книга является, скорее, общим введением в проблематику семиотического анализа кинематографа, тем не менее в этой работе можно наблюдать сформированную модель анализа фильма как знаковой системы, включающей такие уровни, как анализ построения кадра, последовательность кадров, структура сюжета всего фильма и т.д., уделяя внимание механизму формирования образа в фильме (в том числе указывая на важность актера в этой знаковой системе). Теоретическая модель Ю.М. Лотмана может быть дополнена идеями другого важного автора, касавшегося проблематики изучения кино в контексте семиотики – У. Эко, делавшего акцент на проблематике коммуникации, передаче сообщения средствами кинематографического языка³⁴. Язык кино рассматривается У. Эко с точки зрения риторики, которая, в свою очередь, связывается им с идеологией (так как в риторическом сообщении идеология неизбежно присутствует)³⁵.

Если же говорить об упоминавшемся выше психоанализе, то стоит кратко упомянуть лишь один аспект. Использование идей и подходов психологии в историческом исследовании вызывает большие сомнения, однако и здесь можно отметить некоторые интересные работы, применяющие конкретные психологические теории применительно к исследованию кинематографа. Так, кажется довольно интересным привлечение теории и классификации архетипов (образов коллективного бессознательного), разработанных в психоаналитической школе К.Г. Юнга, в том числе применительно к изучению образов массовой культуры. В качестве конкретного примера приведем работу Дж.Ф. Яччино, с точки зрения юнгианских

³¹ См.: Панофский Э. Иконография и иконология: Введение в изучение искусства Ренессанса // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 43–73.

³² Гомбрих Э. Цели и границы иконологии // Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб., 2017. С. 49–55.

³³ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

³⁴ Эко У. Отсутствующая структура. М., 2019. С. 266–290.

³⁵ Там же. С. 185–191.

архетипов разбирающего образы героев фильмов, относящихся к жанрам научной фантастики и фэнтези³⁶.

Выше мы рискнули предложить некоторые теоретические направления и методы, которые могут представлять интерес для исследователя идеологии в кинематографе. Данные направления гуманитарных дисциплин, на наш взгляд, избегают крайностей изначальной идеологической предвзятости и безразличия к идеологическому содержанию художественного произведения. Как было отмечено ранее, историки, размышлявшие над теоретико-методологическим аппаратом для анализа кино, обращались к подходам других гуманитарных наук, неизменно при этом привлекая идеи семиотики Ю.М. Лотмана. Расширение методологического поля исторической науки за счет других гуманитарных дисциплин служило ей на пользу, приводя к новым оригинальным интерпретациям, разработке ранее незамеченных тем исследований, и дальнейшее освоение существующих в смежных дисциплинах способов анализа кинематографа может многое дать историкам в понимании природы идеологического содержания кинотекста.

Литература

- Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. С. 265–323.
- Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 252–274.
- Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. № 10 (269). С. 22–26.
- Гомбрих Э. Цели и границы иконологии // Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетейя, 2017. С. 23–58.
- Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 59–67.
- Куренной В.А. Картезианский боевик // Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 35–49.
- Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма: 1982–1985. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. 145 с.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
- Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН, 2022. 349 с.
- МакДональд К. Теория фильмов. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 236 с.
- Пановский Э. Иконография и иконология: Введение в изучение искусства Ренессанса // Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 43–73.
- Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М.: Академический проект, 2008. 695 с.
- Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. М.: Альма Матер, 2016. С. 54–84.
- Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.
- Эко У. Отсутствующая структура. М.: АСТ; CORPUS, 2019. 704 с.
- Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
- Bordwell D. Historical Poetics of Cinema // The Cinematic Text: Methods and Approaches, ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press, 1989. P. 369–398.
- Ferro M. Cinema and History. Detroit: Wayne State University Press, 1988. 176 p.
- Iaccino J.F. Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes. Westport: Praeger Publishers, 1998. XX+217 p.
- Wright W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1975. 230 p.

³⁶ См.: Iaccino J.F. Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes. Westport, 1998.

References

- Barthes, R. (2010). Mif segodnya [Myth Today]. In Barthes, R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 265–323.
- Barthes, R. (2008). Ritorika obraza [Rhetoric of Image]. In Barthes, R. *Nulevaya stepen' pis'ma* [Writing Degree Zero]. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 252–274.
- Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. In *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York, AMS Press, pp. 369–398.
- Dashkova, T.Yu. (2003). Lyubov' i byt v kinolentakh 1930 – nachala 1950-kh godov [Love and Life in Films 1930 – Early 1950s]. In *Otechestvennaya istoriya*. No. 6, pp. 59–67.
- Eco, U. (2019). *Otsutstvuyushchaya struktura* [Absent Structure]. Moscow, AST, CORPUS. 704 p.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2018). *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Theory of Cinema. Eye, Emotions, Body]. St. Petersburg, Seans. 440 p.
- Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Detroit, Wayne State University Press. 176 p.
- Ferro, M. (1993). Kino i istoriya [Cinema and History]. In *Voprosy istorii*. No. 2, pp. 47–57.
- Gombrich, E. (2017). Tseli i granitsy ikonologii [Aims and Boundaries of Iconology]. In *Gombrich E. Simvolicheskie obrazy. Ocherki po iskusstvu Vozrozhdeniya*. St. Petersburg, Aleteyya, pp. 23–58.
- Iaccino, J.F. (1998). *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*. Westport, Praeger Publishers. XX+217 p.
- Kurennoy, V.A. (2009). Kartezianskiy boevik [Cartesian Action Movie]. In Kurennoy, V.A. *Filosofiya fil'ma: uprazhneniya v analize*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 35–49.
- Lotman, Yu.M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotic of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin, Eesti Raamat. 135 p.
- Lytard, J.F. (2008). *Postmodern v izlozhenii dlya detey. Pis'ma: 1982–1985* [Postmodern Presented for Children. Letters: 1982–1985]. Moscow, Ros. gos. gumanit. un-t. 145 p.
- MacDonald, K. (2018). *Teoriya fil'mov* [Theory of Films]. Kharkiv, Gumanitarnyy tsentr. 236 p.
- Mazur, L.N., Gorbachev, O.V. (2022). *Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoy interpretatsii khudozhestvennogo obraza* [Soviet Films about the Village: The Experience of the Historical Interpretation of the Artistic Image]. Moscow, ROSSPEN. 349 p.
- Panofsky, E. (1999). Ikonografiya i ikonologiya: Vvedenie v izuchenie iskusstva Renessansa [Iconography and Iconology: Introduction to the Study of Renaissance Art]. In Panofsky, E. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Stat'i po istorii iskusstva*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, pp. 43–73.
- Ricoeur, P. (2008). *Konflikt interpretatsiy* [Conflict of Interpretations]. Moscow, Akademicheskii proekt. 695 p.
- Tynyanov Yu.N. (2016). Ob osnovakh kino [About the Basics of Cinema]. In *Poetika kino*. Moscow, pp. 54–84.
- Volkov, E.V., Ponomareva, E.V. (2012). Igrovoe kino kak istoricheskiy istochnik dlya izucheniya kul'turnoy pamyati [Fiction Film as a Historic Source for the Studying of Cultural Memory]. In *Vestnik Yuzhno-Uralskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 10 (269), pp. 22–26.
- Wright, W. (1975). *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkley, Los Angeles, London, University of California Press. 230 p.

Л.Н. Мазур*

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА В СОВЕТСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ 1930–1980-Х ГОДОВ: МЕЖДУ БУДУЩИМ И ПРОШЛЫМ**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-2
УДК 791/.44"193/198"*Выходные данные для цитирования:**Мазур Л.Н. Визуализация пространства провинциального города в советских художественных фильмах 1930–1980-х годов: между будущим и прошлым // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 21–39.**URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-02.pdf>*

L.N. Mazur*

VISUALIZATION OF THE SPACE OF A PROVINCIAL TOWN IN SOVIET FEATURE FILMS OF THE 1930–1980S: BETWEEN THE FUTURE AND THE PAST

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-2

*How to cite:**Mazur L.N. Visualization of the Space of a Provincial Town in Soviet Feature Films of the 1930–1980s: Between the Future and the Past // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 21–39. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-02.pdf>]*

Abstract. The visualization of space in historical dynamics is one of the advantages of feature cinema as a historical source. Films allow us to see the environment (urban, rural, natural, industrial, etc.) in which the story unfolds. And it carries a significant semi-otic load, filling with additional meanings the created images of time, place, characters, and events. The visualization of space is achieved by means of pavilion or field shooting, demonstrating a constructed or real landscape. The latter option is more preferable for historical interpretations, but the method of creating an image is not the most important thing, more important is the purpose and semantic load of the image. To what extent it can be defined as realistic, or futuristic, or vice versa, oriented to the past. This is the logic of visualization of the locus – it is temporal, i.e. immerses the viewer in the past, present or future. To analyze the visual images of the urban space of the province, the author uses the films “Make Noise, Little Town” (1939, dir. N. Sadkovich); “Spring on Zarechnaya Street” (1956, dir. F. Mironer, M. Khutsiev); “Faryatyev’s Fantasies” (1979), dir. I. Averbakh; “Carnival” (1981, dir. T. Lioznova); “Train stop – two minutes” (1972, dir. A. Orlov, M. Zakharov). A feature of the selection of films for analysis is their comedy/melodramatic genre, which also leaves an imprint on the created images, mostly lyrical. The satirical image of a provincial town is presented in the film “City Zero” (1988, dir. K. Shakhnazarov), which absorbed the archetypal meanings of perceiving a provincial town as a temporary trap. In this regard, cinematic approaches to the visualization of the urban environment of a provincial city are of interest, used in feature films of different times – the Stalinist, Khrushchev and Brezhnev eras, “perestroika”, differently tuned to the projection of the province. The films of the Stalin era are characterized by the desire to bring the future closer, the cinema of the 1950s–1960s is aimed at showing the “happy” present. The films of the 1970s–1980s are characterized by the perception of the province as a space of traditional culture, not deformed by urbanization. In the era of “perestroika” a provincial town acquires additional meanings of immersion in the bygone past, the guardian of which is the backward, dormant periphery, cut off from real life. Thus, at the end of the Soviet era, the image of a city-museum that has no future is born.

Keywords: provincial town, image, feature films, Soviet period.

* Людмила Николаевна Мазур, доктор исторических наук, доцент, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, e-mail: Lmaz@mail.ru

Lyudmila Nikolaevna Mazur, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia, e-mail: Lmaz@mail.ru

** Тема поддержана грантом РФФИ № 21-18-00418 «Музей малого города: множественность культур памяти (историко-социологическое исследование)».

The topic was supported by the grant of the Russian National Science Foundation No. 21-18-00418 “Small Town Museum: The Multiplicity of Memory Cultures (Historical and Sociological Research)”.

The article has been received by the editor on 07.06.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Визуализация пространства в исторической динамике – одно из преимуществ художественного кинематографа как исторического источника. Фильмы позволяют увидеть ту среду (городскую, сельскую, природную, индустриальную и пр.), в которой разворачивается сюжет. И она несет значимую семиотическую нагрузку, наполняя добавочными смыслами создаваемые образы времени, места, героев и событий. Визуализация пространства достигается средствами павильонных или натуральных съемок, демонстрируя конструированный или реальный пейзаж. Последний вариант для исторических интерпретаций более предпочтителен, но способ создания образа – не самое главное, важнее цели и смысловая нагрузка образа: насколько он реалистичен, или футуристичен, или, напротив, ориентирован в прошлое. Такова логика визуализации локуса – он темпорален, т.е. погружает зрителя в прошлое, настоящее или будущее. Для анализа визуальных образов городского пространства провинции были использованы фильмы «Шумы городок» (1939, реж. Н. Садкович), «Весна на Заречной улице» (1956, реж. Ф. Миронер, М. Хуциев), «Фантазии Фарятьева» (1979, реж. И. Авербах), «Карнавал» (1981, реж. Т. Лиознова), «Стоянка поезда – две минуты» (1972, реж. А. Орлов, М. Захаров). Особенностью отбора фильмов для анализа является их комедийный/мелодраматический жанр, что также накладывает отпечаток на создаваемые образы, преимущественно лирические. Сатирический образ провинциального города представлен в фильме «Город Зеро» (1988, реж. К. Шахназаров), вобравший архетипические смыслы восприятия провинциального города как временной ловушки. В этой связи интересны кинематографические подходы к визуализации городской среды провинциального города, используемые в художественных фильмах разного времени – сталинской, хрущевской и брежневской эпохи, перестройки, по-разному настроенных на проекцию провинции. Для фильмов сталинской эпохи характерно стремление приблизить будущее, кинематограф 1950–1960-х гг. нацелен на показ «счастливого» настоящего. Для фильмов 1970–1980-х гг. характерно восприятие провинции как пространства традиционной культуры, не деформированной урбанизацией. В эпоху перестройки провинциальный город приобретает добавочные смыслы погружения в ушедшее прошлое, хранителем которого выступает отсталая заснувшая периферия, оторванная от настоящей жизни. Так на исходе советской эпохи рождается образ города-музея, не имеющего будущего.

Ключевые слова: провинциальный город, образ, художественное кино, советский период.

Статья поступила в редакцию 07.06.2022 г.

Провинция и провинциальные города: символические смыслы. Использование в русском языке слова «провинция» относится к началу XVIII в. Так называли административно-территориальные единицы, введенные Петром I указом 1699 г. Провинции были ликвидированы в ходе губернской реформы Екатерины II, но само слово сохранилось в языке, обозначая отдаленную от центра местность. А производное прилагательное «провинциальный» стало употребляться для обозначения отсталости и узости взглядов, обусловленных жизнью вдали от столиц¹. В дальнейшем, в условиях разнонаправленных социальных и культурных трансформаций, которыми был насыщен XX в. и которые затронули в первую очередь крупные города, провинция и ее центры – провинциальные города – стали восприниматься как охранительное пространство культуры, более стабильное и устойчивое, чем крупный город, обеспечивающее связь времен и преемственность

¹ Провинция // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1898. Т. XXV (49).

традиций². В этом смысле провинция вписывается в систему «центр – периферия», в границах которой она предстает как хронотоп малой родины, основа представлений о корнях и истоках культуры³.

Сложившийся в российской культуре образ провинциального города, по мнению И. Петракова, представляет собой метатекст второго уровня, сконструированный в художественной литературе⁴. Он включает ряд элементов, обеспечивающих устойчивое восприятие провинции как замкнутого пространства, где время замерло, царит спокойствие и скука, где «...жизнь течет ровно и мирно <...> царства могут разрушаться, новые страны открываться, лицо земли <...> изменяться <...> обитатели города Калинова будут существовать в полнейшем неведении об остальном мире», – так писал Н.А. Добролюбов в своей статье «Луч света в темном царстве»⁵.

Центральным символом метатекста провинциального города является дом – знак родины, домашнего очага, отражение провинции как вселенной. Дополняющими символами, в некотором смысле периферийными, формирующими сложный образ провинции, выступает кабак (средство ухода от реальности/повседневности), базарная площадь (пространство праздника, центр общественной жизни), река – символ времени и границы, сад или парк, семантическая нагрузка которых может меняться в зависимости от вариаций образа (райское/заброшенное место), внегородское пространство, чаще всего лес как символ дикой природы, неосвоенный человеком мир. Устойчивый образ провинциального города дополняет картина ненастного дня, сырости, уличной грязи, оставляя в душе чувство безысходности и тоски.

В XX в. структура образа дополняется новыми элементами, среди которых доминирует паровоз/поезд как символ проносящейся мимо жизни, ускользающего внешнего мира, железнодорожный вокзал/речная пристань (знак входа/выхода), реке – музей. Они несут обобщающую семантическую нагрузку, символизируя пространство, оторванное от жизни и замершее в своем развитии – музеефицированное.

Помню, в детстве я глазела
на кошмары давних лет –
в краеведческом музее
старой Юзовки макет.
Там заборчики кривые,
там свекольное вино,
там удары ножевые,
там какой ты – все равно.

(Н. Хаткина «Черта оседлости»)

Неотъемлемой частью образа провинциального города выступают его жители – носители провинциальной культуры. Среди особенностей культуры провинции специалисты выделяют единство природного и культурного пространств, многообразие связей с этническими традициями, включенность творчества в повседневность провинциальной жизни, близость к земле, размеренный ритм жизни, частоту контактов в сфере личного взаимодействия, консерватизм, традиционализм и др.⁶

² Барковская Н.В. Отражение отношений «столица – провинция» в современной уральской поэзии // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2019. Т. 21, № 2 (187). С. 163–180.

³ Мухамеджанова Н.М. Феномен провинции и провинциальной культуры в социокультурном измерении // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 7 (81). С. 143–146.

⁴ Петраков И. Провинциальный город как метатекст русской литературы [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/p/petrakow_i_a/provincialnyjgorodkakmetatekst.shtml (дата обращения: 19.01.2022).

⁵ Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/1492/p.1/index.html#fns1> (дата обращения: 19.01.2022).

⁶ Мухамеджанова Н.М. Феномен провинции и провинциальной культуры... С. 145.



Рис. 1. В.И. Козин. Провинция. Холст на оргалите, масло. 39×48. 1956.
Брянский областной художественный музейно-выставочный центр

Сложный конструкт провинциальной культуры способствует поляризации восприятия городского сообщества, разделенного на два лагеря: творческий (носители национальной культуры) и охранительный (носители традиционного сознания, в том числе бюрократия и маргиналы). В зависимости от исторической эпохи происходила генерализация черт одного из социальных полюсов и распространение их на все население провинции, порождая соответствующие образы: провинциальный город как средоточие отсталости, инертности, эгоизма либо сообщество творческих, искренних, «странных» с точки зрения рационального дискурса людей, выступающих носителями истинных ценностей.

На протяжении XIX–XX вв. в общественном сознании доминировал скорее негативный образ провинции как места, лишённого памяти, удаленного от цивилизации, находящегося на краю земли. Он населен узнаваемыми фигурами обывателей, представляя собой модель человечества, находящегося в пассивном ожидании возможных перемен.

«На крышах шадринских лежит столетний снег,
На лицах шадринцев – печаль вселенской скуки.
Так продолжается уже четвертый век
По точным данным краеведческой науки».

(Борисов С. *Антология современной уральской поэзии*. 2011. Т. 3. С. 34)

В XX в. архетипический образ провинциального города дробится на несколько вариантов: 1 – провинция как символ отсталости, средоточие пережитков прошлого; 2 – пространство, где новое и старое перемешиваются друг с другом, формируя вектор перемен; 3 – общество, устремленное в будущее⁷. К темпоральным характеристикам провинции добавляются также смыслы, связанные с позиционированием ее в системе «центр – периферия». В 1920-е гг. кинообраз провинции является антитезой столице, вернее «провинция – это не столица». В 1930-е гг. провинциальный город стремится быть

⁷ Петраков И. Провинциальный город как метатекст русской литературы [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/p/petrakow_i_a/provincialxnyjgorodkakmetatekst.shtml (дата обращения: 19.01.2022).

«как столица», в 1950–1980-е гг. провинция пытается конкурировать со столицей, демонстрируя свой потенциал: в 1950-е гг. – это промышленность, в 1970-е гг. – историко-культурное наследие. В годы перестройки на фоне нарастающего общенационального кризиса провинциальный город вбирает символику «черной дыры» прошлого, из которой практически невозможно вырваться, но которая, разрастаясь, может аннигилировать все достижения цивилизации, угрожая провинциализацией всего общества.

Итак, макротекст провинциального города XX в. вариативен и динамичен, порождая образы (хронотопы), конгруэнтные историческим эпохам. Динамика смены представлений о провинции и провинциальном городе тяготеет к цикличности, которая характерна не только для общественного сознания, она находит отражение в творчестве писателей, поэтов, художников⁸, в том числе и в художественном кинематографе.

Хронотопы провинциального города в советском художественном кинематографе.

Литература выступает основным средством формирования и трансляции метатекста провинциального города, но не единственным. В XX в. на передний план вышел кинематограф, который, опираясь на литературную традицию, визуализировал пространство провинции, усиливая эмоциональный эффект образа. В отличие от произведений литературы и живописи, художественный кинематограф принадлежит к массовому искусству, отражая в большей степени общественные представления. С учетом задач и функций, реализуемых кинематографом на различных исторических этапах своего развития, менялись и создаваемые им образы, а вернее их киноинтерпретации.

Изначально кинематограф выполнял функции развлечения. В раннесоветский период кино становится инструментом пропаганды и агитации, определяя основной месседж кинопроизведений 1920-х и особенно 1930-х и 1940-х гг. (сталинской эпохи). Он был связан с визуализацией и вербализацией представлений о социалистическом будущем и служил задачам формирования советского мифа. Эта идея построения светлого будущего в борьбе с врагами и преодолением «наследия прошлого» пронизывала большинство художественных текстов сталинской эпохи, включая метатексты столицы и провинции.

Хрущевская эпоха, не отменяя задач пропаганды, стоящих перед кинематографом, придала дополнительные импульсы для развития киноотрасли. На первый план в фильмах выходят задачи трансляции достижений социалистического строительства и счастливого настоящего страны, победившей фашизм. Характерной чертой кинематографа новой волны было стремление познать и понять процессы и явления современности, что способствовало созданию более глубоких и противоречивых образов окружающей реальности, в частности множественности представлений о провинции, ее миссии и роли в развитии культурной сферы, сохранении народных традиций.

Критический накал свойственен этапу перестройки, наложившей отпечаток на художественные и документальные кинотексты о событиях прошлого и настоящего, в том числе проблемах провинциальных городов.

Для реконструкции хронотопов российской провинции, созданных советским кинематографом, были использованы методы типологизации и семиотического анализа кинотекстов, созданных в сталинскую, хрущевскую, брежневскую эпохи и на этапе перестройки. Из массива художественных фильмов советского периода, общая численность которых составила более 6 тыс., были отобраны произведения, позволяющие реконструировать культурный код провинциального города. Среди них фильмы «Шумы городок» (1939, реж. Н. Садкович), «Весна на Заречной улице» (1956, реж. Ф. Миронер, М. Хуциев), «Девять дней одного года» (1961, реж. М. Ромм), «Фантазии Фарятьева» (1979, реж. И. Авербах), «Стоянка поезда – две минуты» (1972, реж. А. Орлов, М. Захаров), «Карнавал» (1981, реж. Т. Лиознова), «Город Зеро» (1988, реж. К. Шахназаров) и др.

⁸ Барковская Н.В. Отражение отношений «столица – провинция»... С. 163–180; Ермолаева Н.Л. Петербург, Москва, провинция в творчестве А.Н. Островского и И.А. Гончарова // Два века русской классики. 2019. Т. 1, № 2. С. 144–173; Кораблев А.А. Провинция в поэзии Натальи Хаткиной // Уральский исторический вестник. 2021. № 1. С. 105–113.

В каждой из этих картин провинциальный город имеет свое пространственно-временное измерение, в котором разворачивается основной сюжет фильма. Городское пространство символично и отражает существующий в обществе взгляд на провинцию, в том числе включает пропагандистский, философский и мифологический смыслы.

«Время, вперед»: образ провинциального города в сталинском кино

Я вчера увидел город, хочешь верь, а хочешь нет,
Только будет он не скоро: через десять тысяч лет.
Самоходные коляски и большие корабли
Уплывали прямо в небо, отрываясь от земли.

(В. Цой «Город-призрак»)

Становление новой советской (социалистической) культуры прошло несколько этапов и завершилось победой новой культурной парадигмы, получившей название «социалистический реализм». Основным результатом конструирования советской культуры стало создание такой ее модели, для которой были характерны идеологическая заданность, визуализация, стандартизация и унификация, массовизация, утилитарность⁹. Они определяли основной тренд культурных практик.

Художественный кинематограф сталинской эпохи в рамках реализации задач пропаганды, обслуживающей текущие идеологические кампании, был сосредоточен на трансляции двух основных идей – идеи борьбы и идеи будущего. Они нашли воплощение в конструировании футуристического пространства. Взгляд в будущее опирался на идеальные представления о социалистическом городе.



Рис. 2. Кадр из фильма «Строгий юноша», 1936, реж. А. Роом

Образ города будущего нашел отражение в ряде фильмов: «Строгий юноша» (1935, реж. А. Роом), «Аэроград» (1935, реж. А. Довженко), «Комсомольск» (1938, реж. С. Герасимов) и др. Кинопрезентации города будущего носили в большинстве случаев условный

⁹ Раннесоветское общество как социальный проект (1917–1930-е гг.): в 2 ч. Екатеринбург, 2019. Ч. 2: Советское общество: культура, сознание, поведение. С. 11–20.

характер: мы не видим их, но есть мечта. Визуализация пространства города будущего достигалась преимущественно путем павильонных съемок с использованием декораций, что позволяло создать желаемые кинообразы. Контуры будущего показаны в фильме «Строгий юноша», где действие разворачивается на фоне античных дворцов. В фильмах «Аэроград» и «Комсомольск» строятся города, «где будут дворцы-заводы и дворцы-дома». Все внимание в фильмах уделено борьбе строителей с врагами, природой и самими собой.

Натурные съемки города использовались в сталинских фильмах достаточно редко, в основном для демонстрации столичных пейзажей конца 1930-х гг.: «Подкидыш» (1939, реж. Т. Лукашевич), «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев). Еще реже в кадр попадала провинция. Таким исключением выступает картина «Шумы городок» (1939, реж. Н. Садкович), которая снималась в Киеве, но авторам удалось создать вполне убедительный образ провинции. Фильм начинается с привычной для провинции картины – посреди улицы в грязи буксует машина. На этом фоне звучит монолог председателя горсовета о планах благоустройства.

Город живет активной жизнью – строятся новые дома, по улицам прокладываются рельсы для трамвая. Однако улицы слишком узкие и их необходимо расширять. Перед властями города стоит выбор: ломать или не ломать дома. Чтобы сохранить старинные постройки, молодой изобретатель предлагает их передвигать так, как это сделали в Москве. Провинция вслед за столицей строит новый мир, стирается грань между городом и селом, между столицей и провинцией. Это ощущение перемен, подкрепленное массовым энтузиазмом, пронизывает весь фильм.



Рис. 3. Кадр из фильма «Шумы городок», 1939

В фильме есть проект города будущего. Он нарисован на огромном холсте, где изображены трамвай, дома с арками, античные колонны со статуями, фонтаны, в небе парит дирижабль. «Мы, конечно, не Москва, но хочется помечтать и прикинуть, как сделать город красивым и удобным», – говорит председатель горсовета. И первый шаг в будущее – городской трамвай.



Рис. 4. Кадр из фильма «Шумы городок», 1939

Центральное место в конструируемом образе провинциального города занимает дом, который мешает прокладке трамвайных путей. Его жители – инженер, парикмахер, председатель месткома – по-разному относятся к плану перемещения: кто-то недоволен, кто-то, наоборот, торопится быстрее его реализовать, нарушая «технику безопасности». Провинциальное общество разделено не только по социальному, но и возрастному признаку: молодежь – носители революционного сознания, двигатель перемен; возрастные обыватели – привычный типаж провинциального жителя. В споре о судьбе дома молодежь побеждает, дом переезжает, освобождая пространство для трамвая, украшенного флагами и цветами. Этот символ перехода в новый мир завершает образный ряд кинокартины, убеждая зрителя в необратимости и глубине грядущих перемен.

«Город, где судьба меня ждет»: хрущевская «оттепель» в кино

Вокруг меня встал город каменной красой,
Домов колонны обнимали облака.
Ты можешь верить мне: я встретился с мечтой,
Меня несла куда-то быстрая река.

(В. Цой «Город-призрак»)

В послевоенном кинематографе провинциальный город приобретает новые черты. Этот образ был детерминирован уже не только идеологическими, но и объективными модернизационными факторами – индустриализацией, научно-технической революцией. Дополнительное влияние оказал тезис о переходе советского к строительству коммунизма, который предполагал, что промежуточные цели уже достигнуты, в том числе благоустройство и организация городского пространства. Приметой времени стала демонстрация массового строительства, решение жилищной проблемы и создание условий для отдыха и развития личности.

В кинематографе 1950-х гг. нашла свое отражение идеальная модель соцгорода, концепция которого была разработана еще в 1930-е гг. и непосредственно связана с

процессами индустриализации¹⁰. Сердце социалистического города – завод. И вся жизнь города выстраивается вокруг завода и его потребностей. Даже городской пейзаж детерминирован заводскими постройками. Настоящий гимн индустриальной эстетике звучит в фильме «Высота» (1957, реж. А. Зархи): «Бывает красота тихая, задумчивая, луг, березки беленькие стоят. А это красота особая, человеком созданная», – говорит один из героев фильма – прораб Константин Токмаков.

Индустриальный образ провинциального города представлен в фильме «Весна на Заречной улице». Знакомство с городом происходит постепенно: фильм начинается со сцены прибытия поезда, приезжих встречают неприветливые улицы города, залитые проливным дождем. Но дождь заканчивается, и город преобразуется: солнце освещает новые дома, к проходной спешит смена, дымят доменные печи, мимо проезжает заводской паровоз.



Рис. 5. Кадр из фильма «Весна на Заречной улице», 1956

Городской пейзаж представлен фрагментарно: завод, школа, улицы заснеженного города, цветущий весенний парк. Архитектурный пейзаж города динамичен: он меняется от окраин, застроенных частными домами, к благоустроенному центру с новой многоэтажной застройкой, дворцом культуры и широкими улицами, отражая противостояние старого и нового, прошлого и будущего. В этом смысле символичен акт переезда героини из частного дома, в котором она снимала комнату, в новую квартиру (коммунальную), наполненную солнцем, где соседями будут ее ученики.

В фильме образ провинциального города противостоит столице, но по-другому. Столица становится символом «легкой» жизни: туда сбегают молоденькие учительницы, не выдержавшие заводской повседневности. Но выбор авторов фильма за индустриальной провинцией, где жизнь кипит и строится будущее. Ее темп, обгоняющий естественный ход времени, определяет завод: металлурги в октябре встречают новый год по мартеновскому календарю. Рабочий класс – хозяин завода и города. Заводские рабочие учатся в вечерней школе, танцуют под радиолу во дворце культуры, гуляют по аллеям парка. Они – элита и будущее города.

Нужно добавить, что фильм снимался в Запорожье на заводах «Запорожсталь» и «Днепросталь», а также в поселке «Соцгород», построенном рядом с заводами. Некоторые сцены были сняты в Одессе в парке Победы.

¹⁰ См. подробнее: Мазур Л.Н. Соцгород как исторический феномен раннесоветской эпохи // Город, социум, среда: история и векторы развития: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (14–15 сентября 2017 г., Нижний Тагил). Нижний Тагил, 2017. С. 7–14.



Рис. 6. Кадр из фильма «Весна на Заречной улице», 1956

Другой известный фильм этого времени – «Высота» (1957, реж. А. Зархи) – снимали в Днепропетровске (сейчас Каменск), где велось в то время строительство металлургического завода. Основу сюжета фильма составляет сооружение новой домны, герои – монтажники-высотники, которые кочуют со стройки на стройку. Они создают порядок из хаоса. В фильме есть привычные приметы провинциального города – вокзал, парк, река, ресторан. Строится завод, возводятся новые дома, в которых находят свое счастье герои фильма. Реальные пейзажи Днепропетровска можно увидеть в заключительных кадрах картины.



Рис. 7. Кадр из фильма «Высота», 1957

Наряду с образом индустриального города в послевоенный период кинематограф фиксирует новые явления – наукограды, которые возникают в ответ на вызовы научно-технического прогресса, соответствуя требованиям уединенности и тишины, необходимой для научного творчества, безопасности и секретности. Жизнь такого города послужила

фоном для рассказа о труде физиков-ядерщиков – «Девять дней одного года» (1961, реж. М. Ромм), который современники называли «художественным документом» своего времени.

Фильм начинается с рассказа о том, что события разворачиваются «далеко от столицы в маленьком городке, которого нет на карте». Он состоит всего из трех улиц. Там есть Дом ученых, гостиница, угадывается поликлиника, но сердце города – это физический институт с огромным залом, наполненным сложными приборами.

Большинство сцен фильма сняты в декорациях исследовательского института, воспроизведенных с документальной точностью. Кадров с натурными съемками крайне мало: в начале фильма можно увидеть общий вид местности с высоты птичьего полета, улицу с коттеджной застройкой под сенью сосен, снятых, по всей вероятности, в г. Дубне. Архитектурный пейзаж Дубны 1950-х гг. типичен для советских наукоградов, которые изначально создавались как место жизни интеллектуальной элиты, привыкшей к столичным удобствам. В этом состоит отличие наукограда от соцгорода – уровень благоустройства и социальный состав населения.



Рис. 8. Кадр из фильма «Девять дней одного года», 1961

Общей чертой соцгорода и наукограда 1950–1960-х гг. является отсутствие комплекса провинциальности – это центры с социально однородным населением, образ жизни которого определяется их основным занятием. Однако жизнь вносит коррективы в эти идеальные конструкции. Проблемы малых городов становятся очевидными в 1960-е гг. и выходят на первый план в 1970–1980-е гг., формируя новый визуальный ряд.

«Ах, как хочется вернуться в городок»: фильмы 1970–1980-х годов

Там построили дороги и достали моря дна,
Только их забыли боги, ты налей еще вина.
Там картины оживали и до утренней звезды
Лихо женщины плясали, не скрывая наготы.
И над этим новым миром, когда начался рассвет,
Растворился город-призрак: вот он был – его уж нет.

(В. Цой «Город-призрак»)

Позднесоветский кинематограф создает более реалистичные образы провинциального города, снимая идеологический налет и придавая им философские смыслы. Возрождается архетип провинции как «глухого места», где жизнь замерла. Одновременно формируется

взгляд на провинцию как пространство национальной культуры, населенное умными, тонкими, иногда странными людьми.

В фильме «Фантазии Фарятьева» (1979) город, где живут герои, многолик: здесь есть современные кварталы с типовой многоэтажной застройкой, жители которой страдают от провинциальной атмосферы, стремясь уехать от ненастья и безысходности. Этот город серый и унылый. Другое пространство провинциального города – со старыми уютными домами, кривыми улочками, залитыми солнцем, где живет герой – мечтатель и мыслитель Фарятьев, создавший странную теорию о происхождении землян от пришельцев. Они тоскуют по своей далекой родине и поэтому несчастливы, поэтому не понимают и мучают друг друга.



Рис. 9. Кадры из фильма «Фантазии Фарятьева», 1979

По замыслу автора пьесы, действие разворачивается в Очакове (Николаевская область), но съемки фильма велись в Феодосии. Такая подмена вполне привычна, поскольку уездные города застраивались по типовым проектам. Так, например, роль города Оханска (Пермский край) в картине «Карнавал» сыграла Калуга.



Рис. 10. Кадр из фильма «Карнавал», 1981

Ностальгический образ провинциального города характерен для мелодрам конца 1970-х – начала 1980-х гг. («Карнавал», 1981; «Артистка из Грибова», 1988). В них рассказана история девушки, выросшей в провинции и отправившейся завоевывать столицу. Не все складывается, как планировалось, и наступает момент, когда нужно остановиться, подумать, как жить дальше. И тогда приходит решение приехать в родной город, вернуться к своим истокам, чтобы набраться там живительных сил. В этом дискурсе провинциальный город с узкими кривыми улочками, городскими усадьбами, построенными в XIX – начале XX в., водопроводными колонками и полисадниками приобретает символические черты малой родины, где время почти остановилось, придавая городскому пространству черты музея.



Рис. 11. Кадр из фильма «Стоянка поезда – две минуты», 1972

Сюжет о проблемах провинциальных городов с «длинной» историей и возможных путях их преодоления получил неожиданное воплощение в музыкальном фильме «Стоянка поезда – две минуты». Из Москвы в маленький городок Нижние Волчки приезжает на работу молодой врач Игорь. Вначале он тоскует и хочет вернуться в столицу. Но жители городка мобилизовали все свои таланты, чтобы убедить доктора остаться.

Городок наш маленький,
Не очень знаменитый:
Всюду палисадники,
Дома плющом увиты.
По утрам обычно он
Туманами окутан,
Поезда столичные
Стоят здесь две минуты.

(Ю. Энтин)

Сюжет вполне пропагандистский, но авторам фильма удалось удержаться на грани между сказкой и морализаторством, предложив своего рода программу преобразования тихого городка в туристический центр, вполне актуальную для современных муниципальных властей, мечтающих о развитии своего города.

Она изложена в диалоге доктора с местным дедом Морозом (*genius loci*):

- Городок ваш удивительный и люди необыкновенные. Но мне здесь всегда будет чего-то не хватать.
- Музеев что ли нет или достопримечательностей?

В результате общественность города организует городской фестиваль искусств, заманивает на гастроли знаменитых артистов, в планах – создать краеведческий музей, который будет «самым лучшим в крае». Сложнее обстоит дело с достопримечательностями – их нет, значит нужно придумать. Доктору показывают нижеволочковский омут с русалками, «который натолкнул Пушкина на написание оперы Даргомыжского “Русалка”», хотя сам Пушкин в город никогда не приезжал. Коллективными усилиями отстраивается разрушенная временем средневековая крепость, в которой зритель узнает Белгород-Днестровскую крепость с башнями, воротами и цитаделью – место съемки многих исторических фильмов.



Рис. 12. Кадр из фильма «Стоянка поезда – две минуты», 1972

Благодаря стараниям жителей городка его жизнь меняется, он становится привлекательным для туристов. «Какая жизнь пошла, люди со всего района съезжаются, снизилась текучесть кадров», – подводит итог дед Мороз. Советский вариант реновации городской среды провинциального города грешит фантазмагориями и идеологическими издержками: на общественных началах и энтузиазме масс такую задачу не решить. Подобные проекты начали реализовывать в 1970-е гг. в исторических городах центра России («Золотое кольцо»), но это единичные примеры. Большинство малых провинциальных городов продолжали оставаться «гиблым местом» и «тмутараканью».

Город-призрак в перестроечном кино

И ослепил глаза мне яркий белый свет,
Ударил гром, открылись времени врата
В тот город-призрак через много тысяч лет,
Но я боялся там остаться навсегда.

(В. Цой «Город-призрак»)

Перестройка способствовала более критическому и даже трагическому взгляду на провинцию и ее проблемы. Формируемые кинематографом образы приобретают философский смысл, определяя провинцию как призрачный мир, где реальность трансформируется в абсурд, поглощается прошлым, которое не отпускает в прямом и переносном смысле.

Такой вполне мифологический образ города-призрака был создан реж. К. Шахназаровым в сатирической комедии «Город Зеро» (1988), которую сам режиссер называл трагикомическим фарсом. Герой фильма – инженер – приезжает в командировку в маленький провинциальный город. Но попадает в странный мир, где все – вещи, события, люди – приобретает метафорические смыслы, превращая реальность в царство абсурда.



Рис. 13. Кадр из фильма «Город Зеро», 1988

В этот странный мир попасть легко, а выбраться невозможно, в этом контексте символичный ряд метатекста провинциального города доводит до логического конца идею замкнутого пространства, где реальность, как в музее, нуждается в комментариях экскурсовода, иначе

можно утратить смыслы и связи. Попав в пространственно-временную ловушку, из которой нет выхода, в конце фильма герой уплывает по реке на лодке в неизвестность.

Аллегория на советское общество, история которого воспринимается как царство абсурда, приобретает философскую завершенность в центральной сцене фильма – экскурсии по краеведческому музею. Его экспозиции представляют собой ожившие сцены из прошлого. Они мифологичны и в совокупности воспроизводят особенности исторического сознания советского человека. Так музей приобретает черты макросимвола, вбирая все смыслы то ли советскости, то ли провинциальности, подлежащей музеефикации.



Рис. 14. Кадр из фильма «Город Зеро», 1988

Фильм использовал и трансформировал весь символичный ряд провинциального города, придав ему завершенную визуальную форму: пустынный вокзал; жилой безликий дом; пустой ресторан с пыльными шторами; река, затянутая туманом; заросший парк, напоминающий дремучий лес, где теряется граница между правдой и вымыслом, городом и всей страной. Натурные съемки проводились в Коломне (Московская область), некоторые эпизоды снимались в городе Грязовец (Вологодская область).

Другой, более реальный и поэтому более страшный образ провинциального города-призрака, из которого нет выхода, представлен в фильме «Маленькая Вера» (1988, реж. В. Пичул). Снимали фильм на родине режиссера – в Мариуполе (Жданов).

Фильм начинается и заканчивается панорамой города с безликой типовой многоэтажной застройкой на фоне дымящихся труб металлургического завода. Он окутан то ли туманом, то ли над ним висит постоянный смог, придавая призрачность городскому пейзажу. Эту панораму дополняют кадры пятиэтажного дома, где живет в тесной душной квартире семья героини. Под окнами проходят железнодорожные пути и заводской локомотив постоянно нарушает тишину, вторгаясь в жизнь жителей дома. Весьма примечательна картина полуразрушенного общежития политехнического вуза и апокалиптические пейзажи из цементных блоков, арматуры и отходов производства, на фоне которых тусуется местная молодежь. Так город мечты 1930-х гг. трансформируется в город-свалку, кладбище, где эти мечты похоронены.

Среди примет провинциального города, подчеркивающих его неустроенность, помимо безликих полуразрушенных домов, выделяется полуподвальное кафе-мороженое, танцплощадка – место драк молодежи, больница как временное убежище, аэропорт. Парк заменило неустроенное морское побережье – пространство молодежного и семейного отдыха.



Рис. 15. Кадры из фильма «Маленькая Вера», 1988

Сюжет фильма – история юной девушки, выросшей в рабочей семье, жизненный путь которой предопределен: тусовка со сверстниками (болтовня, выпивка, драки, танцы, секс), замужество, дети, домашние заготовки, пьяный муж. Она даже не пытается вырваться из этого заколдованного круга, потому что выхода нет. И даже пример брата, уехавшего в Москву, не убеждает. Он постоянно возвращается, и не только для того, чтобы разобраться с семейными проблемами. Он как наркоман не в силах порвать окончательно с родным городом, ему необходимо снова «вдохнуть» отравленный воздух.

Одним из виновников этой трагедии выступает провинциальный город – неожиданный результат эволюции соцгорода – мечты 1930-х гг. и символа счастливого настоящего 1950-х гг.

Выводы. Макротекст провинциального города достаточно устойчив, он сложился в XIX в. и воспроизводится в литературе, визуализирован в живописи и художественном кинематографе. В последнем случае можно наблюдать упрощение и вариативность структуры образа провинциального города, способствовал появлению нескольких хронотопов – города будущего, счастливого настоящего и прошлого. В них по-разному выстраивается ось взаимодействия «столица – провинция», приобретая то вертикальное противостояние, то горизонтальное движение навстречу друг к другу.

Именно провинциальный город, а не столица представляет собой модель общества в его цивилизационном и этнокультурном своеобразии. Одновременно он хранит (как музей) следы прошлого, что часто интерпретируется в контексте отсталости и дикости. Оба образа

провинциального города востребованы искусством, в том числе кинематографом, сменяют друг друга по запросу времени и сосуществуют параллельно.

Городская среда в фильмах конструируется с учетом жанра и основной идеи фильма, формируя у зрителя образ, который включает представления не только о месте, но и времени, героях, событиях, придавая им добавочные смыслы.

Фильмография

- «Аэроград», 1935, реж. А. Довженко;
- «Комсомольск», 1938, реж. С. Герасимов;
- «Шуми городок», 1939, реж. Н. Садкович;
- «Подкидьш», 1939, реж. Т. Лукашевич;
- «Свинарка и пастух», 1941, реж. И. Пырьев;
- «Весна на Заречной улице», 1956, реж. Ф. Миронер, М. Хуциев;
- «Высота», 1957, реж. А. Зархи;
- «Девять дней одного года», 1961, реж. М. Ромм;
- «Стоянка поезда – две минуты», 1972, реж. А. Орлов, М. Захаров;
- «Фантазии Фарятьева», 1979, реж. И. Авербах;
- «Карнавал», 1981, реж. Т. Лиознова;
- «Артистка из Грибова», 1988, реж. Л. Квинихидзе;
- «Город Зеро», 1988, реж. К. Шахназаров;
- «Маленькая Вера», 1988, реж. В. Пичул.

Литература

Барковская Н.В. Отражение отношений «столица – провинция» в современной уральской поэзии // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2019. Т. 21, № 2 (187). С. 163–180.

Ермолаева Н.Л. Петербург, Москва, провинция в творчестве А.Н. Островского и И.А. Гончарова // Два века русской классики. 2019. Т. 1, № 2. С. 144–173.

Кораблев А.А. Провинция в поэзии Натальи Хаткиной // Уральский исторический вестник. 2021. № 1. С. 105–113.

Мазур Л.Н. Соцгород как исторический феномен раннесоветской эпохи // Город, социум, среда: история и векторы развития: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (14–15 сентября 2017 г., Нижний Тагил) / отв. ред О.В. Рыжкова. Нижний Тагил, 2017. С. 7–14.

Мухамеджанова Н.М. Феномен провинции и провинциальной культуры в социокультурном измерении // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 7 (81). С. 143–146.

Петраков И. Провинциальный город как метатекст русской литературы [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/p/petrakow_i_a/provincialxnyjgorodkakmetatekst.shtml (дата обращения: 19.01.2022).

Раннесоветское общество как социальный проект (1917–1930-е гг.): в 2 ч. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. Ч. 2: Советское общество: культура, сознание, поведение / под ред. Л.Н. Мазур. 462 с.

References

Barkovskaya, N.V. (2019). Otrazhenie otnosheniy “stolitsa – provintsiya” v sovremennoy ural’skoy poezii [Reflection of the “Capital-Province” Relationship in Modern Ural Poetry]. In *Izvestiya Ural’skogo federal’nogo un-ta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*. Vol. 21, No. 2 (187), pp. 163–180.

Ermolaeva, N.L. (2019). Peterburg, Moskva, provintsiya v tvorchestve A.N. Ostrovskogo i I.A. Goncharova [Petersburg, Moscow, Province in the Works of A.N. Ostrovsky and I.A. Goncharov]. In *Dva veka russkoy klassiki*. Vol. 1, No. 2, pp. 144–173.

Korablev, A.A. (2021). *Provintsiya v poezii Natal'i Hatkinoy* [Province in the Poetry of Natalia Khatkina]. In *Ural'skiy istoricheskiy vestnik*. No. 1, pp. 105–113.

Mazur, L.N. (2017). *Sotsgorod kak istoricheskiy fenomen rannesovetskoy epokhi* [Sotsgorod as a Historical Phenomenon of the Early Soviet Era]. In *Gorod, sotsium, sreda: istoriya i vektory razvitiya. Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* (14–15 sentyabrya 2017 g., Nizhniy Tagil). Nizhniy Tagil, pp. 7–14.

Mazur, L.N. (Ed.). (2019). *Rannesovetskoe obshchestvo kak sotsial'nyy proekt (1917–1930-e gg.): v 2 ch. Ch. 2. Sovetskoe obshchestvo: kul'tura, soznanie, povedenie* [Early Soviet Society as a Social Project (1917–1930s): in 2 parts. Part 2. Soviet Society: Culture, Consciousness, Behavior]. Yekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta. 462 p.

Mukhamedzhanova, N.M. (2017). *Fenomen provintsii i provintsial'noy kul'tury v sotsio-kul'turnom izmerenii* [The Phenomenon of the Province and Provincial Culture in the Socio-Cultural Dimension]. In *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. No. 7 (81), pp. 143–146.

Petrakov, I. *Provintsial'nyy gorod kak metatekst russkoy literatury* [Provincial Town as a Metatext of Russian Literature]. Available at: URL: http://samlib.ru/p/petrakow_i_a/prowincial_xnyjgorodkakmetatekst.shtml (date of accesses 19.01.2022).

Е.В. Головнёва*

«КИНОАТЛАС СССР»: УЧЕБНО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ
«ЗАПАДНАЯ СИБИРЬ» (1937)**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-3
УДК 791.43(571.1)"1937"

Выходные данные для цитирования:
Головнёва Е.В. «Киноатлас СССР»: учебно-географический фильм «Западная Сибирь» (1937) // Исторический курьер. 2022. № 5 (25).
С. 40–49. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-03.pdf>

E.V. Golovneva*

"CINEMA ATLAS OF THE USSR": EDUCATIONAL AND
GEOGRAPHICAL FILM "WESTERN SIBERIA" (1937)**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-3

How to cite:
Golovneva E.V. "Cinema Atlas of the USSR": Educational and Geographical Film
"Western Siberia" (1937) // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 40–49.
[Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-03.pdf>]

Abstract. The article deals with a special segment in the development of Soviet documentary cinema in the 1930s – educational geographical films for Soviet schoolchildren. As an example of this type of cinema the film "Western Siberia" (1937) is considered. It was created at the Sibtekhfilm studio, directed by Z.M. Kalik and co-director G.I. Smirnit-sky, as well as the cameraman V.A. Pridorogin, with scientific advice from prof. P.N. Stepanov. In the paper the materials from the State Archives of the Novosibirsk Region are used. As a context in which the film was made, parallel processes in Soviet cultural policy, cinema and the media are considered. Structural features of the educational geographical film are distinguished: the natural-zonal principle of organizing geographical material, the synthesis of physical and economic dimensions in its structuring, the animated map as a cinematic device, ideological inscriptions for the film and professional scientific evaluation. It is concluded that the creation of educational geographical films has become a significant stage in the history of Russian visual anthropology. The film concluded the ideological, conceptual and creative aspects, which were important for the production and analysis of educational films in the USSR in the 1920–1930s. Being historical documents of their time, educational geographical films about the regions of the USSR successfully fulfilled their state mission regarding representation the image of the Soviet region on the screen.

Keywords: visual anthropology, Soviet documentary films of the 1930s, "Cinema-Atlas of the USSR", ideology, educational geographical films, film studio "Sibtekhfilm", film "Western Siberia" (1937), Z.M. Kalik.

The article has been received by the editor on 25.05.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В статье рассматривается особый сегмент в развитии советского документального кино 1930-х гг. – учебные географические кинофильмы,

* Елена Валентиновна Головнёва, доктор философских наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: golovneva.elena@gmail.com

Elena Valentinovna Golovneva, Doctor of Philosophy, Saint-Petersburg State University, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia, e-mail: golovneva.elena@gmail.com

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 21-18-00518 «Киноатлас СССР: опыт позиционирования многонационального государства» (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation (RNF) No. 21-18-00518 "Cinema Atlas of the USSR: The Experience of Positioning a Multinational State" (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

предназначенные для показа советским школьникам. В качестве примера подобного рода картин на основе материалов Государственного архива Новосибирской области анализируется фильм «Западная Сибирь» (1937), снятый на киностудии «Сибтехфильм» режиссером З.М. Каликом и сорежиссером Г.И. Смирнитским, а также оператором В.А. Придорогиным при научном консультировании проф. П.Н. Степанова. В качестве контекста, в котором происходило создание фильма, рассматриваются параллельные процессы в советской культурной политике, кинематографе и средствах массовой информации. Выделяются структурные особенности учебного географического фильма: природно-зональный принцип организации географического материала, единство физической и экономической размерности в его структурировании, использование мультипликационной карты в качестве кинематографического приема, идеологически нагруженные надписи к фильму и профессиональное научное консультирование. Делается вывод о том, что создание учебно-географических фильмов стало значимым этапом в истории отечественной визуальной антропологии, открывающим для современного исследователя понимание особенностей идеологических, концептуальных и творческих установок производства и применения просветительских фильмов в СССР в 1920–1930-х гг. Являясь историческими документами своего времени, учебные географические фильмы о регионах СССР успешно выполняли возложенную на них государственную миссию репрезентации образа советского края на экране.

Ключевые слова: визуальная антропология, советское документальное кино 1930-х гг., «Киноатлас СССР», идеология, учебные географические фильмы, киностудия «Сибтехфильм», фильм «Западная Сибирь» (1937), З.М. Калик.

Статья поступила в редакцию 25.05.2022 г.

В 1920–1930-е гг. в СССР был запущен масштабный проект по кинодокументированию различных регионов и народов страны, получивший название «Географически-этнографический Киноатлас». В его рамках планировалось создать целую серию культурно-просветительских картин, которые могли бы наглядно продемонстрировать для отечественной и зарубежной публики успехи культурного строительства, развитие производительных сил, быта и советизации окраин¹. Особое внимание при этом в структуре производства фильмов «Киноатласа СССР», наряду с этнографическими, краеведческими, производственными, антирелигиозными картинками, уделялось учебным фильмам, предназначенным для показа советским школьникам. В 1927 г. в СССР вышло Постановление коллегии Народного комитета просвещения «О разработке мероприятий по детскому кино», а с 1930 г. организовано массовое производство учебных картин. Первым пунктом задач, определяемым руководством Главного управления кинофотопромышленности в 1935 г. в отношении кино, являлся пункт о том, чтобы «сохранить на ближайшие годы высокий удельный вес фильм для детей в общем производственном плане с тем, чтобы этот вид производства составил 25 % к общему объему выпускаемых картин»².

Кинематографист Л. Капица в 1929 г. отмечал, что работа по созданию школьного кино является новой как для киноработников, так и для педагогов. «Один из участков кинематографии – детское школьное кино до самого последнего времени было сильно запущено, и только теперь вопрос кинофикации школы поставлен в порядок дня»³. Проблеме

¹ Головнёв И.А. «Киноатлас СССР»: история проекта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–23; Магидов В.М. Киноатлас СССР: история создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология: история с продолжением. М., 2008. С. 136–141.

² Докладная записка Б.З. Шумяцкого в ЦК ВКП(б) о работе ГУФК в области детского кино // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: док-ты. М., 2005. С. 284.

³ Капица Л. Школьное кино // Кино и культура. 1929. № 9–10. С. 78.

методики использования фильмов на учебных занятиях посвящали свои работы: Н.К. Крупская в статье «На путях к новой школе»⁴, А.М. Гельмонт в качестве редактора сборника статей «Кино – дети – школа»⁵, Н.Ф. Познанский в книге «Школьное кино»⁶. В частности, как отмечал проф. Н.Ф. Познанский: «В деле создания школьного кино на педагогах лежит обязанность не только заняться разработкой методики его применения как школьного пособия, но также прийти на помощь киноорганизациям в самом создании школьной картины. Тема фильма, характер ее обработки, все это может быть удачно при условии строгого учета школьной практики»⁷.

Интерес к созданию учебных кинолент в образовательных целях в 1930-е гг. объяснялся в первую очередь тем, что кино рассматривалось как сильный фактор воспитания нового человека. Отмечалось, что и школьные работники, и создатели образовательных картин «должны учесть все данные детских интересов при создании научных фильмов, развернуть на экране вопросы знания и науки в интересной форме, вопросы быта в соответствующей постановке <...> Ребятам надо привить вкус и к хорошей, полезной, серьезной картине, надо сделать кино источником просвещения»⁸. Планировалось создать учебные фильмы по самым разным дисциплинам школьной программы, прежде всего по истории и географии. Так, в 1934 г. решением партии и правительства о преподавании истории и географии в школьном образовании был специально поставлен вопрос о ликвидации отвлеченности, сухости в изложении исторического и географического материала и обеспечении «большой наглядности, доступности, популярности и занимательности изложения»⁹.

Для целей школьного образования съемка просветительских учебных картин этнографической и краеведческой направленности была развернута советскими киноработниками не только на базе столичных, но и региональных киностудий. В частности, в Сибири производством учебных кинофильмов в 1930-е гг. активно занималась Новосибирская киностудия научных и учетно-технических фильмов «Сибтехфильм», образованная в апреле 1930 г. путем слияния существовавших ранее организаций «Киносибирь» и «Совкино». В 1930-е гг. на киностудии было снято около сорока картин, в том числе фильмы «Литейное дело» (1932), «Обогащение угля» (1932), «Сибирский гигант» (1933), «Уголь и металл» (1933), «Производство меди» (1934), «Откатка» (1935) и др.¹⁰ Фильмы киностудии успешно демонстрировались в общероссийском прокате и даже продавались для популяризации образа Сибири и в целях осуществления советской переселенческой политики¹¹. На киностудии «Сибтехфильм» в 1930-е гг. создавались и до сих пор не введенные в научный оборот учебные географические фильмы об Алтае, Грузии, Дальнем Востоке, Западной и Восточной Сибири, Урале, снятые кинематографистами А.И. Гайдунем, Я.Г. Задорожным, А.А. Литвиновым, А.И. Ивановым, Г.М. Бобровым, В.А. Придорогиным, Н.Ф. Тургеневым и др.¹²

Исходя из общей установки партийного руководства в сфере кино по координации усилий ученых и кинематографистов¹³, создание просветительских фильмов (в том числе учеб-

⁴ Стенограмма доклада Н.К. Крупской на Всероссийской конференции по переподготовке учителей. Москва, 20–25 марта 1924 г. Печатается по журн. «Народный учитель». 1924. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <https://litra.pro/obuchenie-i-vospitanie-v-shkole/krupskaya-nadezhda-konstatinovna/read/5> (дата обращения: 28.02.2022).

⁵ Кино – дети – школа: методический сборник по киноработе с детьми. М., 1929.

⁶ Познанский Н.Ф. Школьное кино: методические указания. Саратов, 1929. 62 с.

⁷ Там же. С. 36.

⁸ Танкова Л. Кино в школе // Публика кино в России: социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М., 2013. С. 100.

⁹ О преподавании географии в начальной и средней школе СССР: Постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б): Приказ по Наркомпросу РСФСР. М.; Л., 1934.

¹⁰ Светлаков Ю.Я., Светлакова Е.Ю. Кинохроника как историко-культурное наследие Кузбасса // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 49. С. 70.

¹¹ Ватолин В.А. Люди-вехи новосибирского кино. Новосибирск, 2010. С. 35.

¹² Головнёва Е.В. Регионы СССР на экране: анализ литературных сценариев культурфильмов киностудии «Сибтехфильм» (1930-е гг.) // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 6. С. 68–74; Головнёва Е.В., Головнёв И.А. Образ региона в культурфильме (на материале литературных сценариев киностудии «Сибтехфильм») // Пути России. 1917–2017: сто лет перемен. М.; СПб., 2018. С. 194–202.

¹³ Ромм С. За культурфильму реконструктивного периода. Делаем вызов научным работникам // Кино-фронт.

ного характера) в СССР активно сопровождалось методологическими поисками в кинопроизводстве. Эта тенденция отчетливо проявляется и на региональном уровне, где режиссеры и научные работники совместно разрабатывали стратегию создания учебных фильмов исходя из особенностей этого киножанра. Комментируя решение правительства о необходимости создания учебных фильмов, редакторами «Сибтехфильма», в частности, специально отмечалась неуместность перенесения в учебный кинематограф принципов построения художественного фильма и необходимость его подчинения содержанию учебной программы.

«Мы должны отказаться от схематического построения учебного фильма, где надпись иллюстрируется диапозитивными, не связанными между собой кадрами, где сведения о географическом ландшафте, климате, животном и растительном мире и, наконец, экономические характеристики края даются без той жизненной взаимосвязанности и взаимной связи, которую важно подчеркивать на каждом этапе изучения географического материала; достигать этого можно только тогда, когда мы даем изложение материала в логической связи, располагая его вокруг единой линии развития темы, тогда объекты будут даны как подтверждающие географическую характеристику местности»¹⁴.

Ключевой линией развития темы здесь выступал образ советского края, претерпевшего кардинальные изменения в ходе культурного строительства. Кинообразы «Советского Алтая», «Советской Грузии», «Советского Урала», «Советской Сибири» и т.п., как «идеологически выстроенные портреты территорий»¹⁵, должны были фиксировать «не только пережитки доклассовых формаций в классовом качестве, но и все сложнейшие процессы социалистического строительства, выполнения пятилеток, коллективизации, культурной революции»¹⁶. В построении на экране образа советского края сценаристам следовало придерживаться круга тем, утвержденных постановлением Оргбюро ЦК ВКП(б) о производстве и выпуске кинокартин: а) люди социалистического труда; б) стахановцы промышленности; в) борьба колхозов за 7–8 млрд пудов хлеба; г) Красная армия; д) социалистическое строительство в национальных республиках и областях; е) роль молодежи в социалистическом строительстве; ж) советская женщина¹⁷. Композиционно фильмы этнографической и географическо-краеведческой тематики должны были увязывать «комплексы явлений культуры и социально-экономических процессов на стержне конкретных актуальных вопросов советского строительства»¹⁸.

Характерно, что создание образа «Советской Сибири» на экране происходило в 1930-е гг. параллельно с оформлением ее литературного образа, актуализированного в ходе процесса так называемой «сибирской литературной мобилизации», объявленной А.М. Горьким. Обращаясь в 1935 г. к Съезду колхозников-ударников, А.М. Горький, в частности, отмечал: «Великая это радость – строить прекрасную, ладную жизнь на колхозной земле. Особенно радостно строить счастливую жизнь вам, колхозникам-сибирякам. Была раньше Сибирь каторжная, необъятный край необъятного горя, край кандалов и смертей. Сейчас есть колхозная земля – Сибирь Советская, край социалистического созидания»¹⁹. Неслучайно именно заветы А.М. Горького стали рассматриваться сибирскими писателями в качестве ключевых задач построения сибирской литературы, претендующей на «охват в своих произведениях всей Сибири во всем ее разнообразии национальных бытовых и природных особенностей, во всей глубине социалистических преобразований ее»²⁰. И детская сибирская литература²¹, и

1930. 5 июня. С. 2.

¹⁴ Заключение по сценарию «Западная Сибирь» // Государственный архив Новосибирской области (ГАО). Ф. 1123. Оп. 1. Д. 160. Л. 68.

¹⁵ Головнёв И.А., Головнёва Е.В. «Сибирь Советская»: образ региона в культурфильме Александра Литвинова // Сибирские исторические исследования. 2016. № 4. С. 60.

¹⁶ Терской А. Этнофильму в три дня не сделаешь // Кино-фронт. 1930. 20 июня. С. 3.

¹⁷ Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о производстве и выпуске кинокартин в 1936 // Кремлевский кино-театр... С. 319–320.

¹⁸ Терской А. Этнофильму в три дня не сделаешь... С. 3.

¹⁹ Коптелов А. Горький А.М. Письма в Сибирь // Советская Сибирь. 1941. № 141. 18 июня. С. 3.

²⁰ Кожневиков С. Заветы А.М. Горького сибирским писателям // Советская Сибирь. 1941. № 141. 18 июня. С. 3.

²¹ О детской сибирской литературе в 1920–1930-х гг. см.: Родигина Н.Н. Как писать для детей о «нашем крае»:

школьный кинематограф в своем изображении Сибири Советской в 1930-е гг. в этом отношении решали схожие задачи – собрать «фрагменты, из которых складывался тот идеальный, желаемый образ мира, который включал в себя и преобразованную реальность – *новый мир* и изменившуюся новую генерацию – *советского человека*»²².

Обратимся далее к одному из ярких примеров создания учебного географического фильма в СССР, посвященного Сибирскому региону, – фильму «Западная Сибирь» (1937), снятому на киностудии «Сибтехфильм» режиссером З.М. Каликом и сорежиссером Г.И. Смирнитским, а также оператором В.А. Придорогиным при научном консультировании проф. П.Н. Степанова. Источником для анализа выступают литературные сценарии к фильму и сопроводительная документация (монтажные листы, протоколы по приемке фильма дирекцией киностудии «Сибтехфильм», заключение о приемке фильма, отзывы научных консультантов), хранящиеся в Государственном архиве Новосибирской области (ГАО) ²³.

Как отмечалось в проспекте кинофильма, фильм «Западная Сибирь» имеет целью иллюстрировать содержание программы 8-х классов средней школы по физической и экономической географии. Фильм состоит из шести частей: одна из них посвящена Омской области и пять – Западно-Сибирскому краю в целом. В целях законченности отдельных частей вся территория делится на территориальные комплексы, каждый из которых охарактеризован как со стороны физико-географической, так и со стороны хозяйственной деятельности, культуры населения. В физико-географическом отношении дается представление о трех основных географических слагаемых Сибири: Западно-Сибирской низменности, Кузнецкой котловине и Горном Алтае. В экономико-географическом отношении дается представление, во-первых, об индустриальном регионе Западно-Сибирского края – Кузбассе как о «втором Донбассе»; во-вторых, о сельскохозяйственной мощи, той «житнице» и «пшеничной фабрике», какую представляет собой сельскохозяйственная зона Западно-Сибирского края – Омская область; и, наконец, в-третьих, дается представление о той хозяйственной и культурной революции, которая имела место на Советском Севере (Ямало-Ненецкий автономный округ, Остяко-Вогульский округ Омской области и Нарымский округ Западной Сибири)²⁴. Фильм, таким образом, делился на ряд киносюжетов, предназначенных для серии школьных занятий, каждый из которых отвечал целям и задачам отдельного урока. Деление фильма на своеобразные киноновеллы соответствовало необходимости соблюдения принципа короткометражности учебного школьного кино²⁵.

Большую и новую нагрузку в фильме выполняет мультипликационная карта, которая не давалась в статике, как сфотографированная обычная карта, а показывала развитие городов и промышленных предприятий. Приемом мультипликации пояснялся также профильный разрез Западно-Сибирской низменности, ее протяженность, местоположение, экономические ресурсы, промышленные индустриальные центры, в том числе сфера влияния Кузбасса²⁶. Посредством мультикарты, путем сопоставления с европейскими государствами (например, наложением карт Ойротии и Швейцарии), подчеркивался масштаб сибирских территорий.

Поскольку прием картографирования с помощью мультипликации является довольно примечательным феноменом в раннесоветском документальном кинематографе, приведем далее подробный отрывок из проспекта фильма, касающийся кинокартографирования в учебном фильме о Западной Сибири.

версия писателей Западной Сибири конца 1920-х – начала 1930-х гг. // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 119–132.

²² Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. С. 158.

²³ «Западная Сибирь». Географический фильм для средней школы // ГАО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164.

²⁴ Проспект кинофильма «Западная Сибирь» (Омская область и Западно-Сибирский край) // ГАО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164.

²⁵ Познанский Н.Ф. Школьное кино... С. 13.

²⁶ Заключение на учебно-географический фильм «Западная Сибирь». 23.02.1938 // ГАО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164. Л. 2.



Карта СССР. Кадр из культурфильма (конец 1920 – начало 1930-х гг.)

По темному фону кадра бежит массивная белая линия, очерчивающая границы Западной Сибири (от Урала до Енисея и от Ледовитого океана до границы с Китаем). Внутри этой замкнутой фигуры во весь экран появляется надпись «Западная Сибирь», которая исчезает и сменяется двумя пересекающимися прямыми, указывающими километраж протяженности территории с севера на юг и с запада на восток. Вслед за линиями в границах Западной Сибири возникают географические схемы ряда европейских государств. Когда же исчезают схемы, территорию Западной Сибири разделяет жирная линия и на карте обозначаются Омская область и Западно-Сибирский край. Далее по карте потекли реки. Сперва Обь, на которой возник Новосибирск, затем Томь, на которой обозначается Сталинск, и почти у самого слияния этих двух рек – Томск. Приняв Томь, Обь потекла через Нарым в северо-западном направлении. Значительно быстрее, как бы догоняя Обь, изображается Иртыш. Почти на границе областей на Иртыше обозначается Томск, севернее – Тобольск. Приняв Иртыш, Обь течет прямо на север мимо Берёзова, через Салехард в Обскую губу. Изображение поясняется подписью: «ПОВЕРХНОСТЬ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ ПРЕДСТАВЛЯЕТ ОГРОМНУЮ НИЗМЕННОСТЬ, СЛЕГКА НАКЛОНЕННУЮ К ОКЕАНУ, И ГОРНУЮ СТРАНУ НА ЮГО-ВОСТОКЕ».

Далее на экране вновь появляется та же картина, но уже с обозначением Западно-Сибирской низменности и горной страны Алтая. От самой северной точки Ямала до Алтая пробегает прямая линия, которая разрезает карту на две части. Линия принимает горизонтальное положение и наплывом сменяется профильным разрезом Западной Сибири с обозначением долин рек, водоразделов, возвышенностей и гор. Профиль четко показывает характер Западной Сибири – гористый юг и понижение низменности с юга на север. Укрупненная карта северной части Западной Сибири. Районы Ямала и дальше на юг до условной границы, тянущейся по горизонтали через Берёзово, приобретают на карте другую тональность и резко выделяются на общем фоне. В границе выделенной части появляется надпись – «ТУНДРА», которая вместе с картой исчезает в наплыве. Из наплыва на экране возникают пространства тундры. Даются изображения реки, зарослей тальника, птиц и озер и надпись

«ОГРОМНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ТУНДРЫ ПОЧТИ СОВЕРШЕННО ЛИШЕНЫ ДРЕВЕСНОЙ РАСТИТЕЛЬНОСТИ».

Как отмечает Г.С. Прожико, в документальном кино «важно, как “видовая” картина превращается в “картину жизни” со всеми особенностями уклада бытия людей, реальными мизансценами житейских ситуаций, калейдоскопом физиогномически характерных портретов обитателей этих “видов”»²⁷. Представление о географии края в фильме «Западная Сибирь» органично дополнялось этнографическими сюжетами – показом хозяйственной (промысловой) деятельности населяющих край народов – ненцев, хантов, горных шорцев. В частности, изображалась охота ненцев на дикого оленя и песца, метание ненцами арканов для ловли оленей, осмотр и учет оленьего стада, отправление бригады пастухов с собаками на кочевку, лов рыбы у ненцев и хантов, охота хантов на уток, строительство жилищ и загона в тайге хантами, кедровый промысел горных шорцев. Особое место уделялось новым советским культурным реалиям в Западной Сибири – организации «красного чума» на Празднике оленя (у ненцев), работе «красной лодки» (у хантов), видам улиц Салехарда с большими деревянными домами и тротуарами, зданиями ветеринарного научно-исследовательского института, рыбо-консервного комбината, речного порта города, а также превращению Васюганья в сельскохозяйственный район, выполнению плана рыбного лова хантами, железнодорожным разработкам в Горной Шории и т.п.

В качестве атрибутов городской жизни западносибирских городов на экране демонстрировались объекты, имеющие стратегическое значение для развития региона: лесопильный и консервный заводы (Остяко-Вогульск), новые дома, шоссе, дороги, автомобили, гидроаэропорт (Тобольск, Омск), Барнаульский меланжевый комбинат (Барнаул), угольные предприятия и коксовые печи (Кемерово), угольные шахты, прокатные цеха и новые рабочие поселки (Кузбасс, Прокопьевск), сибирская магистраль, аэродром, корпуса завода сельскохозяйственных машин, новостройки (Новосибирск), Сталинский металлургический гигант, ландшафт заводов и улицы с движущимися автомобилями (Сталинск). Таким образом, в фильме фигурировали разноплановые объекты, представлявшие Западную Сибирь как центр индустриального развития страны. Пункты на карте связывались сетью железных дорог, а на фоне карты снизу вверх плыла надпись: «ГЛАВНОЕ ТЕПЕРЬ В ТОМ, ЧТОБЫ НАЛЕЧЬ НА КАДРЫ, ОБУЧИТЬ КАДРЫ, ПОМОЧЬ ОТСТАЮЩИМ ОСВОИТЬ ТЕХНИКУ И ПОГНАТЬ ЕЕ ВПЕРЕД. В ЭТОМ ТЕПЕРЬ ГЛАВНОЕ, ТОВАРИЩИ» (И. СТАЛИН)²⁸.

Масштаб социалистических преобразований края подчеркивался приемом панорамной засъемки.

В сценарии фильма отмечалось: «С аэродрома поднялся аэроплан и полетел. Из кабинки аэроплана летчик смотрел вниз. Внизу плыла панорама степных просторов, покрытых озерами, окаймленными белой полоской соли. Бесконечной лентой тянулись сосновые боры. Аэроплан летел над бором. Левый край леса дымился. Аэроплан делал круги, спускаясь все ниже и ниже... Мгла таяла, открывая черные стволы деревьев. Бреющим полетом летал аэроплан над лесом, почти совершенно прекратившим дымиться. ЗАПАДНОСИБИРСКИЕ СТЕПИ – КРУПНЕЙШАЯ ЖИТНИЦА СОЮЗА. Колышущиеся поля созревшей пшеницы. Тяжелые полные колосья гнутся к земле. В поле снимают урожай. Работают уборочные машины. У комбайна работают люди. Зерно сыпется из бункера комбайна, наполняя мешки. Набитые до отказа мешки грузят на автомашину. СИБИРСКАЯ УКРАИНА»²⁹.

Фильм завершался мультикартой с четким очертанием границ Западной Сибири. «Но вот географическая схема Западной Сибири начинала быстро уменьшаться до тех пор, пока на экране не уместилась карта всего Союза. Западная Сибирь оказалась почти в центре огромной территории СССР. На фоне карты появилась надпись: “ЗАПАДНАЯ СИБИРЬ –

²⁷ Прожико Г.С. Концепция реальности... С. 70.

²⁸ Проспект кинофильма «Западная Сибирь» (Омская область и Западно-Сибирский край) // ГАНУ. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164. Л. 25.

²⁹ Там же. Л. 17.

СРЕДИННАЯ УГОЛЬНО-МЕТАЛЛУРГИЧЕСКАЯ И СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ БАЗА СОЮЗА». Карта и надпись уходили в затемнение. КОНЕЦ»³⁰.

Готовые киноработы студии «Сибтехфильм», как правило, проходили длительную процедуру согласований. Одним из основных требований, предъявляемых к документалистам при съемке фильмов, являлось тщательное следование сценарию. В протоколе общего собрания коллектива киностудии «Сибтехфильм» съемочной группы фильма «Западная Сибирь» высказано замечание о том, что до 25 % материала по сценарию не было снято³¹. Режиссеру пришлось давать разъяснение относительно того, что «фильм снят по сценарию, который был утвержден, и что делать свое они не могли благодаря отсутствию материала»³².

Особое внимание при работе региональных киностудий в 1930-е гг. обращалось также на их способность снабжать зрителя практически ориентированной и идеологической выверенной кинопродукцией, актуальной для применения в процессе социалистического строительства³³. В процессе обсуждения фильма «Западная Сибирь» были выделены многие недостатки: слабый показ «Советской Сибири», преобладание демонстрации физической части над экономической, «картинность» показа отдельных городов, отсутствие съемок Казымской базы, отсутствие пояснения отдельных сцен надписями и слабая их политическая заостренность, недостаточно детальное изображение быта сибирских народов, слабое отражение значения Северного пути, транспорта, лесостепи³⁴. Несмотря на выделенные недочеты, фильм «Западная Сибирь» режиссера З.М. Калика был принят Управлением 21 марта 1938 г. с оценкой «хорошо»³⁵. В процессе обсуждения картины сорежиссером было отмечено, что «при работе над созданием фильма выбиралось наиболее ценное, наиболее характерное для данной местности»³⁶, и что «при прохождении материала в классе можно проводить показ частями, отдельными зонами, так как материал заснят согласно зональности»³⁷. К сильным сторонам фильма «Западная Сибирь» критики отнесли последовательность изложения, занимательность и интересность картины³⁸. Как отмечалось в итоговом заключении, «в фильме имеется материал, который дает возможность провести педагогу воспитательную работу, возбудить интерес к изучению богатств, своеобразной культуры народов нашей родины»³⁹.

Таким образом, можно сделать следующие выводы. В 1930-е гг. региональные студии СССР активно участвовали в «системной программе съемки кинолетописи жизни страны»⁴⁰. Снятые региональными документалистами в образовательных целях учебные кинофильмы рассматривались как важный сегмент советской кинопродукции, нацеленные «давать не только съемку событий сегодняшнего дня», но ориентированные «на построение серьезно продуманного и организованного материала просветительской и агитационной направленности»⁴¹. Большую роль в реализации этих задач в советском учебном географическом кино играли, в частности, природно-зональный принцип организации географического материала, единство физической и экономической размерности в его структурировании, использование мультипликационной карты в качестве кинематографического приема, идеологически

³⁰ Проспект кинофильма «Западная Сибирь» (Омская область и Западно-Сибирский край) // ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164. Л. 26.

³¹ Там же. Л. 27–28.

³² Там же. Л. 25.

³³ Головнёв И.А., Головнёва Е.В. «Сибирь Советская»... С. 62.

³⁴ Протокол общего просмотра и обсуждение фильма «Западная Сибирь» 21 декабря 1937 г. // ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164. Л. 24–28.

³⁵ ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164. Л. 30.

³⁶ Протокол общего просмотра и обсуждение фильма «Западная Сибирь» 21 декабря 1937 г. // ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164. Л. 25.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. Л. 26.

³⁹ Заключение на учебно-географический фильм «Западная Сибирь» // ГАНО Ф. 1123. Оп. 1. Д. 164. Л. 2.

⁴⁰ Прожико Г.С. Концепция реальности... С. 58.

⁴¹ Коптельцев Н. Ликвидируем провалы // Кино-фронт. 1930. № 9 (16 марта). С. 2.

нагруженные надписи к фильму и профессиональное научное консультирование. Ключевой линией построения кинематографического материала являлся образ советского края.

Анализ кинокартины З.М. Калика «Западная Сибирь» (1937) и дискуссия вокруг ее тематической организации в среде самих киноработников показывают, что создание учебно-географических фильмов стало значимым этапом в истории отечественной визуальной антропологии, открывающим для современного исследователя понимание особенностей идеологических, концептуальных и творческих установок производства и применения просветительских фильмов в СССР в 1920–1930-х гг. Помимо прочего, создание учебных географических фильмов с указанием в названии на конкретный регион Союза вносит существенный вклад в представление о планируемых масштабах кинокартографирования страны в эпоху социалистической реконструкции. Являясь историческими документами своего времени, учебные географические фильмы о регионах СССР успешно выполняли возложенную на них государственную миссию репрезентации образа советского края на экране.

Литература

Ватолин В.А. Люди-вехи новосибирского кино. Новосибирск: Приобские ведомости, 2010. 204 с.

Головнёв И.А. «Киноатлас СССР»: история проекта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–23.

Головнёв И.А., Головнёва Е.В. «Сибирь Советская»: образ региона в культурфильме Александра Литвинова // Сибирские исторические исследования. 2016. № 4. С. 57–82.

Головнёва Е.В. Регионы СССР на экране: анализ литературных сценариев культурфильмов киностудии «Сибтехфильм» (1930-е гг.) // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 6. С. 68–74.

Головнёва Е.В., Головнёв И.А. Образ региона в культурфильме (на материале литературных сценариев киностудии «Сибтехфильм») // Пути России. 1917–2017: сто лет перемен / под общ. ред. М.Г. Пугачевой, В.П. Жаркова. М.; СПб.: Нестор-история, 2018. С. 194–202.

Кино – дети – школа: методический сборник по киноработе с детьми / под ред. А.М. Гельмонта. М.: Работник просвещения (21-я тип. «Мосполиграф»), 1929. 240 с.

Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: док-ты / сост. К.М. Андерсон и др.; ред. Г.Л. Бондарева; М.: РОССПЭН, 2005. 1117 с.

Магидов В.М. Киноатлас СССР: история создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология: история с продолжением: сб. ст. / ред. Е.А. Андреева, и др. М.: Институт наследия, 2008. С. 136–141.

Познанский Н. Ф. Школьное кино: метод. указания. Саратов, 1929. 62 с.

Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 453 с.

Родигина Н.Н. Как писать для детей о «нашем крае»: версия писателей Западной Сибири конца 1920-х – начала 1930-х гг. // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 119–132.

Светлаков Ю.Я., Светлакова Е.Ю. Кинохроника как историко-культурное наследие Кузбасса // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 49. С. 65–73.

Танкова Л. Кино в школе // Публика кино в России: социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М.: Канон, 2013. С. 97–100.

References

Anderson, K.M. (Comp.), Bondareva, G.L. (Ed.). (2005). *Kremlevskiy kinoteatr 1928–1953: dok-ty* [Kremlin Cinema 1928–1953]. Moscow, ROSSPEN. 117 p.

Gel'mont, A.M. (Ed.). (1929). *Kino – deti – shkola: metodicheskiy sbornik po kinorabote s det'mi* [Cinema – Children – School: A Methodological Collection of Film Work with Children]. Moscow, Rabotnik prosveshheniya (21-ya tip. “Mospoligraf”). 240 p.

Golovnev, I.A. (2020). “Kinoatlas SSSR”: istoriya proekta [“Cinema-Atlas of the USSR”: The History of the Project]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. No. 38, pp. 12–23.

Golovnev, I.A., Golovneva, E.V. (2016). “Sibir’ Sovetskaya”: obraz regiona v kul'turfil'me Aleksandra Litvinova [“Siberia the Soviet”: The Region’s Image as Portrayed in Alexander Litvinov’s Kulturfilm]. In *Sibirskie istoricheskie issledovaniya*. No. 4, pp. 57–82.

Golovneva, E.V. (2016). Regiony SSSR na ekrane: analiz literaturnykh stsenariiev kul'turfil'mov kinostudii “Sibtekhfil'm” (1930-e gg.) [Regions of the USSR on the Screen: An Analysis of Literary Scripts for Cultural Films of the Sibtechfilm Studio (1930s)]. In *Labirint. Zhurnal social'no-gumanitarnykh issledovaniy*. No. 6, pp. 68–74.

Golovneva, E.V., Golovnev, I.A. (2018). Obraz regiona v kul'turfil'me (na materiale literaturnykh stsenariiev kinostudii “Sibtekhfil'm”) [The Image of the Region in Kulturfilm (on the Material of Literary Scenarios of the Sibtechfilm Studio)]. In *Puti Rossii. 1917–2017: sto let peremen*. Moscow, St. Petersburg, Nestor Istoriya, pp. 194–202.

Kapitsa, L. (1929). Shkol'noe kino [School Cinema]. In *Kino i kul'tura*. No. 9–10, pp. 78.

Magidov, V.M. (2008). Kinoatlas SSSR: istoriya sozdaniya serii fil'mov po vizual'noy antropologii [Cinema-Atlas of the USSR: The History of the Creation of a Series of Films on Visual Anthropology]. In *Audiovizual'naya antropologiya: istoriya s prodolzheniem*. Moscow, Institut naslediya, pp. 136–141.

Prozhiko, G.S. (2004). *Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente* [The Concept of Reality in the Screen Document]. Moscow, VGIK. 453 p.

Rodigina, N.N. (2020). Kak pisat' dlya detey o “nashem krae”: versiya pisateley Zapadnoy Sibiri kontsa 1920-kh – nachala 1930-kh gg. [How to Write for Children about “Our Land”: A Version of the Writers of Western Siberia in the Late 1920s and Early 1930s]. In *Siberian Journal of Philology*. No. 4, pp. 119–132.

Svetlakov, Yu.Ya., Svetlakova, E.Yu. (2019). Kinokhronika kak istoriko-kul'turnoe nasledie Kuzbassa [Newsreel as a Historical and Cultural Heritage of Kuzbass]. In *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. No. 49, pp. 65–73.

Tankova, L. (2013). Kino v shkole [Cinema at School]. In *Publika kino v Rossii: sotsiologicheskie svidetel'stva 1910–1930-kh gg.* Moscow, Kanon, pp. 97–100.

Vatolin, V.A. (2010). *Lyudi-vekhi novosibirskogo kino* [People – Milestones of Novosibirsk Cinema]. Novosibirsk, Priobskie vedomosti. 204 p.

И.А. Головнёв*

**«КИНОАТЛАС СССР»:
«ТУРУХАНСКИЙ КРАЙ» ВИКТОРА СЫТИНА****doi:10.31518/2618-9100-2022-5-4
УДК 791.43(571.5)

Выходные данные для цитирования:
Головнёв И.А. «Киноатлас СССР»: «Туруханский край» Виктора Сытина // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 50–63. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-04.pdf>

I.A. Golovnev*

**CINEMA-ATLAS OF THE USSR:
“TURUKHANSK REGION” BY VIKTOR SYTIN****

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-4

How to cite:
Golovnev I.A. “Cinema-Atlas of the USSR”: “Turukhansk Region” by Viktor Sytin // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 50–63. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-04.pdf>]

Abstract. In the 1920s–1930s in the USSR, an original direction of ethno-geographic cinema was formed, expressed in a palette of methodological approaches, creative styles, and effective methods of interaction between scientists and filmmakers. The article focuses on a bright episode from the history of visual anthropology – the theoretical and practical works of Viktor Sytin – a scientist, writer, head of the film section of the Society for the Study of the Urals, Siberia and the Far East, associated with the development of ethnogeographic cinema in the USSR at the turn of the 1920s–1930s. The sources for the study, many of which are introduced into scientific circulation for the first time, were historical evidence reflecting the participation of V.A. Sytin in the development of the major state project “The Cinema Atlas of the USSR” in general and in the creation of his series about the Turukhansk region in particular – text and visual documents from the funds of the Russian State Archive of Literature and Art and the Russian State Archive of Film and Photo Documents, as well as thematic articles of the scientist not presented in scientific circulation in the Soviet periodical press. Attention is drawn to the features of the scientific and creative searches of V.A. Sytin, consisting in the use of cinema as a resource for popularizing local history research – a means that allows the viewer to make an educational film expedition to a remote geographical location. Practical initiatives of V.A. Sytin on conducting joint research and cinematographic expeditions and introducing the created films into educational programs were innovative for their time and remain relevant for use in modern humanitarian practices.

Keywords: Visual Anthropology, History of Cinema, “Cinema-Atlas of the USSR”, Viktor Sytin.

The article has been received by the editor on 19.07.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В 1920–1930-х гг. в СССР сформировалось самостоятельное направление этногеографического кино, выразившееся в палитре методологических подходов, творческих стилей, эффективных приемов взаимодействия ученых и кинемато-

* **Иван Андреевич Головнёв**, доктор исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: ethnokino@yandex.ru
Ivan Andreevich Golovnev, Doctor of Historical Sciences, Senior Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia, e-mail: ethnokino@yandex.ru

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 21-18-00518 «Киноатлас СССР: опыт позиционирования многонационального государства» (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).
The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation (RNF) No. 21-18-00518 “Cinema Atlas of the USSR: The Experience of Positioning a Multinational State” (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

графистов. Статья фокусируется на ярком эпизоде из истории визуальной антропологии – теоретических и практических работах В.А. Сытина – ученого, писателя, руководителя киносекции Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока, связанных с развитием этногеографического кино в СССР на рубеже 1920–1930-х гг. Источниками для исследования, многие из которых вводятся в научный оборот впервые, стали исторические свидетельства, отображающие участие В.А. Сытина в разработке крупного государственного проекта «Киноатлас СССР» в целом и в создании его серии о Туруханском крае в частности – текстовые и визуальные документы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Российского государственного архива кинофотодокументов, а также не представленные в научном обороте тематические статьи ученого в советской периодической печати. Обращается внимание на особенности научно-творческих поисков В.А. Сытина, заключавшиеся в использовании кинематографа как ресурса популяризации краеведческих исследований – средства, позволяющего зрителю совершить познавательную киноэкспедицию в удаленную географическую локацию. Практические инициативы В.А. Сытина по проведению совместных исследовательско-кинематографических экспедиций и внедрение созданных фильмов в образовательные программы являлись новаторскими для своего времени и остаются актуальными для применения в современных гуманитарных практиках.

Ключевые слова: визуальная антропология, история кино, «Киноатлас СССР», Туруханский край, Виктор Сынтин.

Статья поступила в редакцию 19.07.2022 г.

История кинопроекта. Этногеографическое кино в России имеет более чем вековую историю – его рождение тесным образом связано с экспедициями по освоению регионов страны, а развитие происходило под влиянием целого спектра факторов: политических, экономических, научных, культурных и т.д. Идея создания многосерийного «краеведческого» киноальманаха имела хождение еще в дореволюционное время, но ее воплощение скомковывалось скептическими соображениями руководства частных студий относительно коммерческих перспектив проекта, требовавшего крупных финансовых вложений на длительный срок¹. Примеры же производства и популяризации отдельных экспедиционных кинолент, прежде всего в формате кинозарисовок туристического характера, вполне эффективно выглядели с коммерческой точки зрения – как выгодный товар для реализации в российском и зарубежном прокате, ведь для многих зрителей экран кинотеатра действительно являлся эксклюзивной возможностью совершить виртуальное путешествие по «шестой части мира». В тот же период появились и первые прецеденты использования визуальных технологий учеными в научно-исследовательских целях². Однако проект «Киноатлас СССР»³ в том виде, в каком он получил развитие в 1920–1930-х гг., – продукт исключительно советских реалий. Национализация кинопромышленности, объединение разрозненных производственных ресурсов вокруг нескольких базовых киноорганизаций, переход на плановую экономику, а также межведомственное объединение усилий специалистов различных сфер деятельности – вот сумма факторов, определившая запуск советского «Киноатласа» как идеологической госпрограммы для применения на культурном фронте социалистического строительства⁴.

В первой половине 1920-х гг., несмотря на радикальные изменения политического и общественного строя, этногеографические киноработы продолжали создаваться кинемато-

¹ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2005.

² Головнёв И.А., Головнёва Е.В. Образы Дальнего Востока в визуальных документах рубежа XIX–XX вв. СПб., 2021.

³ В различных источниках название проекта варьирует: «Киноатлас СССР», «Кино-Атлас СССР» и т.п.

⁴ Головнёв И.А. Киноатлас СССР: история проекта // Вестник Томского государственного университета. Серия: Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–24.

графистами без привлечения научных консультантов, сохраняя развлекательную направленность⁵. Характерной иллюстрацией этого является и первый известный перечень фильмов (созданных до 1928 г.) проектируемого «Киноатласа» из архива Центрального бюро краеведения: «Хочешь знать свою страну – будь туристом. По военно-сухумской дороге», «Иностранные туристы в Стране Советов», «Киноочерк туриста», «Путевые засъемки туриста по маршруту от Нальчика до Батума через Сванетию», «Горный туризм», «Тринадцатидневный поход туристов по Карелии», «Путевые заметки туристов на паруснике по маршруту Нижний – Астрахань» и т.п.⁶ Дополнительно отметим, что первоначально планировалась не съемка, а составление визуального «Атласа» как сборника уже снятых к тому моменту фильмов, для подбора которых был создан специальный редакционный совет.

Но уже во второй половине 1920-х гг. в общественных дискуссиях стал набирать все больший вес аргумент о необходимости углубления специализации этногеографического кинематографа как научно-популярного и, соответственно, о реорганизации его производства на основе паритетного взаимодействия профессионалов науки и кинематографа. Инициаторами этих процессов из среды ученых выступали такие видные исследователи, как В.Г. Богораз, Л.Л. Капица, Б.М. Соколов, Н.Ф. Яковлев и др.⁷ И одним из деятельных акторов теоретических и практических опытов в этом направлении, включая последующее проектирование «Киноатласа СССР», стал молодой сотрудник Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока Виктор Александрович Сытин (1907–1991) (рис. 1).

Краеведение и кино. В 1927 г., в преамбуле к своей статье «Краеведение и кино», опубликованной на страницах влиятельного в тот период журнала, редактируемого академиком С.Ф. Ольденбургем, «Известия Центрального бюро краеведения», В.А. Сытин отмечал: «Научно-популярное кино дает очень много на фронте культурного строительства. Но ценность метода кино не исчерпывается только тем, что с его помощью легко вести популяризацию – кино, вне всякого сомнения, может дать очень много при ведении научно-исследовательской работы»⁸. Проводя параллели между задачами советского кино и краеведения, он подвергал критике отсутствие совместных научно-творческих проектов в СССР: «Краеведение, по своему существу, есть движение с задачами как исследовательскими, так и культурно-просветительными. Поэтому оно должно особенно широко использовать кино-съемочный и демонстрационный аппараты. До сих пор краеведные организации были очень далеки от кино»⁹. И далее он сетовал на то, что даже имевшие место на тот момент немногочисленные киносъемки этногеографического характера в большинстве случаев производились без научной консультации. Потому следом в статье В.А. Сытин ставил вопрос о необходимости системного объединения усилий специалистов кино и краеведения, предлагая формулу создания специализированных киноцентров в структурах научно-



Рис. 1. Виктор Александрович Сытин

⁵ Магидов В.М. Киноатлас СССР: История создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. М., 2008. С. 136–141.

⁶ Коробков Н. Киноатлас СССР // Советское краеведение. 1933. № 2. С. 19.

⁷ Головин И.А. Кино и этнография: концепция Николая Яковлева // Этнографическое обозрение. 2022. № 1. С. 213–230.

⁸ Сытин В.А. Краеведение и кино // Известия Центрального Бюро Краеведения. 1927. № 9. С. 303.

⁹ Там же. С. 304.

исследовательских учреждений. А в финале статьи он заявлял, что «при ЦБК необходимо иметь консультационную киносекцию; таковые, конечно, возможно создать и при всех краеведных центрах»¹⁰. Отметим, что подобные заявления звучали в этот период в советской прессе многократно и не оставались «на бумаге» – при многих кинофабриках появлялись научно-консультационные отделы, а при Центральном бюро краеведения действительно создали киносекцию, специалистам которой впоследствии и поручили разработку межведомственного проекта «Киноатлас СССР».

Большой советский кинопроект. В годовщину 10-летия Октября в СССР актуализировался запрос власти на воплощение образов революции в «крупных формах» – первый круглый юбилей правления требовал от партии большевиков, с одной стороны, убедительной отчетности за пройденный период, с другой – громких перспективных проектов. В кинематографе, ставшем в это время авангардной отраслью по реализации культурной революции в стране, таковым стал «Киноатлас СССР».

Ответственность за реализацию проекта первоначально возложили на Общество 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. В рабочее бюро проекта были также включены представители ведущих киноорганизаций СССР (М.В. Налётный, Б.С. Перес), Наркомата просвещения (А.С. Рождественский), Государственной академии искусствознания (Г.М. Болтянский, Н.М. Иезуитов, Н.Д. Телешов), Госплана СССР (М.М. Паушкин) и др. На стартовом заседании этой межведомственной комиссии с тезисами о «Киноатласе» выступил руководитель киносекции Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока В.А. Сытин.

Тезисы В.А. Сытина. В фондах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) сохранились протоколы обсуждений проекта «Киноатлас СССР» на рубеже 1920–1930-х гг. И одним из первых таких документов являются тезисы, подготовленные В.А. Сытиным в порядке постановки вопроса о создании советского киноальманаха¹¹:

«“КИНО-АТЛАС” – есть дело величайшей культурной важности. В особенности приобретает значение это дело в эпоху КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ.

КИНО-АТЛАС также имеет громадное научное значение (живая летопись).

Организацию Кино-Атласа реально надо мыслить в виде междуведомственного объединения, комитета и т.п. при одной из крупных государственных единиц (Совкино).

Целеустановкой такого междуведомственного объединения или комитета надо считать: СОСТАВЛЕНИЕ ПОЛНОГО КИНО-АТЛАСА СССР ПО РАЗНЫМ РАЗРЕЗАМ И ПЛАНАМ (напр., – педагогическ., науч.-краеведч., революц., историч. и т.д.), причем работа его может быть построена по следующей схеме:

1) В учете всех имеющихся и заснятых материалов во всех кино-центрах и др. учреждениях.

2) В составлении после проведения этой работы ПЛАНА засъемки СССР.

3) В учете производственных возможностей всех кино-центров (в отношении намечаемых ими засъемок тех или иных районов) и согласование таковых с общим планом засъемки Союза.

4) В производстве коррективных и дополнительных засъемок»¹².

По итогам обсуждения доклада В.А. Сытина была вынесена следующая резолюция: «Признать желательным скорейшее проведение в жизнь предложение о составлении киноатласа СССР, отражающего пейзаж, природу и быт населения, производство, памятники искусства и старины всех районов Союза; в организации этого дела должны принять участие компетентные научные учреждения: ЦБК, Географическое общество и Центральный

¹⁰ Сытин В.А. Краеведение и кино... С. 305.

¹¹ Архивные тексты в статье публикуются с сохранением стилистических, пунктуационных и орфографических нюансов оригиналов документов.

¹² Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Д. 356. Л. 105.

географический музей; вопрос должен быть также согласован с решениями всесоюзного парт-совещания»¹³.

Письмо с вышеприведенными тезисами В.А. Сытина на бланке Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока было разослано в День кино, 15 августа 1928 г., в различные организации Союза с целью развития междуведомственной координации работ по проекту. И, по данным В.А. Сытина, на эту инициативу получено «несколько десятков положительных ответов – и ни одного отрицательного (напр., от Центрального бюро краеведения, Комитета Севера, ЦК Железнодорожников, ЦК Горняков, Центрального дома крестьянина, Межрабпомфильма, Киносибири, Госкинопрома Грузии и т.д.)»¹⁴.

На основании подготовленного редакционным советом «Киноатласа» списков была даже открыта пробная подписка на собранную киносерию – на манер подписки на тома энциклопедий. К слову, в дополненном содержании «Атласа» (фильмы 1928–1929 гг.) большинство составляли уже не туристические, но научно-популярные, экспедиционные, экономико-географические ленты. Из них две картины отмечались как эталонные: «Лесные люди» (режиссер А.А. Литвинов, научный консультант В.К. Арсеньев) и «Крыша мира» (режиссер В.А. Ерофеев, научный консультант М.С. Андреев), а сам В.А. Ерофеев вошел в состав бюро разработчиков проекта. Характерно, что существенное число из киноработ этого списка уже было сделано при участии научных консультантов: «В Брянском Полесье» (И.П. Копалин – Б.М. Соколов), «Ворота Кавказа» (Н.А. Лебедев – Х.Д. Ошаев), «В краю лесов, озер и порожистых рек» (Н.А. Воротилов – Л.Л. Капица), «Подножие смерти» (В.А. Шнейдеров – О.Ю. Шмидт) и др.¹⁵ В.А. Сытин в этот период также принял участие в создании одной из серий для «Киноатласа» в Туруханском крае в качестве научного консультанта – данный опыт позволяет детальнее рассмотреть особенности реализации теоретических положений проекта на практике.

«Туруханский край». В своей статье в газете «Кино и культура» 1929 г. В.А. Сытин приводит описание фильма «Туруханский край» именно в качестве серии «Киноатласа СССР»:

«Туруханский край – страна необъятных северных лесов – тайги и тундр. Край, где нет ни одной колесной дороги, где на глубине полуметра лежат уже слои вечной мерзлоты, а хозяином является медведь. Страна лесных людей – кочующих тунгусов, долган, самоедов и остяков. В основу фильма положены естественно-исторические условия края – ландшафты и дикая жизнь северной природы.

В этот ландшафт вросла жизнь туземцев – они охотятся, ловят рыбу, разводят оленей. Олень – универсальное домашнее животное, дает мясо, мех, молоко и, кроме того, прекрасно переносит небольшие тяжести через топкие болота, разбросанные всюду.

Тяжела жизнь туземцев Севера – холод, болезни, голод. А над сознательной жизнью их властвует наследие веков – культ шаманства, духов, и только в последние годы врезались в их быт новые идеи – проводится советизация края. Строятся больницы, школы; купцов заменила кооперация... И будущее края рисуется в виде культурного прогресса туземцев, рационального использования лесов (охотничье хозяйство), звероводства и оленеводства, и некоторой индустриализации – использование силы порогов рек, разработка недр и т.д.»¹⁶.

Данный фильм представлял собой комплексную картину о крае, дополненную материалами о Туруханской экспедиции Академии наук к месту падения Тунгусского метеорита. Однако полная версия фильма не сохранилась до наших дней, – автору статьи удалось обнаружить в Российском государственном архиве кинофотодокументов (РГАКФД) только часть материалов работы киностудии В.А. Сытина в виде сюжета из «Совкиножурнала»¹⁷. Эта рубрика киножурнала, выпущенного в 1928 г., фокусируется на описании упомянутой научно-исследовательской экспедиции с участием В.А. Сытина и под руководством Л.А. Кулика по

¹³ Деятельность Центрального Бюро Краеведения // Известия Центрального бюро краеведения. 1928. № 5. С. 18.

¹⁴ Сытин В.А. Киноатлас // Кино и культура. 1929. № 4. С. 72.

¹⁵ Коробков Н. Киноатлас СССР... С. 20.

¹⁶ Сытин В.А. Киноатлас... С. 71.

¹⁷ Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Совжурнал № 43/152. Фонд кинодокументов. Учетный № 1562.

изучению места падения Тунгусского метеорита. В том же году В.А. Сытин опубликовал свои дневниковые записи об этих киносъёмках в виде статьи «Экспедиция за тунгусским метеоритом» в журнале «Северная Азия». И поскольку итоговый сюжет в силу специфики немого кино представляет собой своеобразный кинотекст, состоящий из примерно равнозначного количества кинокадров и титров, то эффективным методом рассмотрения является его исследовательская расшифровка – «перевод» в текстовый формат. Ниже в статье приводятся содержание титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ – как в фильме) и кадров (обычным шрифтом) киножурнала в сопоставлении с тематическими выдержками из статьи В.А. Сытина (*курсивом*).

Кинотекст В.А. Сытина

Титр. В ПОИСКАХ МЕТЕОРИТА. ТУРУХАНСКИЙ КРАЙ. СУДЬБА УЧЕНОГО Л.А. КУЛИКА, НАЧАЛЬНИКА МЕТЕОРИТНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ АКАДЕМИИ НАУК, ОСТАВШЕГОСЯ В ГЛУБОКОЙ ТАЙГЕ, ВОЛНУЕТ ВЕСЬ СССР».

В.А. Сытин вспоминал: «В 1927 г. для установления места падения метеорита Академией наук была отправлена специальная экспедиция под руководством Л.А. Кулика, которая, проработав более полугодом в бассейнах рр. Чамбэ и Чуны, являющихся правыми притоками Подкаменной Тунгуски, открыла центр падения. В текущем 1928 г. Л.А. Кулик от Академии наук и Совнаркома СССР вновь организовал экспедицию для более детальной разведки»¹⁸.

Титр. ЭКСПЕДИЦИЯ НАПРАВЛЯЕТСЯ К МЕСТУ ПАДЕНИЯ МЕТЕОРИТА ПО РЕКЕ ПОДКАМЕННОЙ ТУНГУСКЕ.

«Л.А. Кулик получил ассигнованные на экспедицию деньги 6 апреля, и уже 7-го апреля он и я выехали из Москвы. 12-го прибыли в Тайшет и в ночь на 13-е апреля, погрузив на подводы снаряжение и инструменты, двинулись дальше к Северу, к Ангаре. В течение 13 суток (с дневкой в Кежме на Ангаре) нами пройдено было 300 км. С 25 апреля и по 22 мая экспедиция находилась на данной фактории, дожидаясь прохода льда. За это время нами были построены 3 лодки, и нас догнал кино-оператор Н.А. Струков»¹⁹, – сообщил В.А. Сытин.

Титр. СЪЕМКИ ПРОИЗВЕДЕНЫ УЧАСТНИКОМ ЭКСПЕДИЦИИ, ОПЕРАТОРОМ СОВКИНО СТРУКОВЫМ.

Кадры. По реке плывут лодки с двумя мужчинами в каждой, параллельно по берегу едут двое верховых. Двое лодочников с помощью шестов толкают лодку против течения по бурной реке, дополнительно лодку тянут за веревки стоящие за кадром люди.

По воспоминаниям В.А. Сытина, «22 мая направились дальше, проплыв сначала 40–50 км по Подкаменной Тунгуске вниз по течению и затем свернув на правый ее приток – речку Чамбэ. Из Чамбэ мы свернули в р. Хуш-мо, являющуюся правым притоком Чамбэ, и 6 суток продвигались по ней, после чего уже в области сплошного бурелома нами был разбит конечный лагерь у воды. В этом месте нами была организована база, построена маленькая баня и лабаз для продуктов»²⁰ (рис. 2).

Титр. Л.А. КУЛИК.

Кадры. Вдоль берега реки идет Леонид Алексеевич Кулик с теодолитом.

Титр. ЛЕСА, СОЖЖЕННЫЕ И ПОВАЛЕННЫЕ ПРИ ПАДЕНИИ МЕТЕОРИТА.

Кадр. Поваленные деревья на месте падения метеорита (рис. 3).

Титр. ЛАГЕРЬ ЭКСПЕДИЦИИ В ТАЙГЕ.

Кадры. Две палатки в лесу, горит костер, собираются члены экспедиции.

Кадры. Двое мужчин измеряют температуру воздуха, записывают результаты.

¹⁸ Сытин В.А. Экспедиция за тунгусским метеоритом // Северная Азия. 1928. № 5–6. С. 189.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.



Рис. 2. Путь экспедиции. Кадр из киножурнала. РГАКФД. Совжурнал № 43/152. Фонд кинодокументов. Учетный № 1562



Рис. 3. Следы падения метеорита в тайге. Кадр из киножурнала. РГАКФД. Совжурнал № 43/152. Фонд кинодокументов. Учетный № 1562

«23 июня, расчистив дорогу-тропу, мы продвинулись на намеченное разведками место постоянного лагеря на плоскогорье, где в торфянистом болотистом грунте имеются ямы-кратеры, образовавшиеся от падения осколков метеорита. Здесь, параллельно с изучением места падения, проведения топографической и кино-съемки, экспедицией был выстроен из лежащего леса маленький домик “зимовье”»²¹, – записал в дневнике В.А. Сытин.

Титр. Л.А. КУЛИК НА СЪЕМКЕ КАРТЫ МЕСТНОСТИ.

Кадр. Л.А. Кулик производит теодолитную съемку.

Титр. ГНУС – ТАЕЖНЫЕ КОМАРЫ, ОТ КОТОРЫХ СИЛЬНО СТРАДАЛА ЭКСПЕДИЦИЯ.

Кадр. Насекомые облепили ноги исследователя.

Кадр. Л.А. Кулик за теодолитом.

Кадр. Насекомые на спине исследователя.

Кадр. Л.А. Кулик рядом с теодолитом, к нему подходит В.А. Сытин. Участники экспедиции заканчивают работы, снимают накомарники, возвращаются в лагерь.

По воспоминаниям В.А. Сытина, *«условия работы в июне-июле в этом районе крайне тяжелы. Громадное количество комаров, мошек (москитов) и оводов заставляло бронироваться в особые сетки “накомарники”, 2–3 плотные рубахи и перчатки из кожи. Это снаряжение особенно утомительно и тяжело в жару, которая в этот год была очень значительна (в тени днем +32 Ц., на солнце до 43)»²².*

Титр. БОЛЕЗНЬ ЗАСТАВИЛА ЭКСПЕДИЦИЮ ВОЗВРАТИТЬСЯ ОБРАТНО. В ТАЙГЕ ОСТАЛСЯ ДЛЯ ОКОНЧАНИЯ ИЗЫСКАНИЙ ЛИШЬ Л.А. КУЛИК.

По этому поводу В.А. Сытин записал: *«Тяжелые внешние условия работы и однообразное питание сказались на здоровье работников экспедиции, и с начала июля у некоторых появились признаки цинги – авитаминоза. Дичи в “мертвом лесу” – в районе сплошного бурелома – не оказалось почти совсем, речка же Хуш-мо отчаянно обмелела»²³.*

Титр. ПЕРЕД РАССТАВАНИЕМ: Л.А. КУЛИК, ОПЕРАТОР СТРУКОВ И НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ЭКСПЕДИЦИИ СЫТИН.

Кадр. Л.А. Кулик, Н.А. Струков и В.А. Сытин сидят перед камерой у входа в палатку (рис. 4).

«14-го июля кино-оператор Н.А. Струков кончил фото- и кино-съемку, и решено было его с тремя наиболее слабыми рабочими отправить в жилые места, пользуясь поднявшейся от грозового дождя в Хуш-мо водой. К концу июля была закончена основная работа по съемке и разбивке магнитометрической сети. В ноябре экспедиция благополучно закончилась и возвратилась в Ленинград»²⁴, – завершал свой отчет В.А. Сытин.

Как видно из приведенной «раскадровки», данный сюжет представлял собой распространенный в тот период пример фильма-путешествия, строящийся на последовательном изложении сцен экспедиции: путевых, бытовых, исследовательских, приключенческих, и вполне отвечал параметрам для серии «Киноатласа» в его редакции 1928 г. Однако сама концепция проекта постоянно развивалась, вынужденно учитывая меняющиеся требования времени, что прослеживается в нижеследующих разработках В.А. Сытина.

²¹ Сытин В.А. Экспедиция за тунгусским метеоритом... С. 189.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 190.



Рис. 4. Участники экспедиции (слева направо): Л.А. Кулик, Н.А. Струков и В.А. Сытин.
Кадр из киножурнала. РГАКФД. Совжурнал № 43/152. Фонд кинодокументов.
Учетный № 1562

«Киноатлас СССР»: концепция В.А. Сытина. По мнению В.А. Сытина, изложенному им в 1929 г. в статье «Киноатлас» в газете «Кино и культура», в работе над визуальным атласом «необходимо учесть и сконцентрировать весь материал по краеведческим съемкам. Такого материала в архивах и фильмотеках огромнейшее количество. Кроме того, могут быть использованы материалы художественных фильмов²⁵ (напр. «Избушка на Байкале», различные кавказские картины и т.д.)»²⁶. Примечательно, что в этой своей программе составления «Киноатласа» В.А. Сытин преодолевал дебатированный в научно-кинематографической среде того периода вопрос о возможности использования в проекте постановочных киносъемок, предлагая ориентацию на межжанровый художественно-документальный формат.

Параллельно с работой по монтажу отдельных серий из имеющихся фильмотечных материалов В.А. Сытин предполагал составление и съемочного плана проекта: «Материалы Госплана по экономическому районированию, которое проработано как раз по признакам комплексности (природа, производство и быт), лягут в основу данного плана. После этого может быть развернута специальная засъемка фильм для Атласа»²⁷.

Далее в цитируемой статье В.А. Сытин рассуждал о вариантах организационной структуры и производственной базы для создания «Киноатласа»: «Первый вариант. Создание специального Акционерного общества типа «Большой Советской Энциклопедии», со специфическим заданием – издание Кино-Атласа. Такое общество привлечет в свои ряды производственные киноорганизации и заинтересованные учреждения. Таких учреждений достаточно много. Второй вариант. Путем создания государственного комитета союзного масштаба, который будет вести планирующую и научно-методическую работу. Этот комитет

²⁵ «Фильма» (устаревший термин) – то же, что «фильм».

²⁶ Сытин В.А. Киноатлас... С. 71.

²⁷ Там же.

будет создавать фильмы не сам, а через уже существующие производственные киноорганизации, объединяя и направляя их работу по краеведческим съемкам»²⁸. Говоря о производственной составляющей проекта, В.А. Сытин неслучайно представлял подобный Комитет привязанным к одной из ведущих киностудии СССР – чтобы и планирование, и техническое исполнение лежали в зоне ответственности одной организации.

Сравнивая далее в статье приведенные варианты, В.А. Сытин приходил к заключению, что второй из них оказывался наиболее приемлемым: «Создание нового Акционерного общества потребует много времени... Поэтому последний вариант открывает значительно более широкую свободу в действиях. И если, например, при каком-нибудь компетентном научном центре создастся такой планирующе-методический комитет, который в порядке договоренности (соглашения) будет вести издание Атласа через уже существующую киноорганизацию, то и юридическое, и практическое осуществление намеченного плана работ возможно будет провести в кратчайший срок»²⁹. Заметим, что впоследствии создание специального межведомственного Комитета по реализации проекта «Киноатласа» произошло на базе студии «Совкино», поскольку эта кинофабрика являлась наиболее крупным концерном советской кинопромышленности, обладавшей значительными средствами на производство фильмов краеведческой тематики и сосредоточившей в своей фильмотеке основные архивные материалы этногеографического содержания.

В заключительной части статьи В.А. Сытин акцентировал внимание на экономическом эффекте от производства киноальманаха о советизации регионов Союза: «Кино-Атлас вне всякого сомнения найдет потребителя. Тем более, что обслуживать 200 000 наших культпросветительных и научных учреждений он может двумя путями: обычным порядком – прокатом фильм и подпиской как большое издание (напр. БСЭ). Известный спрос на Кино-Атлас предъявит и за граница, которая интересуется географическими и этнографическими данными Союза»³⁰.

В декабре 1930 г. В.А. Сытин выступил на тематическом заседании Правления Всероссийского кинофотообъединения «Союзкино» с докладом «Культур-фильма и проблема Кино-Атласа» (рис. 5). В нем он представил уже теоретически развитую и практически апробированную концепцию проекта, обобщенную в перечне из девяти основных позиций. Для понимания целостности его подхода к созданию «Киноатласа СССР» приведем их все:

«1. Положение Ленина – “Из всех искусств для нас самое важное – кино”, эпоха культурной революции и развернутого социалистического наступления по всему фронту, и связанная с этим проблема подготовки пролетарских кадров, требуют, чтобы кино-промышленность Союза не отставала от других отраслей промышленности страны, и темпы ее соответствовали бы лозунгу “пяtilетка в четыре года”.

2. В связи с этим в деле строительства культур-фильмы должна быть осуществлена реконструкция. В основу развертывания работы по производству культурфильмы в будущем должны быть окончены:

1) Четкий тематический план.

2) Марксистско-ленинская методология построения, как отдельных фильм, так и плана.

3) Привлечение широких слоев пролетарской и научной общественности к кино-производству.

4) Правильная организация и работа.

3. Положение первое предыдущего тезиса о необходимости строительства культурфильмы по четкому тематическому плану, рассчитанному не на один год, выдвигает проблему серийности в производстве, иначе проблему кино-атласов.

Напр. Кино-атласа СССР (экономико-географического и этнографического К.А.); К.А. по разделам промышленности и сельского хозяйства СССР; К.А. по истории революционного движения; К.А.-сов по основным разделам (напр. геологический и т.д.), и других.

²⁸ Сытин В.А. Киноатлас... С. 72.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 71.

4. Особое политико- и культурно-просветительное значение, как для СССР, так и за границы может иметь Кино-Атлас СССР – экономико-географич. и этнографический, а иначе, “Краеведческий кино-атлас”. Вопросы, связанные с проблемой его построения, наиболее разработаны, и поэтому в последующих тезисах мы разбираем именно этот, частный вопрос реконструкции производства культур-фильм в СССР.

5. Кино-Атлас СССР методологически должен быть построен как большая серия полнометражных фильм (примерно 100), охватывающая все экономические и национальные районы СССР, как политически равнозначные единицы. При этом каждое звено этой серии (оно может состоять и не из одной фильмы) должно отображаться кино-очерком. Другими словами, каждое звено Кино-Атласа СССР должно давать совершенно добросовестные сведения:

1) о производительных силах данного района, которые являются базой социалистического строительства; 2) социалистическом строительстве его и 3) о человеке/населении данного района, являющегося одной из производительных сил, его жизни, классовых взаимоотношениях (борьба с кулачеством и т.п.), культурном строительстве и т.д.

Каждое звено К.А. СССР должно быть увязано с предыдущим и последующим по ряду линий, но все же должно представлять собой вполне законченный кино-очерк.

6. Параллельно с производством К.А. СССР надо считать целесообразным и необходимым организовать производство сокращенного, схематического К.А., рассчитанного для школ среднего типа. Такой схематический К.А. будет преследовать исключительно учебные цели, и его план должен быть увязан с учебными планами школ.

7. Проработка плана Кино-Атласа СССР, планов его звеньев, съемка и монтаж материала, должна осуществляться работниками кино с привлечением пролетарской и научной общественности, как в центре, так и на местах. Но основная организация для проведения данных работ должна быть создана в Москве, в виде редакционно-консультационной коллегии Кино-Атласа из научных работников разных дисциплин. Центральное Бюро Краеведения есть наиболее подходящее место для такой редакционно-консультационной коллегии или комиссии.

8. В прокате и архивах кино-организаций имеется значительное количество кинофильм, построенных на краеведном материале, но из них вполне пригодными для К.А. СССР могут быть только 2–3. Остальные фильмы и фильмотечные материалы должны быть использованы в той или иной степени. Поэтому, перед началом производства К.А., необходимо провести точный учет и классификацию имеющегося материала.

9. Прокат фильм Кино-Атласа может в основном базироваться на культурно-просветительных учреждениях страны – клубах, домах крестьянина, культбазах и т.д. Но, помимо обычного проката Кино-Атласа, надо считать необходимым осуществление подписки на Кино-Атлас со стороны заинтересованных учрежд. и организ.»³¹.

Как видно, в концепции В.А. Сытина делались ударения на научную, образовательную и просветительскую задачи проекта. Но параллельно очевидны акценты на то, что серии «Киноатласа» должны выполнять и утилитарные экономические функции: инспирировать переселенческие интересы по колонизации окраин среди населения страны и привлекать внимание коммерческих кругов Запада к ознакомлению с возможностями импорта и природными богатствами СССР. Роль кинематографа в данном случае выражалась в фиксации и трансляции различных колонизационных емкостей: от природных богатств до социокультурных «капиталов» края.

Лейтмотивом разработок В.А. Сытина является принцип плановой серийности кино-проекта, рассчитанного на многолетнюю реализацию. В процессе формирования теоретической концепции В.А. Сытина прослеживается последовательное развитие – к изначальной установке на *составление* «атласа» из имеющихся фильмотечных работ со временем добавлялась позиция о *съемке* новых материалов, прежде всего связанных с картинами советского строительства в регионах Союза. Так, кинофильмы прокатного фонда, которые, по выражению В.А. Сытина, «вредны, так как дают неверные представления или имеют настолько

³¹ РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 368. Л. 175–176.

ничтожную культурно-просветительную ценность, что ориентироваться на них в культурной работе нельзя», он предлагал «серьезно переработать»³². От приключенческих киносюжетов об экспедициях и развлекательных туристических кинозарисовок формат проекта развивался по пути создания полнометражных научно-популярных кинофильмов, комплексно освещавших ресурсы регионов в идеологически выверенном ключе. Неслучайно и в обновленном списке фильмов «Киноатласа» (созданных после 1931 г.) появились новые наименования картин о тех или иных областях Союза: «Камчатка» Н.Д. Константинова (1927) дополнялась в «Атласе» картиной «Неведомая земля» А.А. Литвинова (1932); «Страна гольдов» А.И. Бек-Назарова (1930) – работой «О нанайце с реки Тунгуски» М.Я. Слуцкого (1932); «За Полярным кругом», собранная В.А. Ерофеевым из дореволюционных съемок Ф.К. Бремера (1927), – картиной «У берегов Чукотского моря» (1934) Ю. Смирнитского, снятой в Чукотской экспедиции А.А. Литвинова и т.д.³³

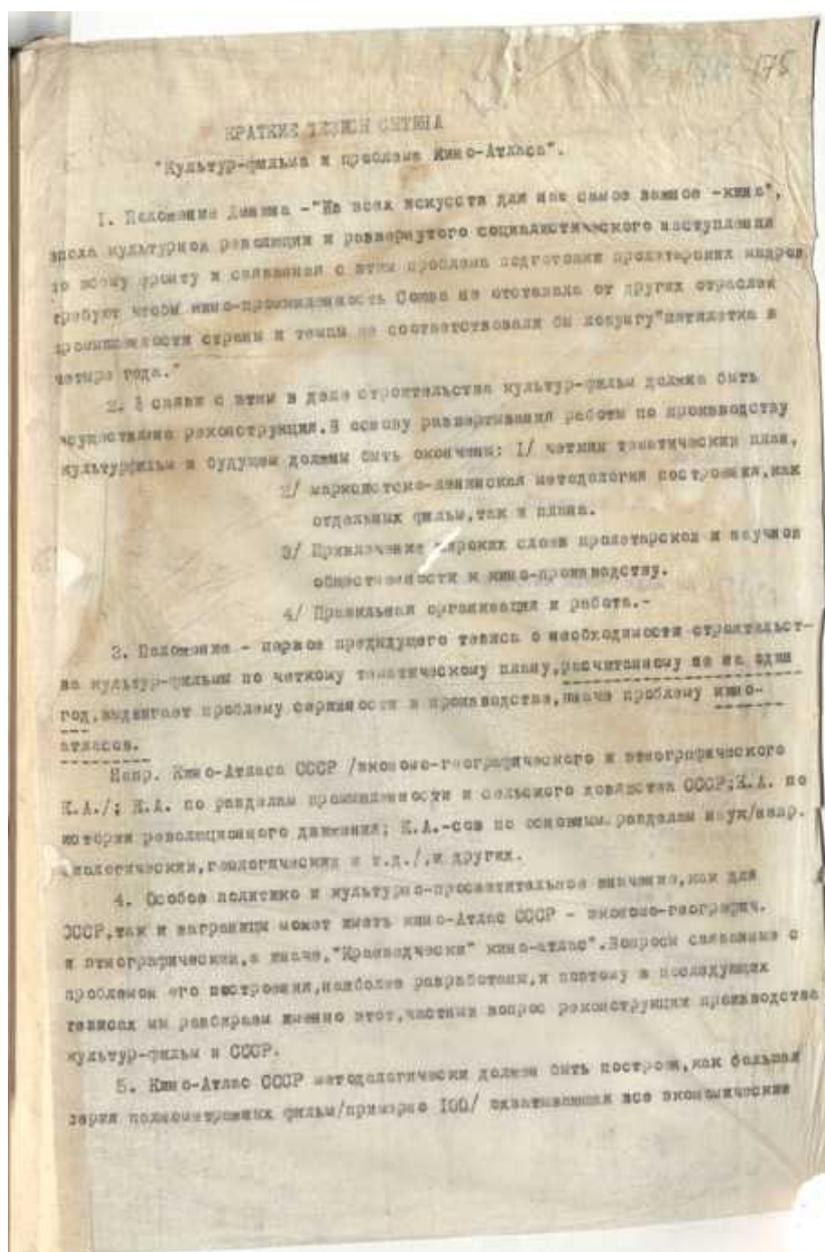


Рис. 5. Краткие тезисы В.А. Сытина «Культур-фильма и проблема Кино-Атласа» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 368. Л. 175)

³² Сытин В.А. Созданное между делом (обзор краеведческих фильмов) // Известия Центрального бюро краеведения. 1929. № 5. С. 9.

³³ Коробков Н. Киноатлас СССР... С. 20.

Однако изнутри – многосложность задач, требовавшая слаженного межведомственного взаимодействия, а извне – плавание политического курса партии, – осложнили создание «Киноатласа». В начале 1930-х гг., в контексте постоянно меняющихся идеологических установок и экономических обстоятельств, съемочная деятельность по проекту не получила планируемого воплощения из-за формальной несогласованности: предложения представителей научно-исследовательского крыла разработчиков «Киноатласа» оказались не обеспечены требуемым количеством киноплёнки и технически-кадровых ресурсов на кинофабриках. Поэтому производственные работы часто проводились по «остаточному» принципу: практически все киногруппы, выезжавшие в конце 1920-х – начале 1930-х гг. в киноэкспедиции по Союзу, получали задачу съёмки материалов для «Киноатласа», но в качестве «дополнительной» нагрузки к основным планам.

Опираясь на рассмотренный пример разработок В.А. Сытина, «Киноатлас СССР» можно охарактеризовать двояко. С одной стороны, как конкретный проект с одноименным названием, с другой – как процесс, растянувшийся на десятилетия, параллельный с образованием и переустройством самого Советского Союза, процесс «кинокартирования» его территорий: нанесения новых наименований, образного визуального «освоения» огромного пространства и его позиционирования – как внутри страны, так и вовне. Не реализовавшись полностью, условно выражаясь «от а до я», проект стал существенной причинной акцией, мобилизовавшей научно-кинематографическое сообщество на совместную деятельность, что выразилось в разработке серии теорий и методик, а также в выпуске существенного количества этногеографических фильмов. Как следует из примера с работами В.А. Сытина, со временем материалы «Киноатласа» были разобраны для включения в более поздние фильмы и киножурналы, что существенно затрудняет их сегодняшний поиск в архивах, но не снижает актуальности поисковых исследований, введения данных кинодокументов в научный оборот, их анализа, сопоставления и обобщения. На крупном плане – при рассмотрении конкретного фильма – мы видим образ одного региона; на общем же плане можно действительно рассмотреть своеобразный «Атлас» культур и территорий СССР – комплекс визуально-антропологических свидетельств внутреннего и внешнего позиционирования многонационального государства.

Литература

Головнёв И.А. Киноатлас СССР: история проекта // Вестник Томского государственного университета. Серия: Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–24.

Головнёв И.А. Кино и этнография: концепция Николая Яковлева // Этнографическое обозрение. 2022. № 1. С. 213–230.

Головнёв И.А., Головнёва Е.В. Образы Дальнего Востока в визуальных документах рубежа XIX–XX вв. СПб.: Нестор-История, 2021. 296 с.

Деятельность Центрального Бюро Краеведения // Известия Центрального бюро краеведения. 1928. № 5. С. 6–18.

Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.

Коробков Н. Киноатлас СССР // Советское краеведение. 1933. № 2. С. 15–20.

Магидов В.М. Киноатлас СССР: История создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. М.: Институт Наследия, 2008. С. 136–141.

Сытин В.А. Краеведение и кино // Известия Центрального бюро краеведения. 1927. № 9. С. 303–305.

Сытин В.А. Экспедиция за тунгусским метеоритом // Северная Азия. 1928. № 5–6. С. 189–190.

Сытин В.А. Киноатлас // Кино и культура. 1929. № 4. С. 71–72.

Сытин В.А. Созданное между делом (обзор краеведческих фильмов) // Известия Центрального бюро краеведения. 1929. № 5. С. 9.

References

- (1928). Deyatel'nost' Tsentral'nogo Byuro Kraevedeniya [Activities of the Central Bureau of Local Lore]. In *Izvestiya Tsentral'nogo byuro kraevedeniya*. No. 5, pp. 6–18.
- Golovnev, I.A. (2020). Kinoatlas SSSR: istoriya proekta [Cinema-Atlas of the USSR: The History of the Project]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. No. 38, pp. 12–24.
- Golovnev, I.A. (2022). Kino i etnografiya: kontseptsiya Nikolaya Yakovleva [Cinema and Ethnography: The Concept of Nikolai Yakovlev]. In *Etnograficheskoe obozrenie*. No. 1, pp. 213–230.
- Golovnev, I.A., Golovneva, E.V. (2021). *Obrazy Dal'nego Vostoka v vizual'nykh dokumentakh rubezha XIX–XX vv.* [Images of the Far East in Visual Documents of the Turn of the 19th–20th Centuries]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya. 296 p.
- Korobkov, N. (1933). Kinoatlas SSSR [Cinema Atlas of the USSR]. In *Sovetskoe kraevedenie*. No. 2, pp. 15–20.
- Magidov, V.M. (2008). Kinoatlas SSSR: Istoriya sozdaniya serii fil'mov po vizual'noy antropologii [Cinema-Atlas of the USSR: The History of the Film Series on Visual Anthropology]. In *Audiovisual Anthropology. A story to be continued*. Moscow, Institut naslediya, pp. 136–141.
- Sytin, V.A. (1927). Kraevedenie i kino [Regional Studies and Cinema]. In *Izvestiya Tsentral'nogo byuro kraevedeniya*. No. 9, pp. 303–305.
- Sytin, V.A. (1928). Ekspeditsiya za tungusskim meteoritom [Expedition for the Tunguska Meteorite]. In *Severnaya Asia*. No. 5–6, pp. 189–190.
- Sytin, V.A. (1929). Kinoatlas [Cinema-Atlas]. In *Kino i kul'tura*, No. 4, pp. 71–72.
- Sytin, V.A. (1929). Sozdannoe mezhdum delom (obzor kraevedcheskikh fil'mov) [Created Between Deeds (A Review of Local Lore Films)]. In *Izvestiya Tsentral'nogo byuro kraevedeniya*. No. 5, pp. 9.
- Zorkaya, N.M. (2005). *Istoriya sovetskogo kino* [History of Soviet Cinema]. St. Petersburg, Aletyya. 544 p.

М.К. Чуркин*

**«...ТАМ ХРОНИКА ДЛЯ НАС ПЕРЕД СЕАНСОМ»:
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОВЕТСКОГО ПРОЕКТА ВНУТРЕННЕЙ
КОЛОНИЗАЦИИ В КИНОЖУРНАЛЕ «СИБИРЬ НА ЭКРАНЕ»**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-5
УДК 94(47+57)+791.43

Выходные данные для цитирования:
Чуркин М.К. «...Там хроника для нас перед сеансом»: репрезентации советского проекта внутренней колонизации в киножурнале «Сибирь на экране» // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 64–71. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-05.pdf>

M.K. Churkin*

**“...THERE IS A CHRONICLE FOR US BEFORE
THE SCREENING”: REPRESENTATIONS
OF THE SOVIET PROJECT OF INTERNAL COLONIZATION
IN THE FILM MAGAZINE “SIBERIA ON SCREEN”**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-5

How to cite:
Churkin M.K. “...There is a Chronicle for Us before the Screening”: Representations of the Soviet Project of Internal Colonization in the Film Magazine “Siberia on Screen” // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 64–71. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-05.pdf>]

Abstract. In the work, based on the thesis, according to which the relationship between the metropolis and the colony (province) was initially based on inequality, hierarchy (subordination) and subordination (exploitation), as key elements of the representation of the project of internal colonization in the film magazine “Siberia on Screen”, significant plots were identified and characterized: the celebration of labor and revolutionary dates in the cities of Siberia, the representation of the central government, the conquest of nature and the agro-industrial development of new territories. In the course of the study, it was found that the Soviet government, in interpreting its own version of internal colonization, in comparison with the imperial discourse of “development” and “appropriation” of space and people of the previous era, having mastered cinematographic technologies, acquired a unique opportunity to directly broadcast its ideas about power and the immediate object exploitation – the people-subaltern. It is concluded that in the period of late socialism of the 1950s–1980s the element of exoticization of the peoples inhabiting the space of the region, which finally became the bearers of a common Soviet identity, was excluded from the representations of the Soviet version of the conquest of Siberia. At the same time, the mobilization and repressive-force logic of state building in the USSR actualized the significance of chronicle stories that demonstrated the colonization potential of the Soviet society, realized only under the condition of paternalistic guardianship of the authorities. It is determined that in the presented fragments, behind the propagandistic pathos characteristic of Soviet newsreels, the complex ideas of the imperial authorities, were hidden, specifically the ideals about the administrative-political, economic, socio-cultural and mental organization of the periphery space, as well as the system of actions aimed at overcoming the discreteness of the still remote outskirts, separatist memory were hidden and sentiments in Siberian society.

Keywords: internal colonization, late socialism, chronicle-documentary cinematography, representations, “Siberia on the Screen”.

The article has been received by the editor on 13.06.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

* **Михаил Константинович Чуркин**, доктор исторических наук, Омский государственный педагогический университет, Омск, Россия; Тобольская комплексная научная станция Уральского отделения Российской академии наук, Тобольск, Россия, e-mail: proffchurkin@yandex.ru
Mikhail Konstantinovich Churkin, Doctor of Historical Sciences, Omsk State Pedagogical University, Omsk, Russia; Tobolsk Complex Research Station of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Tobolsk, Russia, e-mail: proffchurkin@yandex.ru

Аннотация. В работе с опорой на тезис, сообразно с которым в основе отношений метрополии и колонии (провинции) изначально заложены неравенство, иерархия (субординация) и подчинение (эксплуатация), в качестве ключевых элементов репрезентации проекта внутренней колонизации в киножурнале «Сибирь на экране» были выделены и охарактеризованы знаковые сюжеты: празднование в городах Сибири трудовых и революционных дат, репрезентации центральной власти, покорения природы и аграрно-промышленного освоения новых территорий. В процессе исследования было установлено, что советская власть в трактовке собственной версии внутренней колонизации, в сравнении с имперским дискурсом «освоения» и «присвоения» пространства и людей предшествующей эпохи, овладев кинематографическими технологиями, приобрела уникальную возможность прямой трансляции своих представлений о власти и непосредственном объекте эксплуатации – народе-субалтерне. Сделан вывод, что в период позднего социализма 1950–1980-х гг. из репрезентаций советской версии покорения Сибири был исключен элемент экзотизации народов, населяющих пространство региона, окончательно ставших носителями общей советской идентичности. При этом мобилизационная и репрессивно-силовая логика государственного строительства в СССР актуализировала значимость хроникальных сюжетов, демонстрировавших колониальный потенциал советского социума, реализуемого только при условии патерналистской опеки власти. Определено, что в представленных фрагментах за характерным для советской кинохроники пропагандистским пафосом скрывались сложные представления имперской власти об административно-политической, экономической, социокультурной и ментальной организации пространства периферии, а также системе действий, направленных на преодоление дискретности по-прежнему отдаленных окраин, сепаратистской памяти и настроений в сибирском обществе.

Ключевые слова: внутренняя колонизация, поздний социализм, хроникально-документальный кинематограф, репрезентации, «Сибирь на экране».

Статья поступила в редакцию 13.06.2022 г.

Практики внутренней колонизации в истории России в постколониальном дискурсе осваиваются в контексте двух ее важнейших компонентов – политическом и культурном. При этом, по утверждению исследователей, советский вариант внутренней колонизации реализовывался с опорой на две важнейшие социально-политические инновации: репрессивные методы решения социальных и экономических проблем, осуществляемые при помощи специфических пропагандистских и управленческих стратегий¹. В отечественной историографии последних лет тема репрезентаций разновременных отечественных проектов внутренней колонизации осваивается достаточно активно. В исследовательской оптике представителей гуманитарного знания все чаще оказываются такие сюжеты, как образ власти, в том числе и советской, в дискурсе периодической печати², советская повседневность в региональном аспекте в художественном и документальном кинематографе³, модели взаимоотношений «Человека власти и культуры» с «Колониальным субалтерном», транслируемые средствами языка кино и художественной литературы⁴.

¹ Эткинд А., Уффельман Д., Кукулин И. Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России. М., 2012. С. 29.

² Зуева Т.М., Шкилева Е.М. Образ власти: социальные конструкты повседневного дискурса современных россиян. Зерноград, 2015; Романович Н.А. Формирование и воспроизводство образа власти в российском обществе. Воронеж, 2009.

³ Савельева Е.Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.

⁴ Липовецкий М. Советские и постсоветские трансформации сюжета внутренней колонизации // Там, внутри... С. 809–845.

Рональд Суни, определяя содержание концепта «колонизация», делает акцент на особом состоянии взаимоотношений метрополии и периферии, в рамках которых первая получает прибыль от неравных отношений со второй, что является эксплуатацией или воспринимается как эксплуатация⁵. Подобная модель коммуникации в современных исследованиях позиционируется как имперская, а Россия – как «империя на берегах северных рек», при этом принимается во внимание не только непосредственная репрессивная функция метрополии, но и особый порядок представлений о колонизируемых, репрезентируемый в дискурсах. Майкл Ходарковский довольно точно сформулировал исходную точку этих представлений, демонстрируемых властью в исторической ретроспективе и перспективе: «С самого начала отношений с народами Сибири и Степи московские власти немедленно объявляли их своими подданными и настаивали на том, чтобы местные князья и вожди давали “шерть”, то есть принимали присягу на верность московскому государю»⁶. На уровне провинции данная модель отношений строилась первоначально в соответствии с культурно-политической традицией местных сообществ: как отношения младших и старших, а по мере того, как центральная власть «доносила» до окраин свои административно-политические институты, сложившееся понимание усиливалось под влиянием вотчинной логики метрополии.

Учитывая тот факт, что колониальные практики являются коннотацией империи и имперской системы организации пространства власти, в основе такой модели лежит правило осуществления политического, экономического и культурного контроля над территорией и людьми, которые являются постоянным объектом покорения, возникает вопрос: какое место в этом идеологическом и культурном контексте занимал кинематограф советского времени?

Симптоматично, что «мотив покорения» в дискурсе советских идеологов рельефно проявился прежде всего в отношении самого кино как политического инструмента. Лексические формулы «завладеть кино» и «контролировать кино» придают особый смысл хрестоматийным фразам В.И. Ленина и Л.Д. Троцкого о кино как важнейшем из искусств с точки зрения пропагандистского инструментария большевизма⁷.

Одной из «площадок» трансляции дискурса колониальных практик и знания в модернизированной советской империи XX столетия являлся документальный кинематограф, выполнявший как очевидные пропагандистские функции, так и фиксирующий алгоритмы сосуществования основных акторов внутренней колонизации – «Человека власти и культуры» и «Колониальных субалтернов», в ходе которого реализовывались задачи доминирования и подчинения в отношении территорий и людей. По справедливому замечанию Нэнси Конди, кинематограф всегда выступает как искусство метрополии, а основной его инструмент – кинокамера – является техническим символом вторжения города в деревню (центра в провинцию)⁸. Таким образом, визуальные репрезентации провинции, осуществляемые кинематографическим искусством центра, имеют агрессивно-культуртрегерский характер, а периферийные пространства, которые попадают в фокус киноаппарата, воспринимаются как загадочные, требующие освоения и присвоения.

В этой связи показательно, что киножурнал «Сибирь на экране», основанный в Новосибирске в 1929 г. и функционировавший под эгидой Новосибирской студии кинохроники (Западно-Сибирская студия кинохроники, Западно-Сибирская киностудия), по свидетельству штатных сотрудников советского периода, был подотчетен непосредственно «имперскому центру» – Москве, практически не соприкасаясь в вопросах информационной политики с городскими и областными властями. В контексте проблематики статьи данный факт является косвенным аргументом в пользу важности колониальных задач, решаемых метрополией на имперских окраинах, обеспечения абсолютного и неразделяемого права

⁵ Суни Р. Диалектика империи: Россия и Советский Союз // Новая имперская история постсоветского пространства. Казань, 2004. С. 167.

⁶ Ходарковский М. В чем Россия «опережала» Европу, или Россия как колониальная империя // Там, внутри... С. 107.

⁷ Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 50.

⁸ Конди Н. Современное российское кино и проблема внутренней колонизации // Там, внутри... С. 770.

центральной власти экстраполировать опыт и практики политического и культурного поведения в границах дискретного пространства, нуждавшегося в подчинении. Важным представляется и обязательно-принудительный способ «доставки» документальной продукции до зрителя-субалтерна (фильмы демонстрировались до киносеанса). В деле организации работы киножурнала по подготовке и выпуску кинохроники также располагался централистский подход: студия и редакция базировались в Новосибирске, а в других городах (Омске, Томске, Барнауле, Кемерове и т.д.) функционировали только корреспондентские пункты, которые присылали материалы в Новосибирск⁹.

Обращаясь непосредственно к анализу хроникальной продукции как инструменту репрезентации советского проекта внутренней колонизации Сибири, в том числе на страницах киножурнала «Сибирь на экране», отметим, что советская власть в трактовке собственной версии внутренней колонизации в сравнении с имперским дискурсом «освоения» и «присвоения» пространства и людей предшествующей эпохи, овладев кинематографическими технологиями, приобрела уникальную возможность прямой трансляции своих представлений о власти и непосредственном объекте эксплуатации – народе-субалтерне.

В период позднего социализма 1950–1980-х гг. из репрезентаций советской версии покорения Сибири практически уходит элемент экзотизации народов, населяющих пространство региона, окончательно ставших носителями общей советской идентичности. При этом мобилизационная и репрессивно-силовая логика государственного строительства в СССР придает особую актуальность и значимость таким хроникальным сюжетам, которые демонстрируют и фиксируют колониционный потенциал советского социума, реализуемого только при условии патерналистской опеки власти.

Учитывая то обстоятельство, что в основе отношений метрополии и колонии (провинции) изначально заложены неравенство, иерархия (субординация) и подчинение (эксплуатация), в качестве ключевых элементов репрезентации проекта внутренней колонизации в киножурнале «Сибирь на экране» нами был выделен и охарактеризован ряд знаковых сюжетов.

Во-первых, значительное пространство хроникальной продукции журнала отдано теме покорения природы и аграрно-промышленного освоения новых территорий (нефтегазовая промышленность, целина), что стало возможным в результате алармической модернизации первых лет советской власти и Великой Отечественной войны, инерция и пафос которых были использованы в 1950–1960-х гг. В выпусках киножурнала этого периода, посвященных таким эпизодам, как геолого-разведывательные работы в Нарымской тайге, перекрытие устья Оби в Новосибирске, прокладка нефтепровода из Башкирии в Омск и возведение нефтекомбината (военно-мобилизационный аспект колонизации), освоение целинных и залежных земель в степной части Сибири, фоново присутствует колониционная риторика: «наступление», «покорение», «штурм», «любой ценой», «напрягая все силы»¹⁰. Основными акторами колонизации назначаются простые люди: машинисты, мастера-взрывники, буровики и т.д., которые позиционируются, с одной стороны, как «герои»-носители великой миссии покорения и преобразования сибирской природы, с другой – они сами выступают в качестве объекта покорения, поскольку на них возложена ответственность за результат, о котором они обязаны рапортовать очередному пленуму или съезду. В описании сообщества «покоренных» советские киноидеологи бессознательно используют конструкт-маркер внутренней колонизации – «культурная дистанция», выделяя элитарные слои советского рабочего класса и крестьянства (стахановцы, победители социалистических соревнований), которые по своему статусу сближались с «человеком власти и культуры», являясь переходной группой от колонизируемых к колонизаторам. Подобная элитарность во многом

⁹ Сибирь на экране: как производственный поток становится летописью эпохи // Интервью со звукорежиссерами В. Соловьевым и А. Антоновым. URL: <https://newsib.net/personality/kak-proizvodstvennyj-potok-stanovitsya-letopisyu-epoxi.html> (дата обращения: 29.05.2022).

¹⁰ Сибирь на экране. 1954–1965 гг. URL: <https://m-nsk.ru/portfolio-item/stroitelstvo-mosta-1954-2>; URL: <https://m-nsk.ru/portfolio-item/ges-1956>; URL: <https://m-nsk.ru/portfolio-item/sibselmash-1959>; URL: https://vk.com/video29878466_170403033 (дата обращения: 11.04.2022).

адресовалась представителям поколения фронтовиков, массово ставших основным звеном производительных сил страны, но лишенных стабильной социальной поддержки и столкнувшихся со сложностями адаптации к мирной жизни. Основной формой поощрения данной категории лиц, репрезентируемых в кинотексте советского проекта внутренней колонизации, являлась декларируемая идентичность как «своих» (читай – колонизованных, покоренных), что выражалось в пышно обставленных манифестациях, таких как прием в партию, торжественная выдача паспортов, объявление о медицинских и социальных гарантиях, награждение орденами, медалями, грамотами.

Во-вторых, в качестве одного из центральных сюжетов киножурнала выделяется тема празднования трудовых и революционных дат в сибирской провинции, а также Дня Победы, репрезентация которых не только плотно насыщена колонизационной риторикой, артикулируемой посредством фразеологии производственных достижений, но и системно отрежиссирована¹¹. Так, например, документальный эпизод о праздновании сибиряками очередной годовщины революции 7 ноября 1955 г. имеет тщательно продуманную и идеологически четко организованную структуру, носящую вполне универсальный характер.

В трехчастном киноповествовании на экране первоначально представлены дети дошкольного и школьного возраста, которые на профанном идеологическом языке объявляются внуками – преемниками героев революции, но в масштабах колонизационного дискурса им предстоит стать субалтернами – объектом покорения. В близком по времени сюжете журнала, посвященном школьной повседневности (1952 г.), колонизационный флер выражен очень рельефно в эмоциональном рассказе о школьниках, вовлеченных в кружковую работу во внеурочное время, и маленькой девочке, к которой после кружка вечером приходят одноклассники подтягивать ее в учебе.

Во второй части авторский кинообъектив фиксирует внимание на важной преамбуле к демонстрации – импровизированном военном параде в Новосибирске, единственном сибирском городе, удостоенном такой чести, что подчеркивает его особый статус периферийной столицы и форпоста внутренней колонизации, наделенного симулякрами метрополии: самым большим в Сибири вокзалом, оперным театром, широкими проспектами в имперском духе и штабом СибВО.

В третьей части в соответствии с колониальным ранжиром выстроены сибирские города от квазистоличного Новосибирска и носителя революционной архаики Томска к фронтальным районам колонизации: Барнаулу – центру сельскохозяйственного производства и Омску – обладателю нефтеперерабатывающего завода. Показательно, что трудовые коллективы демонстрантов наделены правом выражения колониальной лояльности также в строгой сценарной последовательности: шествие возглавляют рабочие опорных предприятий и передовики производства, за ними следуют служащие и прочие неаффилированные покоренные.

Особая функция в репрезентации советского проекта внутренней колонизации киносборником «Сибирь на экране» отведена Дню Победы, несеквестированное празднование которого в СССР возобновилось в 1965 г. Идеологическая актуальность события очевидна и обозначена в киноленте этого года формально-хронометрически: продолжительность ролика более 18 минут. Ключевая идея фильма соотносится с тезисом А. Эткинды о формировании сюжета внутренней колонизации вокруг конфликта «человека власти и культуры» с «человеком из народа»¹². Для «человека власти и культуры», колонизатора, спутанная идентичность субалтерна воспринимается не только неприемлемой, но и опасной. С точки зрения советской власти, поколение, прошедшее войну, демонстрировало именно такой вариант идентичности: особой фронтовой и стандартной советской. Узурпация пространства праздника представлялась колонизатору единственной возможностью преодоления этого

¹¹ Сибирь на экране. 1954–1965 гг. URL: <https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%A1%D0%B8%D0%B1%D0%B8%D1%80%D1%8C>; URL: <https://yandex.ru/video/preview/>; URL: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=4555362851303954494&reqid=1655093322868167-9394581964881104347-vla1-5179-vla-17-balancer-8080-BAL> (дата обращения: 10.03.2022).

¹² Эткинды А. Бремя бритого человека, или Внутренняя колонизация России // *Ab Imperio*. 2002. № 1. С. 265–299.

раскола, в том числе и средствами документального кинематографа. В данном отношении аудиовизуальный ряд киносвидетельства о выдающихся фронтовиках – героях войны построен таким образом, чтобы максимально «заглушить» фронтовую идентичность, актуализировав понятную власти идентичность советскую. Так, уроженец Новосибирской области А.И. Покрышкин после демонстрации короткого сюжета о его военных подвигах настойчиво маркируется как «наш сибирский паренек», «рабочий Сибсельмаша» и, в конечном итоге, «автор официальных мемуаров».

Итогом таких вариантов репрезентации являлось восстановление культурной дистанции между колонизатором и колонизируемым, что давало «человеку власти и культуры» абсолютное преимущество в реализации комфортных практик самопредставления с использованием кинематографического инструментария.

И здесь имеет смысл говорить о третьем блоке сюжетов внутренней колонизации в журнале «Сибирь на экране», репрезентировавших советскую власть (центральную и региональную), ее полномочия и колонизаторские функции. К числу наиболее семантически насыщенных документальных сцен следует отнести освещение поездок представителей высшей партийной и государственной элиты по крупным городам Сибири, имевших важное идеологическое и колонизационное значение.

Исконная российская традиция сакрализации власти, обретшая специфические контуры в 1920–1950-е гг., стабильно провозглашается и визуализируется средствами документального кино в конце 1950-х – начале 1980-х гг. Репрезентация «человека власти», выступающего источником колониального доминирования, состоит из двух основных элементов. «Человек власти» представлен в хрониках одновременно обитателем «горных высот» (Н.С. Хрущев свою рабочую поездку по Сибири в 1959 г. совершает самолетом, что символично) и выразителем и защитником интересов народа-субалтерна. В выпуске журнала, посвященном этому событию, «сошествие» Первого секретаря с трапа самолета озвучено голосом диктора именно в таком ключе: «холодная ненастная погода / теплота встречи десятками тысяч людей, выстроенных по обеим сторонам движения автомобильного кортежа государственного лидера»¹³. С некоторыми коррективами, но в целом по сходному сценарию хроника будет репрезентировать поездку по бескрайним сибирским просторам Л.И. Брежнева в 1978 г., предпочитавшего железную дорогу. Данный сюжет вполне перекликается со способом передвижения героя повести В. Сорокина «Метель»¹⁴ и его же романа «Доктор Гарин»¹⁵, путешествующего то на самокате, запряженном в 50 маленьких лошадок, то на суперсовременном роботе-перевозчике «Маяковском», что сути не меняло: наездник-колонизатор, представляющий власть, не только перемещается в пространстве, но и демонстрирует модернизированные алгоритмы покорения территорий и людей.

«Человек власти» видит главной задачей своего колонизационного вояжа подтверждение или восстановление культурной дистанции между ним и «человеком из народа». В сцене посещения Н.С. Хрущевым в 1959 г. Академгородка эта потребность выражена очень рельефно в обсуждении проекта жилой части города ученых, с преобладанием высотных зданий и креативной системой застройки, что вызвало негодование партийного лидера, трудно скрываемое даже техническими средствами кинематографа. У «человека власти» отторжение вызывает сама идея вертикальной колонизации пространства (вражеской, американской), выдвигаемой в ущерб горизонтальной (родной, отечественной) традиции «присвоения» территорий и людей. В сюжете фоново представлена и вязкая реакция на событие «субалтернов», означающая пассивную готовность к восстановлению статус-кво и подчинению, демонстрируемых в сцене «условного» покаяния и примирения на дневном торжественном заседании по случаю приезда партийного вождя.

Таким образом, за характерным для советской кинохроники пропагандистско-пафос-

¹³ Сибирь на экране. 1959 г. URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=4836524403172430729&from_type=vast&parent-reqid=1655093228290276-14272618302394881831-vla1-5179-vla-17-balancer-8080-BAL-1257 (дата обращения: 11.04.2022).

¹⁴ Сорокин В. Метель. М., 2018.

¹⁵ Сорокин В. Доктор Гарин. М., 2021.

ным флером скрывались традиционно сложные представления имперской власти об административно-политической, экономической, социокультурной и ментальной организации пространства периферии, а также системе действий, направленных на преодоление дискретности по-прежнему отдаленных окраин, сепаратистской памяти и настроений в сибирском обществе.

Также можно предполагать, что в выделенных сюжетах обнаруживается слой задач колониального содержания, решение которых требовало вовлечения в эту культурно-политическую «игру» широкого круга народонаселения (кинозрителей) с целью создания плотного коммуникативного пространства акторов внутренней колонизации. В рамках такого пространства «человек власти и культуры» получал дополнительные преференции в трансляции «правильных» идей, лозунгов, практик своему главному адресанту – колониальному субалтерну.

Литература

Зуева Т.М., Шкилева Е.М. Образ власти: социальные конструкты повседневного дискурса современных россиян. Зерноград: Азово-Черноморский инженерный ин-т ФГБОУ ВПО ДГАУ, 2015. 200 с.

Конди Н. Современное российское кино и проблема внутренней колонизации // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. ст. / под ред. А. Эткинды, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 760–789.

Липовецкий М. Советские и постсоветские трансформации сюжета внутренней колонизации // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. ст. / под ред. А. Эткинды, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 809–845.

Романович Н.А. Формирование и воспроизводство образа власти в российском обществе. Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 2009. 400 с.

Савельева Е.Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.

Сорокин В. Метель. М.: АСТ, 2018. 224 с.

Сорокин В. Доктор Гарин. М.: Corpus, 2021. 544 с.

Суни Р. Диалектика империи: Россия и Советский Союз // Новая имперская история постсоветского пространства: сб. ст. / под ред. И.В. Герасимова, С.В. Глебова и др. Казань: Центр исследований национализма и империи, 2004. С. 163–199.

Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.

Ходарковский М. В чем Россия «опережала» Европу, или Россия как колониальная империя // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. ст. / под ред. А. Эткинды, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 105–117.

Эткнд А. Бремя бритого человека, или Внутренняя колонизация России // Ab Imperio. 2002. № 1. С. 265–299.

Эткнд А., Уффельман Д., Кукулин И. Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. ст. / под ред. А. Эткинды, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 6–53.

References

Etkind, A. (2002). Bremya britogo cheloveka, ili vnutrennyaya kolonizatsiya Rossii [The Burden of a Shaved Man, or the Internal Colonization of Russia]. In *Ab Imperio*. No. 1, pp. 265–299

Etkind, A., Uffel'man, D., Kukul'in, I. (2012). Vnutrennyaya kolonizatsiya Rossii: mezhdru praktikoy i voobrazheniem [Internal Colonization of Russia: Between Practice and Imagination]. In *Tam, vnutri. Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii: sbornik statey*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 6–53.

Ferro, M. (1993). Kino i istoriya [Cinema and History]. In *Voprosy istorii*. No. 2, pp. 47–57.

Hodarkovskiy, M. (2012). V chem Rossiya “operezhala” Evropu, ili Rossiya kak kolonial'naya imperiya [In What Was Russia “Ahead” of Europe, or Russia as a Colonial Empire]. In *Tam, vnutri. Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii: sbornik statey*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 105–117.

Kondi, N. (2012). Sovremennoe rossiyskoe kino i problema vnutrenney kolonizatsii [Modern Russian Cinema and the Problem of Internal Colonization]. In *Tam, vnutri. Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii: sbornik statey*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 760–789.

Lipovetskiy, M. (2012). Sovetskie i postsovetskie transformatsii syuzheta vnutrenney kolonizatsii [Soviet and Post-Soviet Transformations of the Internal Colonization Plot]. In *Tam, vnutri. Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii: sbornik statey*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 809–845.

Romanovich, N.A. (2009). Formirovanie i vosproizvodstvo obraza vlasti v rossiyskom obshchestve [Formation and Reproduction of the Image of Power in Russian Society]. Voronezh, Izd-vo Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. 400 p.

Savel'eva, E.N. (2015). Hudozhestvenno-obraznaya model' Sibiri i “sibirskaya identichnost” v otechestvennom kino XX veka [Artistic and Figurative Model of Siberia and “Siberian Identity” in Russian Cinema of the 20th Century]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. No. 4 (20), pp. 14–24.

Sorokin, V. (2018). *Metel'* [Blizzard]. Moscow, AST. 224 p.

Sorokin, V. (2021). *Doktor Garin* [Dr. Garin]. Moscow, Corpus. 544 p.

Suni, R. (2004). Dialektika imperii: Rossiya i Sovetskiy Soyuz [The Dialectic of Empire: Russia and the Soviet Union]. In *Novaya imperskaya istoriya postsovetskogo prostranstva: sbornik statey*. Kazan, Centr issledovaniy natsionalizma i imperii, pp. 163–199.

Zueva, T.M., Shkileva, E.M. (2015). Obraz vlasti: sotsial'nye konstrukty povsednevnogo diskursa sovremennykh rossiyan [Image of Power: Social Constructs of Everyday Discourse of Modern Russians]. Zernograd, Azovo-Chernomorskiy inzhenernyy in-t FGBOU VPO DGAU. 200 p.

В.О. Васильева
Е.Ю. Трушкина*

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ В ПОЗДНЕМ СССР: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-6
УДК 94(47+57)+791.43

Выходные данные для цитирования:
Васильева В.О., Трушкина Е.Ю. Этнографический фильм в позднем СССР:
к постановке проблемы // Исторический курьер. 2022. № 5 (25).
С. 72–91. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-06.pdf>

V.O. Vasilieva
E.Yu. Trushkina*

ETHNOGRAPHIC FILM IN THE LATE USSR: ARTICULATION OF ISSUE**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-6

How to cite:
Vasilieva V.O., Trushkina E.Yu. Ethnographic Film in the Late USSR:
Articulation of Issue // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 72–91.
[Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-06.pdf>]

Abstract. The article analyzes ethnographic film as phenomenon of the late Soviet intellectual culture. The context of emergence of such kind of phenomenon, and its links with other phenomena of the late Soviet culture (in particular, ethnographic concert) are considered. Authors try to describe the range of institutions and individuals involved in the process of creating this kind of film. Information on the practices of film screenings, and development of relevant audiences is provided. The important film screening held within the framework of the VII International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences in Moscow (1964), the experience of Soviet Estonian film ethnography and Tomsk film ethnography of the late Soviet period are analyzed. The question about identification of an ethnographic (folkloric) film, determination of its boundaries and place within existing at that time academic practices and beyond, within wider amateur film makers and audience communities, is raised. The role of research institutions, museums and universities, as well as amateur film associations and film studios in the process of production of ethnographic (folkloric) films are also under consideration. Authors conclude, that it is possible to consider the late Soviet ethnographic film at three levels: as a part of the research process (related to research expeditions and field work), as an effect of many communicative interactions involving various institutions and individuals, and, finally, as the creation, and, at the same time, the important attribute of the late Soviet intellectual culture as such.

Keywords: ethnographic film, late USSR, expedition, film screening, field work, living culture.

The article has been received by the editor on 06.09.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

* **Виктория Олеговна Васильева**, кандидат философских наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия, e-mail: vchistyakova@hse.ru

Victoria Olegovna Vasilyeva, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia, e-mail: vchistyakova@hse.ru

Екатерина Юрьевна Трушкина, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, e-mail: e.trushkina@gmail.com

Ekaterina Yuryevna Trushkina, Candidate of Philosophical Sciences, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, e-mail: e.trushkina@gmail.com

** Статья подготовлена по результатам проекта «Материя, образ, тело: визуальные среды современной культуры» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020 г. The article was prepared based on the results of the project “Matter, Image, Body: Visual Environments of Modern Culture” with the support of the Foundation for Humanitarian Studies of the Higher School of Economics in 2020.

Аннотация. В статье предлагается рассмотреть этнографического фильма как феномена позднесоветской интеллектуальной культуры. Рассматривается контекст возникновения этого феномена, его связи с другими явлениями позднесоветской жизни (в частности, этнографическим концертом). Делается попытка описать круг институций и конкретных людей, вовлеченных в процесс создания такого рода фильмов. Приводятся сведения о практиках кинопоказов и формировании соответствующих аудиторий. В спектр внимания попадают масштабный кинопоказ, проведенный в рамках VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук в Москве (1964), опыт советской эстонской киноэтнографии и томская киноэтнография позднесоветского периода. Ставится вопрос об идентификации этнографического (фольклорного) фильма, определении его границ и места в мире существующих в то время академических практик и выходящих за их пределы более широких кинолюбительских и зрительских сообществ. Рассматривается роль, которую играли в процессе производства этнографических (фольклорных) фильмов исследовательские учреждения, музеи и университеты, а также кинолюбительские объединения и киностудии. Делается вывод о возможности рассмотрения позднесоветского этнографического фильма на трех уровнях: как части исследовательского процесса (связанного с организацией и проведением экспедиций), как результата множества коммуникативных взаимодействий, вовлекающих различные институции и конкретных людей, и как порождения и одновременно характеристики позднесоветской интеллектуальной культуры как таковой.

Ключевые слова: этнографический фильм, поздний СССР, экспедиция, кинопоказ, полевая работа, «живая» культура.

Статья поступила в редакцию 06.09.2022 г.

Введение. Этнографический фильм как понятие и как феномен анализируется нами в хронологических рамках «позднего» СССР: периода, нестрого охватываемого временем от «оттепели» до начала 1990-х гг., ознаменовавших фактический распад Советского Союза. Данный период характеризуется не только глубокими изменениями в академической сфере, в том, что касается, в частности, характера и форм развития направлений советской этнографии и фольклористики, но и ростом общественного интереса к фольклору, этническим «корням», живым формам по-разному понимаемой традиционной культуры. В городах в это время набирает силу «фольклорное движение» (называемое также «фольклорной волной»), нацеленное на воспроизведение на концертной сцене произведений фольклора как самими народными исполнителями, так и специально сформированными ансамблями¹. Характерным событием (и, возможно, триггером «фольклорного движения» в столице и впоследствии в других городах) стал первый этнографический концерт, проведенный в Москве в

¹ Г.Я. Сысоева пишет, что «фольклорное движение» сначала возникает в деревнях: в 1930–1950-е гг. в сельских клубах появились коллективы, в которых «народная песня зазвучала в подлинном необработанном виде. <...> Руководителями самобытных (фольклорных) народных хоров становились энтузиасты – обычно наиболее талантливые исполнители, хорошо знающие местные обычаи и песни, но не имеющие музыкального или культурно-просветительского образования. Так, например, в 1938 году был организован знаменитый народный хор колхоза «Рассвет» в селе Афанасьевка Алексеевского района Воронежской (позже – Белгородской) области местным жителем Ефимом Тарасовичем Сапелкиным, который руководил этим хором почти 60 лет!». В городах это движение формируется только к середине 1960-х гг. Упомянутый хор села Афанасьевка был отобран в числе других известным московским фольклористом В.М. Щуровым для участия в этнографическом концерте, состоявшемся 31 марта 1966 г. в Москве. Работая над программой концерта, В.М. Щуров стремился представить публике наиболее совершенные в художественном отношении образцы русского песенного фольклора. Так, «сельский» фольклор оказался перенесен посредством этнографических концертов в городскую среду, и впоследствии «фольклорное движение» начинает набирать силу как явление уже собственно городской культуры. См.: Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене // Фольклорное движение в современном мире: сб. ст. М., 2016. С. 128–139; Дорохова Е.А. Этнографические концерты (1966–2000 годы) // Бремя развлечений. Otium в Европе. XVIII–XX вв. СПб., 2006. С. 297–315.

марте 1966 г. Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР, созданной несколькими годами ранее с целью объединения фольклористов, занятых собиранием, изучением и сохранением фольклора народов РСФСР. Сотрудники комиссии организовали приезд из разных областей фольклорных исполнителей, которые были определены ими в качестве аутентичных и чьи выступления были потом одновременно записаны на радио и на Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» (некоторое время спустя была выпущена грампластинка). Как пишет Е.Д. Андреева, в Москве тогда прозвучала «абсолютно новая, прежде не знакомая столичной общественности музыка, которая вызвала большой интерес и профессионалов, и любителей. Картина представлений о музыкальной действительности существенно изменилась. Напомним, что народную музыку публике представляли до сих пор так называемые государственные академические народные хоры регионов и государственные ансамбли народной музыки республик СССР, репертуар которых, манера исполнения, костюмы и многое другое подчинялись официальной идеологии и имели к подлинной (аутентичной) народной культуре лишь косвенное отношение»². А двумя годами ранее, в 1964 г., в Москве было проведено крупнейшее в СССР научное мероприятие: с 3 по 10 августа в главном здании Московского университета имени М.В. Ломоносова работал VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук, на котором присутствовало 1 940 делегатов от 58 стран, не считая многочисленных почетных гостей. Более недели работали секции и симпозиумы конгресса, в которых принимали участие не только антропологи, этнографы и фольклористы, но и философы, социологи, историки, археологи, экономисты, географы, биологи, демографы, представители медицинских наук, юристы, лингвисты, литературоведы, музыковеды и др.³

Во время проведения конгресса был организован показ этнографических и антропологических фильмов, представленных делегациями разных стран. Всего было показано 82 фильма, из них 52 советских и 30 зарубежных. 74 фильма были посвящены этнографической тематике, 8 – антропологической. «Эти фильмы наглядно познакомили участников Конгресса с жизнью и искусством народов разных континентов и вызвали большой интерес. Кроме того, значительное количество кинофильмов было специально подготовлено для иллюстрирования докладов»⁴. Сам факт такого масштабного показа этнографических фильмов в Москве в 1964 г., как и, со своей стороны, первый этнографический концерт, проведенный в 1966 г. Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР, ставят перед нами вопрос об истории способов и форм публичной репрезентации феномена традиционной культуры в СССР периода «оттепели» и популяризации знания о ней. В случае этнографического концерта мы имеем дело с явлением, воспринимаемым современниками как нечто противоположное широко распространенному в то время «сувенирному народному искусству»⁵, ставшему результатом профессионализации народного творчества и нашедшему выражение в существовании так называемых профессиональных народных коллективов (ансамблей, хоров).

Для такого рода коллективов характерны были, как пишет Г.Я. Сысоева, плакатность, надуманность вокально-хореографических композиций, эстрадная стилизация, то же самое касалось и сценической одежды, которая не имела ничего общего с национальным костюмом. Используемые при этом элементы исходных (оригинальных) фольклорных произведений принимали предельно обобщенный и узнаваемо-упрощенный вид. Этнографические же концерты Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР были нацелены не на обобщение, а напротив, на выявление локальной специфики исполнительской традиции и сохранение «тех признаков, без которых фольклор невозможен, – устность, традиционность,

² Андреева Е.Д. Фольклорное движение как культурный феномен второй половины XX в. // История и современность. 2013. № 2 (18). С. 214–231.

³ Аверкиева Ю.П., Чебоксаров Н.Н. К итогам работы VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук // Вопросы истории. 1964. № 12. С. 131–139.

⁴ VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, 3–10 августа 1964 г.). М., 1968. Т. I. С. 5.

⁵ Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене... С. 129.

коллективность, анонимность, импровизационность, вариантность»⁶. Что же касается этнографического фильма в СССР того же периода, то он, будучи совершенно иным по сравнению с концертом способом и формой фиксации и презентации ускользающих практик, относимых к категории «традиции», ориентирован был точно так же на «уникальное» в культуре: здесь пролегает одна из зыбких границ этого феномена, отделяющих его (хотя и не во всех без исключения случаях) от кинопродукции, к примеру, позднесоветских студий хроникально-документальных фильмов, которая демонстрировала большей частью сюжеты социалистического строительства и разного рода производств. В фильмах и киножурналах такого рода если и была зафиксирована «народная культура» конкретного региона, то чаще всего как фон происходящей в этом регионе модернизации. В этой связи интересным представляется содержание советской части кинопрограммы VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук, состоявшегося в 1964 г. в Москве. Остановимся на ней подробнее.

Кинопрограмма VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук в Москве (1964): контекст и содержание. Всего на конгрессе было продемонстрировано 52 советских фильма, не считая тех, которые использовались в качестве иллюстраций к докладам советских участников⁷. Начнем их анализ с замечания, что на тот момент в СССР не существовало организации, которая открыто, последовательно и целенаправленно занималась бы поддержкой и популяризацией этнографического кинопроизводства, развитием соответствующих областей знания, организацией обучения, международных обменов и научных мероприятий, включая кинопоказы. В этом отношении страна заметно отставала и проигрывала по сравнению не только с государствами Западной Европы и США, но и со странами социалистического лагеря: к примеру, в Польской Народной Республике с 1957 г. активно работало Польское общество этнографического фильма, созданное по инициативе ученых, преимущественно этнографов, сотрудников Польской академии наук, университетов и музеев, а также кинематографистов, заинтересованных в этнографической проблематике. В 1966 г. была произведена реорганизация Общества и оно получило новое название: Польское общество этнографического и социологического фильма (*Polskie Towarzystwo Filmu Etnograficznego i Socjologicznego*), с отделениями в Катовицах, Кракове, Лодзи и Щецине. Структура Общества включала общее собрание, правление, ученый совет, аудиовизуальную секцию, фильмотеку-архив и бюро. В состав Общества входило 698 физических и 22 юридических лица⁸. Общество выпускало Информационный бюллетень, получивший в 1980-е гг. название «*Obiektyw*» (рис. 1). В одном из выпусков бюллетеня говорилось о том, что в

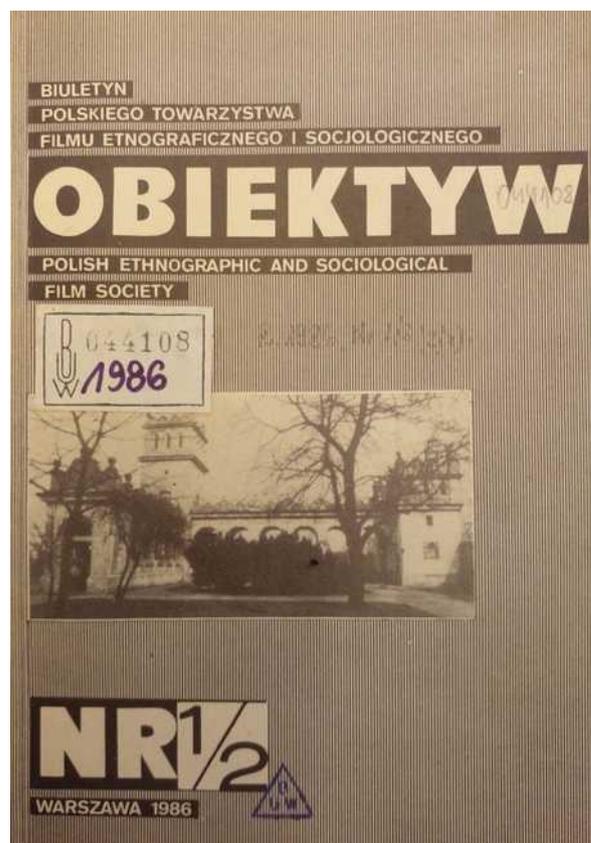


Рис. 1. *OBIEKTYW*. Biuletyn Polskiego Towarzystwa Filmu Etnograficznego i Socjologicznego. Warszawa, 1986, Nr 1/2. (Экземпляр хранится в Библиотеке Варшавского университета)

⁶ Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене... С. 129.

⁷ Архив Российской академии наук (Архив РАН). Ф. 1826. Оп. 1. Д. 187. Списки кинофильмов конгресса и материалов к спискам.

⁸ Charakterystyka działalności Towarzystwa do roku 1983 / Biuletyn Polskiego Towarzystwa Filmu Etnograficznego i Socjologicznego "OBIEKTYW". Warszawa, 1985. Nr. 1/2. S. 55.

1973 г. Польшу посетил Жан Руш⁹: он принял участие в Международном симпозиуме по проблемам этнографического фильма, состоявшемся в рамках Международного фестиваля короткометражных фильмов в Кракове¹⁰.

По контрасту, в Советском Союзе в те же 1960-е гг. не было ни одной специальной организационной структуры, которой можно было бы поручить формирование программы кинопоказа как важной части работы крупнейшего, проводимого раз в четыре года международного конгресса, посвященного вопросам этнографии. Это не означает, что в описываемый период в СССР не существовало производства этнографических фильмов. Вопрос здесь в другом, а именно в том, какое содержание вкладывалось в понятие этнографического фильма в те годы. Кинопрограмма конгресса 1964 г. позволяет сделать некоторые предварительные суждения именно об этой проблеме: идентификации этнографического фильма (в отдельных случаях называемого также фольклорным), определении его границ и места в мире экранной продукции анализируемого периода, а также в мире существующих в то время академических практик. В этой связи представляют интерес также те картины, которые в кинопрограмму конгресса не вошли и даже не были предложены для просмотра (насколько об этом позволяют судить архивные материалы, относящиеся к процессу формирования кинопрограммы). Рассматриваемые нами 1960-е гг. характеризуются тем, что в то время как минимум две советские научные институции практикуют использование кинокамеры в ходе проведения экспедиций и полевых исследований. Во-первых, экспедиционную съемку начинают осуществлять ученые из Института этнографии Академии наук Союза ССР.

В числе авторов фильмов, созданных на основе экспедиционных киноматериалов, фигурирует в частности этнограф Юрий Симченко, который в качестве научного консультанта принял участие в съемках двадцатиминутного киноочерка «На Таймыре» (1963). Съемки осуществлялись в апреле-августе 1962 г. во время работы Северной экспедиции¹¹ Института этнографии на полуострове Таймыр (фильм запечатлел быт и образ жизни нганасан). Съёмочную часть выполнила учебная киностудия ВГИК (фильм стал дипломной работой выпускника операторского факультета Эдуарда Тимлина). Юрий Симченко был руководителем экспедиционной группы. Начиная с этого времени Симченко регулярно принимал участие в съемках во время научных экспедиций, в том числе в качестве оператора. 1970-е и более поздние годы также отмечены активной работой Александра Оськина, который возглавил в Институте группу научного кино и проводил в поле с кинокамерой и фотоаппаратом значительное количество времени (а будучи в Москве, занимался монтажом и описанием отснятого материала). Кроме того, съемки во время экспедиций осуществлял в эти годы и Владимир Басилов¹².

Венгерский этнолог и фольклорист, исследователь шаманизма Михай Хоппал в одном из интервью, рассказывая о своем опыте взаимодействия с коллегами из Института этнографии АН СССР в 1970-х гг., упомянул такую историю: «Однажды в институте мы спустились в подвал, где хранились фильмы. Мне показали собрание, но попросили держать это в тайне. В хранилище находились сырые необработанные материалы, фильмы Ю. Симченко и А. Оськина, которые были смонтированы лишь десятилетиями позже. Тогда я подумал, что, судя по всему, где-то еще имеются живые шаманы, раз их засняли на пленку...»¹³. Данный эпизод дает повод для размышлений о статусе экспедиционных киноматериалов в научном мире и за его пределами, а также о возможности для такого рода

⁹ Жан Руш (1917–2004) – известнейший французский антрополог и кинематографист; в описываемое время возглавлял Международный комитет по этнографическому и социологическому кино.

¹⁰ Charakterystyka działalności Towarzystwa do roku 1983... S. 56.

¹¹ Общее название многолетнего цикла экспедиций, организованных Институте этнографии АН СССР. См.: Батъянова Е.П. Северная экспедиция Института этнографии (1956–1991 гг.) // Этнографическое обозрение. 2013. № 4. С. 17–34.

¹² Хоппал М. Этнографический фильм в Советском Союзе / Hoppal M. Ethnographic Film in the Soviet Union, CVA Newsletter, October 1988. P. 6–12 (пер. с англ. Е.Ю. Трушкиной) // Труды Русской антропологической школы. М., 2018. Вып. 15. С. 197–208.

¹³ Хоппал М. Шаманы – культуры – знаки. Тарту, 2015. С. 234.

фильмов (созданных на основе экспедиционных съемок) найти своего зрителя и в принципе быть показанными публично. Другая институция, систематически проводившая кино съемки в ходе полевых работ, – Государственный этнографический музей Эстонской ССР (позднейшее название – Эстонский национальный музей). «В Эстонии кинокамера была впервые использована для этнографических съемок в 1931 году и далее кино съемки в Эстонском национальном музее возобновились с 1960 года, когда музей приобрел кинокамеру “Конвас”. В рабочие планы были включены кино съемки с целью увековечить культурно-этнографические процессы труда.

Первым трудовым процессом, который был отснят на кино пленку, было изготовление ловушек из сетей на побережье Аудру в 1961 году. Осенью того же года был снят фильм о старейших приемах обмолота хлебов. В следующие годы были отсняты фильмы о крестьянских постройках, плетении корзин и т.д. Начиная с 1966 по 1980 год в Ленинградской области снимались весенние полевые работы южных вепсов, подсечное земледелие и т.д. Материал, отснятый у вепсов, оказался уникальным...»¹⁴. Директор музея Алексей Петерсон (1931–2017) не только лично возглавлял многочисленные финно-угорские экспедиции, но и выступал главным инициатором фиксации исчезающих культурных практик (прежде всего, относящихся к традиционным формам труда) на кинокамеру. В своих статьях он также упоминает о том, что параллельно с Государственным этнографическим музеем Эстонской ССР кинокамерой стали пользоваться сектор этнографии Института истории Академии наук Латвийской ССР, Государственный историко-этнографический музей Литовской ССР, Научно-исследовательский институт искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Украинской ССР¹⁵; в 1953–1955 гг. кабинет кино при Тартуском государственном университете снял полнометражный фольклорный фильм «Кихнуская свадьба» (руководил фильмом специалист по фольклору профессор Э. Лаугасте)¹⁶. Историк советского финно-угроведения Светлана Карм пишет, что по разным причинам (финансовым и идеологическим) кинофиксация как способ комплектования этнографических материалов в целом не получила в музеях достаточного распространения, Эстонский национальный музей здесь выглядит скорее исключением. При этом, ссылаясь на работы Петерсона, С. Карм указывает на то, что даже для Эстонского национального музея кино съемки в советское время были подпольным занятием, поскольку официального разрешения на использование кинокамеры и кинопроизводство у музея не было, «...не имелось и штатной должности кинооператора, поэтому в музейных документах кинооператоры зачастую числились инженерами»¹⁷.

В этом контексте становится более понятным тот факт, что в кинопрограмму конгресса 1964 г. не попали (и, судя по всему, не были даже предложены) ни фильмы, созданные с участием сотрудников Института этнографии Академии наук Союза ССР, ни фильмы эстонских ученых, хотя последним удалось показать два фильма в качестве иллюстраций к докладам (рис. 2, 3 в конце статьи). В официальной же кинопрограмме от Эстонской ССР был представлен документальный фильм «Красота вокруг нас» («*Ilu meie ümber*»), 1960, Таллинская киностудия (с 1963 г. – «Таллинфильм»), режиссер – Реэт Касесалу, выпускница ВГИКа, проработавшая на киностудии «Таллинфильм» с 1953 по 1989 г. и имевшая большой опыт создания киножурнала «Советская Эстония». Фильм состоит из двух частей, первая из которых демонстрирует предметы из музейных коллекций текстиля, национальной одежды, ювелирных украшений, показан магазин художественной продукции в Таллине. Во второй части зритель видит музейные образцы фермерской мебели и деревянных предметов домашнего обихода, керамики, стекла, кожаных изделий и домашние интерьеры. В объек-

¹⁴ Петерсон А.Ю. Принципы комплектования этнографических музейных коллекций и их обработки (на примере Эстонского национального музея): автореф. дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 1993. С. 15.

¹⁵ Карм С., Алыбина Т. Полевое исследование и визуальная фиксация религиозных обрядов в советский период (на примере кино- и видеоархива Эстонского национального музея) // Ежегодник финно-угорских исследований. 2021. № 15 (4). С. 683–684.

¹⁶ Петерсон А.Ю. Этнографический фильм как документ исследования // Ежегодник Этнографического музея. Таллинн, 1983. С. 30.

¹⁷ Карм С., Алыбина Т. Полевое исследование и визуальная фиксация... С. 684.

тив попадают экспонаты выставки прикладного искусства, работа комбината художественных изделий. Пример Эстонии наглядней всего демонстрирует ситуацию с производством и рецепцией этнографического фильма в масштабах всего СССР в изучаемый период. Экспедиционные киносъемки, осуществляемые этнографами и фольклористами, далеко не сразу становились фильмами (если становились); практика кинофиксации «в поле» носила во многом маргинальный характер, и осуществлять ее было трудно не только в силу материальных, но и в силу идеологических причин (вопросы могла вызвать, например, съемка шамана, осуществленная, в частности, во время работы над киноочерком «На Таймыре»; нечего было и думать о том, чтобы дать понять международному зрителю, что в СССР в 1960-е гг. существуют шаманы).

Эти картины с трудом находили своего зрителя, и не только в силу вышеназванных обстоятельств. Другой причиной была позиция самих авторов фильмов, мнение которых о способах и путях использования создаваемых ими работ требует отдельного изучения. Известно, например, что Алексей Петерсон, придававший колоссальное значение киносъемке как научному методу и настаивавший на необходимости обучения молодых этнографов не только работе с кинокамерой, но и организации во время экспедиций самостоятельных киносъемок, не уделял практически никакого внимания вопросу популяризации этнографии средствами кино. Это не было его задачей и широкий зритель его мало интересовал; фильм в его понимании, будучи «документом исследования»¹⁸, необходим главным образом самим ученым, особенно будущим их поколениям. Таким образом, когда наконец возникло удачное стечение обстоятельств и организаторами конгресса было принято решение о проведении в стенах Московского университета масштабного кинопоказа, фильмы, созданные исследователями, не имели практически никаких шансов в эту кинопрограмму попасть.

Для того чтобы сформировать советскую часть кинопрограммы, организаторы конгресса использовали ресурсы хорошо отлаженной системы производства хроникально-документальных и научно-популярных лент центральными и региональными киностудиями. Производству документального кино и хроники в СССР уделялось большое внимание. В описываемый период регулярно выходили многочисленные киножурналы, охватывающие отдельные аспекты общественной жизни и целые регионы. Их производство опиралось на работу разветвленной системы хорошо оснащенных корреспондентских пунктов, расположенных в ключевых населенных пунктах каждого региона и снабжавших киносюжетами на злобу дня соответствующую региональную студию кинохроники.

В кинопрограмме конгресса 1964 г. фигурировало пять первых выпусков киножурнала «Альманах кинопутешествий»: начало выпусков (первый из них датируется 1963 г.) связано с именем Владимира Шнейдерова¹⁹, возглавлявшего в те годы на киностудии «Моснаучфильм» (в 1966 г. переименован в «Центрнаучфильм») специальное творческое объединение географических фильмов и являвшегося, по мнению И.А. Головнёва, одним из первых в СССР создателей экранных образов этнических групп и автором концепции «видового кино»²⁰. В целом, несмотря на отсутствие в программе фильмов, созданных учеными, визуальная этнография, понимаемая по-разному, в том числе и как «съемка людей в их реальной жизни»²¹, все же присутствовала на экране (притом что большинство отобранных для показа

¹⁸ Петерсон А.Ю. Этнографический фильм как документ... С. 34.

¹⁹ Шнейдеров В.А. (1900–1973) – известный советский кинематографист и путешественник, участник многочисленных экспедиций по СССР, автор многих киноработ и создатель цикла научно-популярных фильмов «Путешествия по СССР»; с 1960 г. был ведущим легендарной телепередачи «Клуб кинопутешествий».

²⁰ Как пишет И.А. Головнёв, «...концепция “видового кино” В.А. Шнейдерова предполагала главной задачей режиссера документального фильма отображение максимально полной информационной картины о географии региона, с обязательным акцентом на сюжеты о культурах проживающих в нем народностей». Кроме того, Шнейдеров был одним из немногих кинематографистов, кто систематически настаивал на «организации планового сотрудничества киностудий и научных организаций». См.: Головнёв И.А. Теории и практики советского этнографического кино 1920–1930-х гг.: автореф. ... д-ра ист. наук. М., 2021. С. 33.

²¹ Говоря о визуальной этнографии в СССР в 1960-е гг., мы апеллируем к «гарвардскому» пониманию этого феномена, т.е., описывая процессы внутри СССР, прибегаем к помощи понятийного аппарата и корпуса идей, разработанных в описываемое время в западной науке. В тот период на Западе существенно возросла

киноработ в большей степени выглядит разнообразием «рекламы этнокультурного многообразия СССР», чаще вполне еще в духе сталинской формулы понимания культуры как «национальной по форме и социалистической по содержанию»).

Помимо «Альманаха кинопутешествий», были продемонстрированы также и другие не лишённые визуально-этнографического измерения работы, среди которых «Сколько лет Самарканду?» (реж. Малик Каюмов, 1961, киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана), «Русская народная игрушка» (реж. Марианна Таврог, 1959, «Моснаучфильм») и – в особенности – «Айтыс» (реж. Турар Дуйсебаев, 1964, «Казахфильм»). В центре внимания последней кинокартины находится одна из разновидностей казахского устного народного творчества – айтыс, состязание двух акынов (поэтов, импровизирующих музыкально). Кадры запечатлели состязания акынов Южного Казахстана, состоявшиеся в Чимкенте; фильм комментирует филолог, специалист по казахскому эпосу Мухамеджан Каратаев. Этот фильм, пожалуй, можно считать наиболее насыщенным собственно этнографическим/фольклорным материалом, попавшим в кадр не фоном, а составившим центральный замысел создателей картины. Важной чертой фильма стало участие в нем ученого-филолога. Но данная картина стоит скорее особняком в кинопрограмме конгресса. В подавляющем же большинстве картин живой этнографический/фольклорный материал служит обрамлением происходящих в разных регионах процессов социалистического строительства.

Другая часть кинокартин преподносит элементы традиционной культуры как наследие прошлого, которое подлежит музеефикации и в отдельных случаях может использоваться современными художниками в качестве одного из имеющихся в их распоряжении выразительных средств (как в фильме эстонской кинематографистки). Причем выбор чаще делается в пользу показа успехов модернизации: так, в одном из списков предложенных для показа работ фигурирует «Рассказ о туркменском ковре» (реж. Владимир Лавров, 1961, «Туркменфильм») ²², который в финальную программу показа не попал. Зато от того же «Туркменфильма» в финальную программу оказался включен фильм «Хозяева земли» (реж. Марк Мэй, 1962), демонстрирующий, по всей видимости, более актуальный, по сравнению с (хотя и древними, но вполне живыми) традициями ковроткачества, материал: в кадре мы видим туркменскую женщину-комбайнера, председателя колхоза в салоне вертолета, ученого-селекционера на хлопковом поле со школьниками, хлопкоуборочные машины, туркменских колхозников за работой.

Эстонская киноэтнография позднесоветского периода. Возвращаясь к вопросу этнографического кинопроизводства в научной среде, отметим, что в 1960-е гг. зарождаются процессы, которые станут определяющими для состояния данной практики в последующие два десятилетия и распространятся даже на ранний постсоветский период. Основная роль здесь принадлежит, по всей видимости, советской эстонской этнографии – ее географический размах в пределах всего СССР изумляет и подлежит изучению как отдельный феномен позднесоветской академической жизни. Говоря о контексте развития эстонской этнографии, историк Светлана Карм подчеркивает, что в советский период «региональные научные центры занимались в основном вопросами местной истории и культуры, а также проблемами взаимных контактов соседствующих культур, а прерогативой исследования “дальних культур” были научные центры Москвы, тогдашнего Ленинграда и других отдельно взятых

кинематографическая активность антропологов после затишья, вызванного Второй мировой войной. Так называемое «гарвардское» направление в этой области формируется в 1950–1960-е гг. Оно связано с именем, в том числе, Джона Маршалла, для которого любительская, по сути, «съемка людей в их реальной жизни», произведенная вне академических установлений и задач, участником которой он стал в юные годы, оказалась отправной точкой в формировании его собственной версии визуальной антропологии (в СССР в описываемый период термин «визуальная антропология» еще не использовался). Подробнее о Джоне Маршалле и «гарвардском» направлении см.: Трушкина Е.Ю. Визуальная антропология: границы и перспективы: дис. ... канд. филос. наук. М., 2013. С. 70–75.

²² Списки кинофильмов конгресса и материалов к спискам // Архив РАН. Ф. 1826. Оп. 1. Д. 187. Л. 9.

городов»²³. На этом фоне исследовательница выделяет эстонскую этнографию советского периода как особое явление, включающее в себя, помимо прочего, экспедиционную деятельность необычайного масштаба, распространившуюся практически на всю территорию обитания финно-угорских народов в пределах СССР (Поволжье и Западная Сибирь). Исследовательница отмечает, что сосредоточенность эстонской этнологии на финно-угорских культурах была обусловлена несколькими факторами, подлежащими отдельному изучению, и упоминает при этом, что немаловажным фактором была и «заинтересованность самих исследуемых – больше проводилось экспедиций к тем народам, с научно-культурными центрами которых имелись договоры о взаимном сотрудничестве»²⁴.

В этой связи, говоря об эстонском опыте использования кинокамеры в исследовательских целях, необходимо в первую очередь выделить такой феномен, как *научно-собираТЕЛЬСКАЯ экспедиция*, связанная с развитием методик и практик собирательской работы и комплектования музейных фондов. Здесь в центре нашего внимания вновь оказывается Эстонский национальный музей, специфика (и контекст) работы которого совсем недавно стала предметом внимания ученых, среди которых – уже упоминаемая нами Светлана Карм, а также Лииво Ниглас, занимающийся историей эстонского этнографического фильма²⁵. Данный музей, с момента своего основания в 1909 г., объявил своей главной задачей собирание этнографических предметов. Вот как об этом пишет Алексей Петерсон, занявший должность директора музея в 1958 г.: «Музей посредством печати обратился к студентам, школьным учителям, художникам и другим с призывом “стать во главе собирательской деятельности”. Уже в 1910 г. в экспедициях <...> приняло участие 20 художников. <...> СобираТелям рекомендовалось брать все старинные вещи, но прежде всего такие, которые являются редкостью и могут исчезнуть. Кроме того, следовало делать чертежи и снимки»²⁶. То есть музей с самого начала его деятельности отличала высокая экспедиционно-собираТЕЛЬСКАЯ активность, а главное – неперемное участие в экспедициях художников и фотографов, что позволяло быстро пополнять музейные фонды фотографиями, чертежами и рисунками. Следует сказать, что музей в ходе своей интенсивной собирательской работы использовал все имеющиеся на тот или иной момент времени средства фиксации интересующего его материала: от анкет, вопросников, путевых дневников и письменных этнографических описаний до печатных открыток, рисунков, фотографий и киносъемок.

Кинокамера систематически использовалась в собирательской работе музея с 1960 г. Петерсон в своих работах упоминает о нескольких фильмах, созданных сотрудниками музея, в числе которых 12-минутный фильм «Лодка, выдолбленная из одного ствола» (1980), смонтированный из полевых киносъемок вепсов, 60-минутная лента «Вепсы в начале XX века», а также «Эстонская деревня на рубеже веков» (1984)²⁷. С 1977 г. музей начал организовывать совместные экспедиции с Удмуртским республиканским краеведческим музеем, в результате которых в 1984 г. было смонтировано два фильма: «Южные удмурты в начале XX века» и «Религиозные обряды южных удмуртов в начале XX века». К концу советского периода музей располагал десятками тысяч метров отснятого этнографического киноматериала и некоторым количеством фильмов. «Однако музейные фильмы в советское время показывали мало – лишь на специальных научных конгрессах или в качестве учебного материала ограниченному кругу зрителей. Так, фильм про подледный лов был представлен на VII Международном конгрессе антропологов и этнологов в Москве в 1964 г., фильм об изготовлении лодки-долбленки у вепсов и эстонцев – на V Конгрессе финно-угроведов в Турку в 1980 г. Киномонографии про эстонскую деревню и вепскую культуру Алексей Петерсон в 1982 г. возил в Швецию, где они были показаны зарубежным эстонцам; один

²³ Карм С. Финно-угорские экспедиции эстонских гуманитариев в советское время // Ежегодник финно-угорских исследований. 2015. № 3. С. 148.

²⁴ Там же. С. 149.

²⁵ Niglas L., Toulouze E. Reconstructing the Past and the Present: The Ethnographic Films made by the Estonian National Museum (1961–1989) // Journal of Ethnography and Folkloristics. 2010. Vol. 4, No. 2. P. 77–96.

²⁶ Петерсон А.Ю. Принципы комплектования этнографических музейных коллекций... С. 2.

²⁷ Там же. С. 16.

сеанс фильма состоялся и в музее Nordiska Museet в Стокгольме <...>. Фильм про южных удмуртов, подготовленный совместно с Удмуртским республиканским краеведческим музеем <...> был показан на VI Международном конгрессе финно-угроведов в Сыктывкаре в 1985 г., а фильм про удмуртские религиозные обряды – на одном из Пярнуских фестивалей визуальной антропологии»²⁸.

Другая линия эстонской киноэтнографии советского периода связана с именем Аадо Линтропа (Aado Lintrop), который, будучи сотрудником Эстонского национального музея в 1979–1990 гг., тесно сотрудничал с Алексеем Петерсоном и работал оператором во время проведения многочисленных экспедиций, организованных, в том числе, во взаимодействии с упомянутым выше Удмуртским краеведческим музеем. В дальнейшем, уже после распада СССР, Линтроп подготовил и защитил диссертацию и опубликовал ряд исследований на тему удмуртских ритуальных обрядов, материалы о которых собирались в 1980-е – начале 1990-х гг. Его фильмография насчитывает множество научно-популярных лент о финно-угорских народах. В каком-то смысле Линтроп воплотил в себе идеал этнографа в представлении Алексея Петерсона: он профессиональный исследователь, этнограф и фольклорист, который к тому же уверенно владеет кино- и видеокамерой и способен работать как оператор в полевых условиях. Именно так виделся Петерсону современный ученый, и, забегаая вперед, скажем, что ученый, который снимает самостоятельно, представляет собой один из двух выделяемых нами «типов» позднесоветских этнографов, разделяемых по их роли в процессе осуществления киносъемок в экспедиции; второй выделяемый «тип» предпочитает доверить всю съемочную работу подготовленному оператору и работать с ним «в поле» почти исключительно как специалист по изучаемой культуре. К первому типу принадлежат уже упоминаемые Александр Оськин, Юрий Симченко, Алексей Петерсон (хотя они работали также и с приглашенными операторами). К этому же типу принадлежит и Леннарт Мери, о котором речь пойдет дальше.

Леннарт Мери (1929–2006) представляет собой уникальную фигуру позднесоветского интеллектуала, который в силу специфики социально-политических и других обстоятельств оказался в роли «посредника» между собственно советской академической средой (представленной в первую очередь московским и ленинградским кругом исследователей, объединенных использованием возможностей сравнительно-типологического и структурно-семиотического методов) и научной средой западных стран. И, конечно, его родиной во всех смыслах была Эстония (начало его интеллектуального пути связано с университетом в Тарту, исторический факультет которого Мери окончил в 1953 г.). В научном плане Мери более всего интересовали проблемы этнокультурного и лингвистического родства финно-угров, разбросанных на очень широкой территории (как внутри СССР, так и за его пределами), а также история Эстонии (со временем вопрос о механизмах «выживания» эстонской идентичности определит направленность его политических взглядов).

Парадоксальным сейчас представляется тот факт, что Мери, не занимая официально никакой должности в советских академических институтах, был вовлечен в экспедиционную деятельность, масштаб и эффективность которой трудно переоценить. И результаты его работы представлены не научными текстами, а этнографическими фильмами, – его фильмография насчитывает не менее шести фильмов, большинство из которых получило впоследствии широкую известность. Он разрабатывал кинематографические коды презентации традиционных культур, а его киноэкспедиции, организованные при поддержке киностудии «Таллифильм», раскрывают специфику аудиовизуального документирования традиционной культуры в советское время. Одна из важнейших киноработ – фильм «*Ветры Млечного пути*» (1977, совместно с телевидением Венгрии и Финляндии; ассистентом оператора во время съемок выступил Аадо Линтроп), в котором Мери демонстрирует собственное видение родства, а также типов культурных и языковых связей между финно-угорскими народами. В качестве автора этнографических фильмов Мери принимает активное участие в деятельности Фольклорной комиссии Союза композиторов СССР – одной из интереснейших

²⁸ Карм С., Алыбина Т. Полевое исследование и визуальная фиксация... С. 685–686.

форм «неофициальной» институционализации фольклористов и этномузыковедов со всего СССР, своего рода институциональной «ниши», или даже «щели» (по выражению Вяч. Вс. Иванова), позволяющей специалистам заниматься тем, чем они считают нужным, в обход идеологических стандартов.

Фольклорная комиссия показывает в Москве фильм Мери «*За северным ветром*» (1970, «Таллинфильм»), в рамках первого выпуска фестиваля «Фольклор на экране», 28 февраля – 4 марта 1977 г., Всесоюзный Дом композиторов²⁹. В этих формах сотрудничества выявляется уникальность фигуры Мери как эстонского («пограничного») интеллектуала, разворачивающего свою деятельность между СССР и зарубежными странами (в первую очередь, региона Северной Европы). В 1987 г. он выступил одним из ключевых организаторов первого Международного фестиваля визуальной антропологии в Пярну. Мери, как и Линтроп, представляет собой иную, по сравнению с Алексеем Петерсоном, разновидность «этнографа с камерой в руках» (хотя их и роднит тот факт, что все трое – этнографы и операторы в одном лице, т.е. исследователи, способные проводить съемки «в поле» самостоятельно). Они в каком-то смысле «больше чем исследователи»: Линтроп – поэт, Мери – писатель и путешественник (и один из самых известных лидеров движения за независимость Эстонии). Фильм для них – не только «документ исследования», но и не лишнее художественной целостности высказывание, обращенное к довольно широкому кругу зрителей (а не только к самим ученым). Так, внутри эстонской киноэтнографии позднесоветского периода, помимо «документа исследования», выделяется, если можно так сказать, *поэтический* этнографический фильм, свидетельствующий о том, что в интеллектуальной истории Эстонии финно-угорским экспедициям была отведена особая роль. Она заключалась в том, что уже в советские годы финно-угорская идея переживалась как часть эстонской национальной идентичности.

Томская киноэтнография позднесоветского периода. Опыт ряда исследовательских центров свидетельствует о другой стороне производства этнографических фильмов в позднем СССР, а именно о роли в этом процессе любительских киностудий. Историк Валерий Шубин пишет: «В декабре 1958 г. при Томском государственном университете по инициативе профкома была создана самодеятельная студенческая киностудия “ТГУ-фильм” <...> В конце 1970-х гг. в Томске уже насчитывалось 28 самодеятельных киностудий, которые организовывались при заводах и учебных заведениях, “ТГУ-фильм” была одной из ведущих студий в городе. На ней создавались самые разнообразные по тематике фильмы: видовые, туристические, игровые, юбилейные, репортажи, киноленты о жизни и быте томичей, отдыхе и спорте»³⁰. Практика создания собственно этнографических фильмов на «ТГУ-фильме» возникает в начале 1980-х гг. и продолжается всего несколько лет (уже в конце 1980-х, когда финансирование самодеятельных киностудий практически прекратилось, закрылся и «ТГУ-фильм», вместо него через некоторое время возникла студия «Визан»). За это время было создано несколько киноработ: во-первых, «*Речные люди Ягун-Ях*» (1980) и «*Зима речных людей*» (1983) под научным руководством этнографа Надежды Лукиной, оператор – студент ТГУ Аркадий Михалев. Фильмы посвящены традиционной культуре юганских хантов.

В интервью, данном авторам настоящей статьи 28 октября 2021 г., Надежда Лукина отмечает, что она в то время систематически занималась исследованием традиционной культуры хантов, провела у них множество экспедиционных исследований. Самой интересной оказалась группа, проживающая на реке Большой Юган в Сургутском районе Тюменской области. Возникла идея провести у этой группы кино съемку. Приведем фрагмент рассказа респондента об этом периоде: «Идея провести у этой группы кино съемку и сделать этнографический фильм возникла у меня спонтанно. Я не имела никакого опыта и никакой подготовки на этой стезе. В ТГУ существовала любительская киностудия “ТГУ-фильм”, я обратилась к ее руководителю Анатолию Шаломову с предложением поехать со мной на

²⁹ Информационное письмо. Союз композиторов СССР, Комиссия музыки народов СССР, Всесоюзная комиссия по народному музыкальному творчеству. М., 1977. № 6-7. С. 40–41.

³⁰ Шубин В.В. Роль киностудии «ТГУ-фильм» и студии «Визан» в становлении отечественной визуальной антропологии // Зеркала культур: Памяти А.М. Сагалаева. Новосибирск, 2019. С. 162.

Юган для киносъемок. Он охотно согласился, но незадолго до отъезда отказался по семейным обстоятельствам и предложил вместо себя участника студии – Михалёва Аркадия Николаевича. Это был студент биолого-почвенного факультета, увлекался птицами, к этнографии отношения не имел. Мы впервые познакомились за несколько дней до отъезда. Наша поездка длилась один месяц: 25.08–24.09.1980 г. Мы работали в основном в с. Каюково плюс краткий выезд в юрты Летние-Каюковы. А. Михалёв пользовался любительской видеокамерой, у нас был с собой также портативный магнитофон. Заранее составленного плана съемок у меня не было. Но я представляла себе возможные сюжеты из летнего уклада жизни этого конкретного селения, так как была здесь раньше (в 1974-м), знала местных жителей, и они мне доверяли. Съемки велись ситуативно: я узнавала, кто и чем будет сегодня заниматься, получала согласие на съемки, Михалёв снимал сюжет. Вначале он считал, что снимать нужно только часть действий информантов, пришлось его “перестраивать”. Я видела цель съемок в фиксации научного материала, поэтому следовало фиксировать тот или иной процесс от начала до конца (например, обработку шкуры). Моей целью была фиксация научного материала. Иных задач я не ставила, никаких планов показа у меня первоначально не было»³¹.

Здесь перед нами исследователь, близкий по своим идеям Алексею Петерсону: главной целью экспедиционной киносъемки является тщательная фиксация материала, о потенциальном же зрителе этих материалов авторы (поначалу) не задумываются. При этом Надежда Лукина принадлежит ко второму выделяемому нами «типу» позднесоветских этнографов в их отношении к практике киносъемок «в поле»: данный «тип» не осуществляет съемки самостоятельно, а работает с оператором, сам же выполняет роль научного руководителя экспедиции (монтаж фильмов впоследствии производился Лукиной и Михалёвым совместно).

Венгерский этнограф Михал Хоппал, который провел в СССР три месяца, с конца 1986 до начала 1987 г., специально для изучения ситуации с этнографическим кинопроизводством, пишет об этих фильмах следующее: «Этот тип фильмов, а также создание достоверного этнографического описания <...> дает исследователям возможность для определенной переоценки данных. <...> Данные этнографические фильмы, рассказывающие о материальной культуре и обычаях, озвучивает лично исследователь, которая проводила полевую работу. В настоящее время сцену жертвоприношения оленя, древний и характерный религиозный обряд, пришлось вырезать из копий, предназначенных для показа иностранцам»³². Что же касается опыта показа фильмов, приведем такие факты: в 1985 г. оба фильма демонстрировались на VI Международном конгрессе финно-угроведов в Сыктывкаре, затем, в 1987 г., Надежда Лукина получает приглашение из Будапешта, ее приглашает университет имени Лоранда Этвеша для выступления с лекциями и участия в Международной студенческой конференции финно-угроведов. Исследовательница вывозит за рубеж и показывает там оба своих фильма – весьма примечательный факт, учитывая, что в описываемое время организовать получение разрешения на вывоз фильмов было трудно; помогает ей в этом вопросе посредничество Фольклорной комиссии Союза композиторов СССР³³. Судя по сохранившимся документам, касающимся сотрудничества с Венгрией, оба фильма были известны венгерским коллегам и вызвали у них неослабевающий интерес (рис. 4, 5 в конце статьи). Также Надежда Лукина и Аркадий Михалев стали участниками первого Международного фестиваля визуальной антропологии в Пярну (1987).

Еще одним важнейшим проектом любительской киностудии «ТГУ-фильм» стала осуществленная в конце 1980-х гг. реставрационная работа (склейка, увлажнение, чистка)

³¹ Интервью с Н.В. Лукиной. Москва, 28.10.2021.

³² Хоппал М. Этнографический фильм в Советском Союзе... С. 203–204.

³³ Фольклорная комиссия организовала в Москве просмотр обоих фильмов, после чего они стали считаться официально «одобренными» для вывоза и показа за рубежом. В своей заметке под названием «Фольклорный фильм» сотрудник комиссии музыковед Болеслав Рабинович пишет: «10 февраля в зале ВДК состоялся просмотр нового этнографического фильма “Зима речных людей”, который является продолжением показанного в прошлом году фильма “Речные люди янги-ях”. Цветная 16 мм лента посвящена быту и обрядам обских хантов...». Информационный бюллетень секретариата Правления Союза композиторов СССР. М., 1987. № 1. С. 5.

архивных киноплёнок В.Н. Чернецова, который в 1948 г. вместе со своей женой В.А. Мошинской снял фильм о медвежьем празднике манси в селении Вежакоры. Как пишет Валерий Шубин, киносъёмки В.Н. Чернецов и В.И. Мошинская «проводили двумя кинокамерами, вероятно, для достижения непрерывной фиксации продолжительных сюжетов ритуала. Исполнителями обряда были обские манси, которые относятся к вежакорской локальной группе, именуемой по официальному названию селения Вежакоры, расположенного на левом берегу р. Горная Обь»³⁴. В 1979–1980-х, уже после смерти В.Н. Чернецова, вдова передала его архив, содержащий полевые дневники, рукописные и машинописные работы, рисунки, фото- и киноматериалы, в Музей археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета. Н.В. Лукина и О.М. Рындина пишут, что «основной фильм о медвежьем празднике со временем был В.Н. Чернецовым утерян, и в архиве находится второй вариант, созданный по кадрам, не вошедшим в первый фильм»³⁵. В. Шубин отмечает, что в Музее хранятся киноматериалы В.Н. Чернецова общим количеством 22 единицы; а в конце 1980-х гг. сотрудниками киностудии ТГУ Аркадием Михалевым и Валерием Шубиным под руководством Надежды Лукиной (которая выступила инициатором создания фильма и его автором) была проведена реставрация этих материалов и создан кинофильм об ученом под названием «Валерий Николаевич Чернецов»³⁶. Впоследствии благодаря работе с материалами киноархива В.Н. Чернецова, проделанной Валерием Шубиным, появились два смонтированных кинофильма, которые также находятся на хранении в Музее археологии и этнографии Сибири ТГУ: «Народные пляски и театр обских угров» (1948), снятый в селении Вежакоры, и «Казым» (1948), снятый в юртах Мозямских на реке Казым³⁷.

А до описываемых событий (реставрационных работ и создания фильма «Валерий Николаевич Чернецов»), в 1988 г., о киносъёмках В.Н. Чернецова писал опять же Михал Хоппал: «Возвращаясь к предыстории другого течения в жанре антропологического фильма, следует упомянуть В.Н. Чернецова, проводившего исследования среди вогулов (народ манси), проживающих в долине реки Обь. В конце 1930-х гг. он снял о них фильм. В 1969 г., за несколько лет до своей смерти, он показывал эти 20–25-минутные съёмки группе венгерских коллег, посетивших Москву, тогда и я увидел их [т.е. съёмки. – Авт.]. Работы этого замечательного исследователя, включая и вышеупомянутый фильм, сегодня хранятся в Институте этнографии Томского университета»³⁸. Вероятно, это первое письменное упоминание об опыте киносъёмок В.Н. Чернецова, сделанное зрителем: кадры, показанные венгерским коллегам в конце 1960-х гг., помимо исследовательской ценности, проливают некоторый свет на самый неизученный в истории советского этнографического фильма период: конец 1930-х – конец 1950-х гг.³⁹ Если говорить о конце 1930-х гг., то можно привести слова В.И. Мошинской, которые цитирует Валерий Шубин, рассказывая о работе В.Н. Чернецова среди хантов и манси в рассматриваемое время: «Зимой 1936–1937 гг. он совершил поездку в пос. Ялп-ус1 на Оби для изучения периодических обрядов семилетнего цикла. При этом он присутствовал как на периодических “играх” в Ялп-усе, так и на спорадических обрядах, которые устраивают ханты и манси при добыче каждого медведя»⁴⁰. Существует вероятность, что во время этой экспедиции тоже проводились киносъёмки, которые в 1969 г. удалось увидеть венгерским коллегам, посетившим Москву. Данный вопрос требует дальнейшего изучения.

³⁴ Шубин В.В. Томский киноархив В.Н. Чернецова как источник по этнографии обских угров // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2017. № 2 (16). С. 85.

³⁵ Лукина Н.В., Рындина О.М. Этнографический архив В. Н. Чернецова (к 80-летию со дня рождения ученого) // Советская этнография. 1985. № 5. С. 73.

³⁶ Шубин В.В. История визуальных фиксаций традиционной культуры юганских хантов // VI Всерос. фестиваль науки: мат-лы XX Междунар. конф. История. Философия. Культурология. Социальные науки: в 5 т. Томск, 2016. Т. IV. С. 87.

³⁷ Шубин В.В. Томский киноархив В.Н. Чернецова... С. 87.

³⁸ Хоппал М. Этнографический фильм в Советском Союзе... С. 200–201.

³⁹ Венгерские источники, в которых могут содержаться сведения об опыте посещения СССР и участия в советских научных мероприятиях, к настоящему моменту изучены недостаточно.

⁴⁰ Чернецов В.Н. Медвежий праздник у обских угров. Томск, 2001. С. 3. Цит. по: Шубин В.В. Томский киноархив В.Н. Чернецова... С. 85.

Томский опыт производства этнографических фильмов свидетельствует о той роли, которую играли любительские кино клубы и киностудии (и – в целом – развитое кинолюбительское движение, характерное для позднего СССР) в процессах аудиовизуальной фиксации материала, становящегося доступным благодаря чуть ли ни массово предпринимаемым в этот период путешествиям, поездкам и экспедициям. Этот феномен «внутренней мобильности», характерной, в силу разных обстоятельств, для всей советской истории, а не только для позднего СССР, изучен еще крайне мало.

В позднем же СССР, помимо прочего, становятся доступны любительские модели кинокамер, которые порождают «путевые наблюдения с камерой»; в результате практически каждый путешественник мог почувствовать себя «немного этнографом», собирающим интересующий его аудиовизуальный материал. И еще один предварительный вывод, который напрашивается после даже беглого рассмотрения томского «кейса»: в СССР, где, в отличие от приведенной выше ситуации в Польской Народной Республике того же периода, не существовало даже минимальным образом организованной системы создания этнографических фильмов исследовательскими организациями и учеными, данный вид практики полностью лежал на плечах энтузиастов – как со стороны науки, так и со стороны (любительской) кинематографии. Томский пример сотрудничества исследователя/исследовательской организации с любительской киностудией/кино клубом – возможно, самый яркий, но далеко не единственный в СССР изучаемого периода. Так, в одной из заявок, поданных на фестиваль визуальной антропологии в Пярну (1987), числились два фильма: «Свадьба и похороны Кузьмы-Демьяна» (1981, 10 мин) и «Похороны Костромы» (1987, 8 мин). Сняты они были на 16-миллиметровую пленку областным клубом-лабораторией кинолюбителей горьковского Облсовпрофа в соавторстве со специалистами из Горьковского государственного университета (фильмы, как говорилось в заявке, «знакомят зрителя с древним народным обрядом, сохранившимся на территории Горьковской области») ⁴¹.

Заключение. В рамках настоящей статьи оказались охвачены далеко не все примеры создания и использования этнографических фильмов в позднем СССР. За пределами внимания осталось, в частности, творчество профессионального латышского оператора Андриса Слапиньша (1949–1991), много и плодотворно работавшего в этнографических и фольклорных экспедициях (с исследователями Еленой Новик, Эдуардом Алексеевым, Андреем Сагалаевым и др.). Созданные им фильмы требуют специального изучения. Практически нерассмотренной осталась деятельность Фольклорной комиссии Союза композиторов СССР, чьи регулярные кинопоказы «Фольклор на экране» стали своеобразной «точкой сборки» самых разнообразных усилий, связанных не только с созданием фильмов, но также с их использованием и изучением их специалистами. Не удалось также более подробно рассмотреть истоки Международного фестиваля визуальной антропологии в Пярну, впервые состоявшегося в 1987 г., когда Эстония еще сохраняла свое «пограничное» положение между СССР и внешним (западным) миром.

Этнографический фильм в описываемый период видится феноменом, не имеющим четких границ, причем это касается не только процесса производства такого рода картин, но и их бытования в научной среде и за ее пределами, а также зрительского по отношению к ним поведения. На уровне производства можно увидеть довольно интересный разброс институций и конкретных людей, которые были в него вовлечены. Другими словами, этнографическое кинопроизводство в позднем СССР осуществлялось на разных организационных платформах, из разных «ракурсов» и с участием весьма пестрого диапазона профессионалов и любителей. Наряду с этим подлежат изучению практики его демонстрации и характер интереса к нему со стороны как узконаучной, так и широкой зрительской аудитории. Поэтому с этим представляется продуктивным поставить проблему этнографического фильма в позднем СССР следующим образом. Во-первых, на академическом уровне существует вопрос о попытках дать определение такому фильму или как минимум сформулиро-

⁴¹ Заявка и другие материалы, относящиеся к организации первого Международного фестиваля визуальной антропологии в Пярну (1987), хранятся в личном архиве Е.Д. Андреевой.

вать собственное понимание данной практики как части исследовательского процесса – киносъемок «живого» (*living*) этнографического и фольклорного материала. Во-вторых, вопрос состоит в том, что представляет собой коммуникация (совокупность коммуникативных взаимодействий), в результате которой фильм становится фильмом в зрительском смысле этого слова (получает так или иначе свою аудиторию). В-третьих, даже беглый анализ позволяет понять, что этнографический фильм выступает во многом как порождение и одновременно характеристика позднесоветской интеллектуальной культуры как таковой. И в этом смысле он является не только важным «ключом» к пониманию специфики данного времени, но и средством, при помощи которого можно производить попытки сравнения интеллектуальных процессов в позднем СССР и современных им процессов в западных странах.

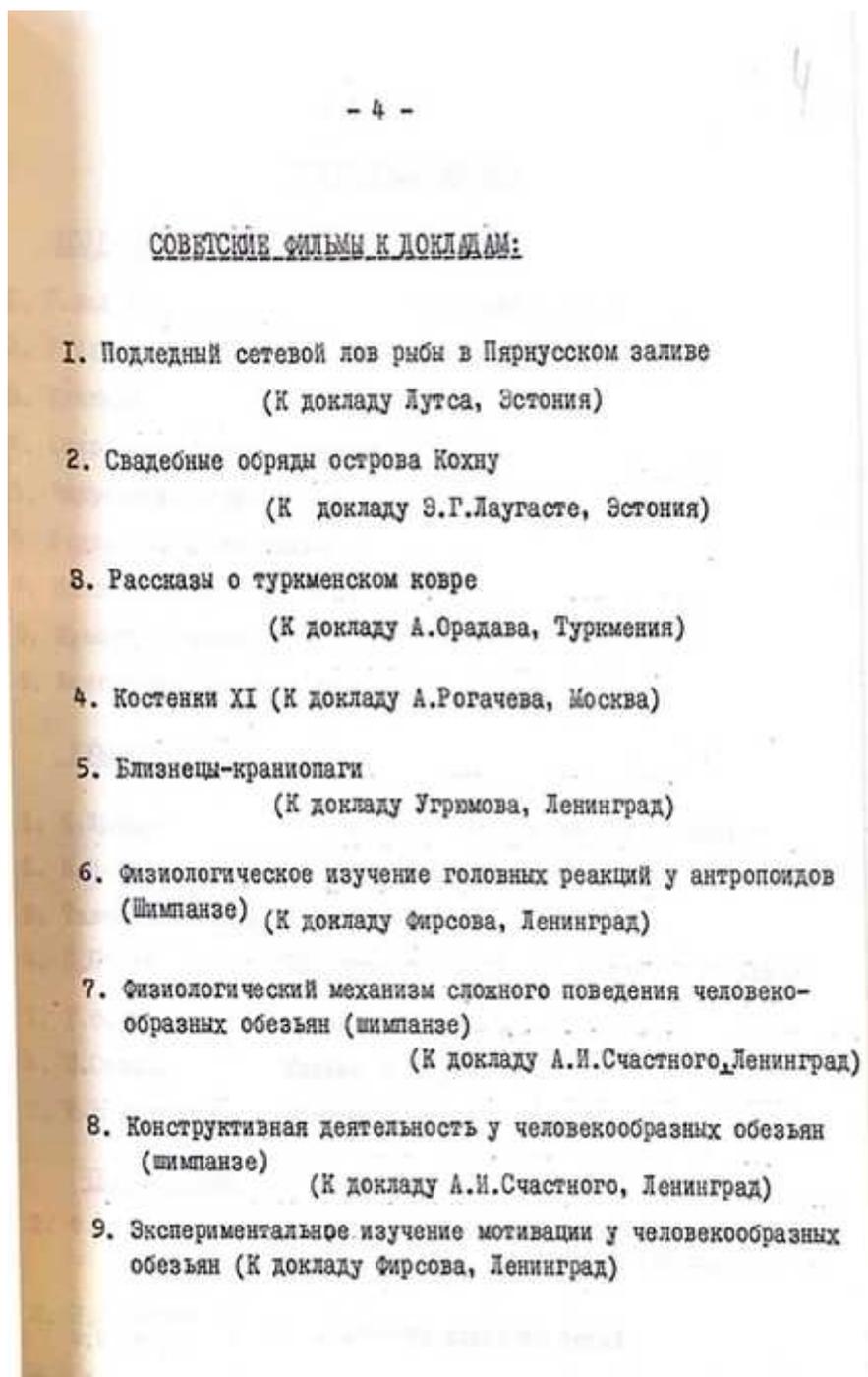


Рис. 2. Списки кинофильмов конгресса и материалов к спискам // Архив РАН. Ф. 1826. Оп. 1. Д. 187. Л. 4

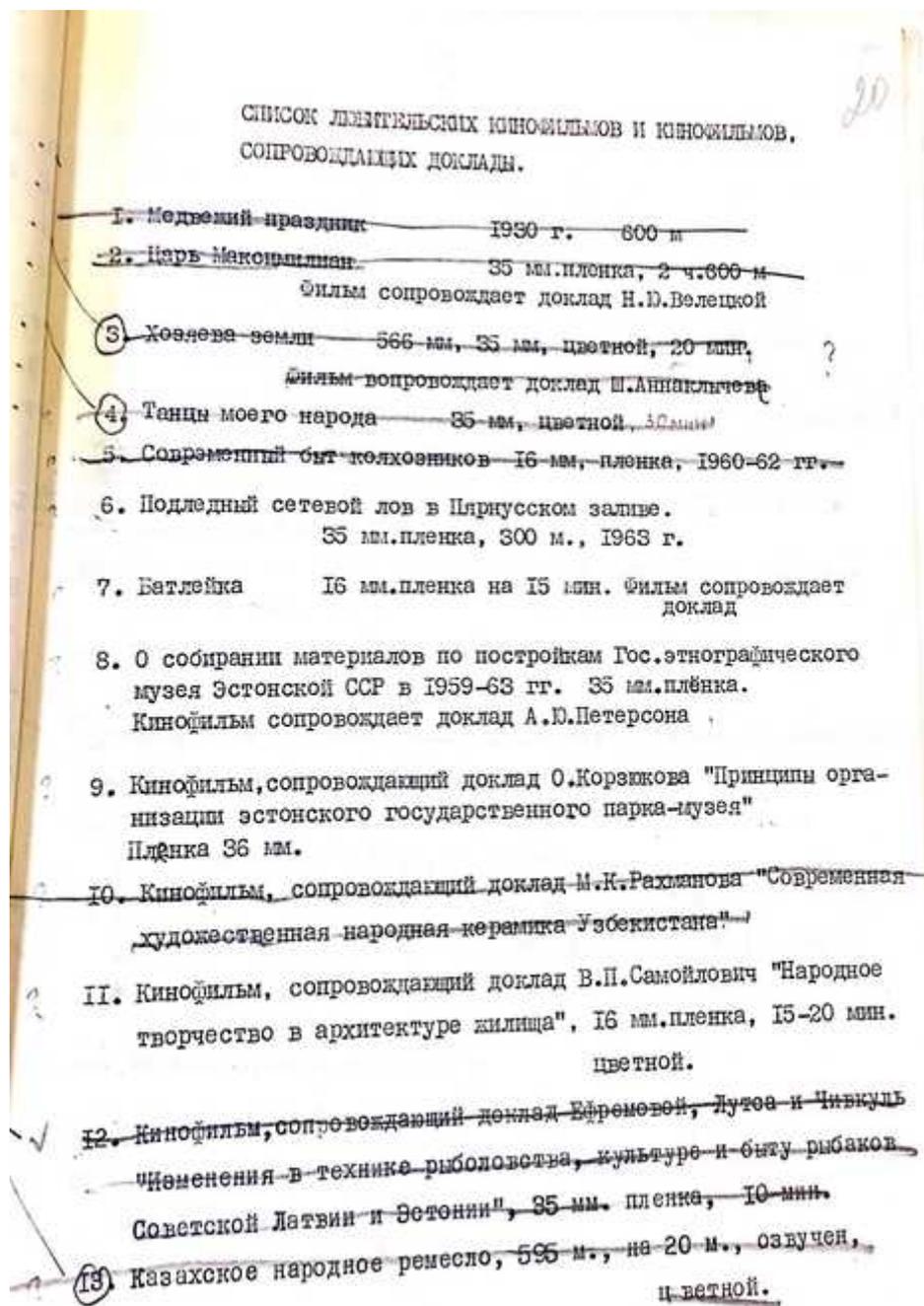


Рис. 3. Списки кинофильмов конгресса и материалов к спискам // Архив РАН. Ф. 1826. Оп. 1. Д. 187. Л. 20

UNIVERSITAS SCIENTIARUM BUDAPESTINENSIS
DE ROLANDO EOTVOS NOMINATA

Томский гос. университет
Проблемная лаборатория истории,
археологии и этнографии Сибири

Лукиной Н.В.
ведущему научному сотруднику, д.и.н.

634010 Т О М С К

Глубокоуважаемая тов. Лукина!

Имею честь сообщить Вам, что университет им. Л.Этвеша /Будапешт, ВНР/ приглашает Вас в рамках договора Между СССР и ВНР на кафедру финно-угорского языкознания для выступления с лекциями, посвященными этнографии обско-угорских народов с целью дальнейшего усовершенствования знаний преподавательско-студенческого коллектива. Также предлагаем Вам принять участие в Международной Конференции студентов-финноугроведов, которая будет проводиться с 22 по 29 мая 1987 г. на кафедре /по возможности с использованием демонстративного материала/ и в подготовке к изданию фольклорного наследия В.Н.Чернецова.

Срок пребывания: 6 недель /42 ночи/. Во время пребывания в Будапеште Министерство просвещения обеспечит Вас всем необходимым /гостиница, суточные, расходы, связанные с Вашей работой/, но министерство не имеет возможности нести расходы, связанные с поездкой.

Желательная дата Вашего прибытия - конец апреля - начало мая 1987 г., но в случае затруднения мы рады принять Вас в любое время в течение весеннего семестра.

Просим Вас заранее сообщить о времени приезда заведующему кафедрой финно-угорского языкознания академику Петеру Хайду.

С уважением



Дьюла Шоос
проф. проректор

26 января 1987 г.

Рис. 4. Приглашение ведущего научного сотрудника Проблемной лаборатории истории, археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета, д-ра ист. наук Н.В. Лукиной от университета им. Л. Этвеша (Будапешт), 26 января 1986 г. (Личный архив Н.В. Лукиной)

MAGYAR FOLKORMŰVÉSZETI
 NEMZETI KUTATÓ CSOPORT
 Budapest, L. Ötörögát u. 30.
 1250 Postafiók 29.
 Telefon: 462.740, 462.080

О Т З Ы В

ОБ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ «РЕЧНЫЕ ЛЮДИ ЯГУН-ЯХ» И «ЗИМА РЕЧНЫХ ЛЮДЕЙ»

Фильмы, созданные в Томском университете этнографом Н.В. Лукиной и оператором А.Н. Михалевым, являются важным историческим источником. В нем отражены уникальные факты из древней культуры сибирских народов (хантов), сохранившиеся до настоящего времени. Благодаря высокой научной квалификации создателей фильма и тесным связям с населением он может быть образцом для этнографических документальных фильмов. Подобных фильмов о хантах не существует, следовательно он имеет высокую ценность для международного кино-уговления.

Безательно было бы иметь копии фильмов для кафедры этнографии и фольклористики Будапештского университета с целью обучения студентов-этнографов при изучении культуры сибирских народов и кинематографии.

г. Будапешт, 2 июля 1984 г.

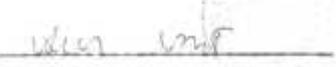

 Зильмон Фолдеш
 зав. кафедрой фольклористики
 Будапештского университета
 им. Этвэша Лоранда

Рис. 5. Отзыв об этнографических фильмах «Речные люди Ягун-Ях» и «Зима речных людей» от зав. кафедрой фольклористики Будапештского университета им. Этвэша Лоранда, 2 июля 1984 г. (Личный архив Н.В. Лукиной)

Литература

Аверкиева Ю.П., Чебоксаров Н.Н. К итогам работы VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук // Вопросы истории. 1964. № 12. С. 131–139.

Андреева Е.Д. Фольклорное движение как культурный феномен второй половины XX в. // История и современность. 2013. № 2 (18). С. 214–231.

Батьянова Е.П. Северная экспедиция Института этнографии (1956–1991 гг.) // Этнографическое обозрение. 2013. № 4. С. 17–34.

Головнев И.А. Теории и практики советского этнографического кино 1920–1930-х гг.: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2021. 41 с.

Дорохова Е.А. Этнографические концерты (1966–2000 годы) // Бремя развлечений. Otium в Европе. XVIII–XX вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 297–315.

Карм С., Алыбина Т. Полевое исследование и визуальная фиксация религиозных обрядов в советский период (на примере кино- и видеоархива Эстонского национального музея) // Ежегодник финно-угорских исследований. 2021. № 15 (4). С. 683–684.

Карм С. Финно-угорские экспедиции эстонских гуманитариев в советское время // Ежегодник финно-угорских исследований. 2015. № 3. С. 146–156.

Лукина Н.В., Рындина О.М. Этнографический архив В.Н. Чернецова (к 80-летию со дня рождения ученого) // Советская этнография. 1985. № 5. С. 70–74.

Петерсон А.Ю. Принципы комплектования этнографических музейных коллекций и их обработки (на примере Эстонского национального музея): автореф. дис. ... д-ра ист. наук. СПб., 1993. 26 с.

Петерсон А.Ю. Этнографический фильм как документ исследования // Ежегодник Этнографического музея. Таллинн: Валгус, 1983. С. 30–35.

Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене // Фольклорное движение в современном мире: сб. ст. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. С. 128–139.

Трушкина Е.Ю. Визуальная антропология: границы и перспективы: дис. ... канд. филос. наук. М., 2013. 159 с.

Хоппал М. Шаманы – культуры – знаки // Тарту: Научное издательство ЭЛМ. SATOR 14, 2015. 241 с.

Шубин В.В. История визуальных фиксаций традиционной культуры юганских хантов // VI Всероссийский фестиваль науки: мат-лы XX Междунар. конф.: История. Философия. Культурология. Социальные науки: в 5 т. Т. IV. Томск: Изд-во ТГПУ, 2016. С. 86–91.

Шубин В.В. Роль киностудии «ТГУ-фильм» и студии «Визан» в становлении отечественной визуальной антропологии // Зеркала культур: Памяти А.М. Сагалаева / Рос. акад. наук, Сиб. отделение, Ин-т археологии и этнографии. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2019. С. 162–170.

Шубин В.В. Томский киноархив В.Н. Чернецова как источник по этнографии обских угров // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2017. № 2 (16). С. 84–91.

Чернецов В.Н. Медвежий праздник у обских угров / пер. с нем. и публ. Н.В. Лукина. Томск: Изд. Томск. ун-та, 2001. 49 с.

Niilas Liivo, Toulouze Eva. Reconstructing the Past and the Present: The Ethnographic Films made by the Estonian National Museum (1961–1989) // Journal of Ethnography and Folkloristics. 2010. Vol. 4, No. 2. Pp. 77–96.

References

Averkiewa, Y.P., Chebokarov, N.N. (1964). K itogam raboty VII Mezhdunarodnogo kongressa antropologicheskikh i etnograficheskikh nauk [To the Results of Work of the VII International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences]. In *Voprosy istorii*. No. 12, pp. 131–139.

Andreeva, E.D. (2013). Fol'klornoe dvizhenie kak kul'turnyy fenomen vtoroy poloviny XX v. [Folklore Movement as a Cultural Phenomenon of the Second Half of the 20th Century]. In *Istoriya i sovremennost*. No. 2 (18), pp. 214–231.

Bat'yanova, E.P. (2013). Severnaya ekspeditsiya Instituta etnografii (1956–1991 gg.) [The Northern Expedition of the Institute of Ethnography (1956–1991)]. In *Etnograficheskoe obozrenie*. No. 4, pp. 17–34.

Chernetsov, V.N. (2001). *Medvezhiy prazdnik u obskikh ugrov* [The Bear Feast at the Ob Ugrian People]. Per. s nem. i publ. N.V. Lukina. Tomsk, Izd. Tomsk. un-ta. 49 p.

Dorochova, E.A. (2006). Etnograficheskie kontserty (1966–2000 gody) [Ethnographic Concerts (1966–2000)]. In *Bremya razvlecheniy. Otium v Evrope. XVIII–XX vv.* St. Petersburg, Dmitriy Bulanin, pp. 297–315.

Golovnev, I.A. (2021). Teorii i praktiki sovetskogo etnograficheskogo kino 1920–1930-kh gg. [Theories and Practices of the Soviet Ethnographic Cinema of the 1920s and 1930s], Dr. hist. sci. diss. abstract. Moscow. 41 p.

Hoppal, M. (2015). *Shamany – kul'tury – znaki* [Shamans – Cultures – Signs]. Tartu, Nauchnoe izdatel'stvo ELM. SATOR 14. 241 p.

Karm, S., Alybina, T. (2021). Polevoe issledovanie i vizual'naya fiksatsiya religioznykh obryadov v sovetskiy period (na primere kino- i videoarhiva Estonskogo nacional'nogo muzeya) [Field Research and Visual Recording of Religious Rites in the Soviet Period (Using the Example of the Film and Video Archive of the Estonian National Museum)]. In *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy*. No. 15 (4), pp. 683–684.

Karm, S. (2015). Finno-ugorskie ekspeditsii estonskich gumanitariyev v sovetskoe vremya [Finno-Ugric Expeditions of Estonian Humanities Scholars in Soviet Times]. In *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy*. No. 3, pp. 146–156.

Lukina, N.V., Ryndina, O.M. (1985). Etnograficheskiy arkhiv V.N. Chernetsova (k 80-letiyu so dnya rozhdeniya uchyonogo) [Ethnographic Archive of V.N. Chernetsov (on the 80th Anniversary of the Scholar's Birth)]. In *Sovetskaya etnografiya*. No. 5, pp. 70–74.

Peterson, A.Y. (1993). Printsipy komplektovaniya etnograficheskikh muzeynykh kollektsey i ikh obrabotki (na primere Estonskogo natsional'nogo muzeya) [Principles of Acquisition of Ethnographic Museum Collections and their Processing (on the Example of the Estonian National Museum)], Dr. hist. sci. diss. abstract. St. Petersburg. 26 p.

Peterson, A.Y. (1983). Etnograficheskiy fil'm kak dokument issledovaniya [Ethnographic Film as a Research Document]. In *Ezhegodnik Etnograficheskogo muzeya*. Tallinn, Valgus, pp. 30–35.

Shubin, V.V. (2016). Istoriya vizual'nykh fiksatsiy traditsionnoy kul'tury yuganskikh khantov [History of Visual Recordings of the Traditional Culture of the Yugan Khanty]. In *VI Vserossiyskiy festival' nauki: mat-ly XX Mezhdunar. konf.: Istoriya. Filosofiya. Kul'turologiya. Sotsial'nye nauki: v 5 t. Vol. IV*. Tomsk, Izdatel'stvo TGPU, pp. 86–91.

Skhubin, V.V. (2019). Rol' kinostudii "TGU-fil'm" i studii "Vizan" v stanovlenii otechestvennoy vizual'noy antropologii [The Role of the TSU-Film Studio and the Vizan Studio in the Development of the National Visual Anthropology]. In *Zerkala kul'tur: Pamyati A.M. Sagalaeva*. Ros. akad. nauk, Sib. otdelenie, In-t archeologii i etnografii. Novosibirsk, Izd-vo IAET SO RAN, pp. 162–170.

Shubin, V.V. (2017). Tomskiy kinoarkhiv V.N. Chernetsova kak istochnik po etnografii obskikh ugrov [Tomsk Film Archive of V.N. Chernetsov as a Source on the Ethnography of the Ob Ugrian People]. In *Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy*. No. 2 (16), pp. 84–91.

Sysoeva, G.Y. (2016). Fol'klor na stsene [Folklore on Stage]. In *Fol'klornoe dvizhenie v sovremennom mire: sbornik statey*. Moscow, Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr russkogo fol'klora, pp. 128–139.

Trushkina, E.Y. (2013). Vizual'naya antropologiya: granitsy i perspektivy [Visual Anthropology: Boundaries and Perspectives], Cand. hist. sci. diss. abstract. Moscow. 159 p.

Д.А. Аманжолова*

**«ВСЕ ВОПРОСЫ СВЯЗАНЫ С НАШИМ ИДЕАЛОМ
СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА»: КИНО ДЛЯ НАРОДОВ СССР
(1920–1930-Е ГОДЫ)****doi:10.31518/2618-9100-2022-5-7
УДК 94(47+57)+791.43*Выходные данные для цитирования:
Аманжолова Д.А. «Все вопросы связаны с нашим идеалом советского человека»:
кино для народов СССР (1920–1930-е годы) // Исторический курьер. 2022.
№ 5 (25). С. 92–102. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-07.pdf>*

D.A. Amanzholova*

**“ALL THE QUESTIONS ARE LINKED WITH OUR IDEAL
OF A SOVIET MAN”: CINEMA FOR THE PEOPLE
OF THE USSR (1920–1930S)****

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-7

*How to cite:
Amanzholova D.A. “All the Questions are Linked with Our Ideal of a Soviet Man”:
Cinema for the People of the USSR (1920–1930s) // Historical Courier, 2022,
No. 5 (25), pp. 92–102. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-07.pdf>]*

Abstract. Visualization almost immediately became an important part of the repertoire of Soviet national politics, a powerful tool for explaining, promoting and consolidating in the mass consciousness a positive image of power aimed at bringing to life the most fascinating ideas, including the equality of peoples. New images, symbols and priorities were designed to change the criteria for identifying a person in a changing system of social, cultural, political, economic coordinates, who, among other things, is directly involved in the recreation of the surrounding space – personal, public and even global. In cinema, the social capital accumulated in the joint history of peoples was actualized in accordance with the programmatic attitudes of the authorities and the colossal demand of people for justice, equality regardless of nationality, including access to basic tools for ensuring social progress. The article examines the features of the development of cinema as a component of national policy in the early Soviet period. Specific examples of the organization of film screenings, the activities of Sovkino and the first experience of the development of film production in national republics in the 1920–1930s are analyzed. The main attention is paid to the methods, specifics and effectiveness of using cinema as a means of propaganda, education and formation of the Soviet system of values, the development of national cultures in their transition from tradition to modernity in its Bolshevik interpretation, the participation of national intelligentsia in creating a new artistic reality and introducing it into the mass consciousness.

Keywords: soviet national politics, cinema, ethnicity, education, propaganda, culture.

*The article has been received by the editor on 28.06.2022.
Full text of the article in Russian and references in English are
available below.*

* **Дина Ахметжановна Аманжолова**, доктор исторических наук, профессор, Институт российской истории Российской академии наук, Москва, Россия, e-mail: amanzholova19@mail.ru

Dina Akhmetzhanovna Amanzholova, Doctor of Historical Sciences, Professor, Institute of the Russian History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: amanzholova19@mail.ru

** Статья подготовлена в рамках выполнения проекта Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН AP08857194 («Визуальная антропология и история образов казахстанской культуры XIX – начала XXI вв.: эволюция и обретение субъектности»).

The article was prepared within the framework of the project of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan No. AP08857194 (“Visual Anthropology and the History of Images of Kazakhstan Culture in 19th–21st Centuries: Evolution and Gaining of Agency”).

Аннотация. Визуализация практически сразу стала важной частью репертуара советской национальной политики, мощным инструментом разъяснения, продвижения и закрепления в массовом сознании позитивного образа власти, нацеленной на воплощение в жизнь самых завораживающих замыслов, включая равноправие народов. Новые образы, символы и приоритеты были призваны изменить критерии идентификации человека в меняющейся системе социальных, культурных, политических, экономических координат, в том числе и как непосредственно включенного в «пересотворение» окружающего пространства – личного, общественного и даже всемирного. В кино социальный капитал, накопленный в совместной истории народов, актуализировался в соответствии с программными установками власти и колоссальным запросом людей на справедливость, равенство независимо от национальности, в том числе в доступе к базовым инструментам обеспечения общественного прогресса. В статье рассматриваются особенности развития кино как компонента национальной политики в раннесоветский период. Анализируются конкретные примеры организации кинопоказов, деятельность «Совкино» и первый опыт развития кинопроизводства в национальных республиках в 1920–1930-е гг. Основное внимание уделяется способам, специфике и результативности использования кино как средства пропаганды, просвещения и формирования советской системы ценностей, развития национальных культур в их переходе от традиции к модерности в ее большевистской трактовке, участию национальной интеллигенции в создании новой художественной реальности и внедрении ее в массовое сознание.

Ключевые слова: советская национальная политика, кино, этничность, просвещение, пропаганда, культура.

Статья поступила в редакцию 28.06.2022 г.

Визуализация практически сразу стала важной частью репертуара советской национальной политики, мощным инструментом разъяснения, продвижения и закрепления в массовом сознании позитивного образа власти, нацеленной на воплощение в жизнь самых завораживающих замыслов, включая равноправие народов и их всесторонний прогресс. «Вопрос обслуживания кино в интересах культурно-воспитательного развития масс нашей многонациональной страны» определялся одной из задач идеологического и культурного порядка¹. При этом агитационно-пропагандистские материалы соединяли в изображениях прошлое, признанное неприемлемым и решительно отторгнутым, настоящее как транзитный период и бескомпромиссный разрыв с тем, что недавно было повседневной жизнью миллионов людей, и будущее как неизбежное пространство окончательной победы Добра в его социалистическом понимании. К тому же кино, как и другие визуальные средства политики, участвовало в формировании новой модели массовой культуры, повседневной жизни в ее более современных, нежели ранее, воплощениях. Новые образы, символы и приоритеты были призваны изменить критерии идентификации человека в меняющейся системе социальных, культурных, политических, экономических координат, в том числе и как непосредственно включенного в «пересотворение» окружающего пространства – личного, общественного и даже всемирного.

В кино социальный капитал, накопленный в совместной истории народов, актуализировался в соответствии с программными установками власти и колоссальным запросом людей на справедливость, равенство независимо от национальности, в том числе в доступе к базовым инструментам обеспечения общественного прогресса. Нормы социально-культурных взаимосвязей, отношений с институтами власти и управления, жизнеобеспечения перестраивались, и кино делало такой процесс перестройки зримым и более понятным, поскольку транслировало новые смыслы с помощью ярких, часто лубочных, контрастных образов и эмоциональных акцентов. Так, классовая солидарность должна была объединить народы

¹ Дробнис Я. Восток-кино // Советский экран. 1927. № 5. С. 1.

СССР в братском единстве, тем более что принятые большевиками декреты, Декларация прав народов России и другие решения наряду с активным курсом на политизацию этничности давали ресурсы и инструменты для гражданской консолидации общества. Интернациональное трудовое братство народов стало важнейшим мотивом солидарности, находя отражение в наглядной и доступной для восприятия пропаганде. Тематика киносюжетов формировалась и эволюционировала вместе с актуальными событиями и преобразованиями: революция и гражданская война, ликвидация неграмотности, новая экономическая политика, индустриализация и коллективизация, массовые просвещение и образование, здравоохранение, положение женщин, новый быт, культура и досуг. Коммуникация и диалог между властью и обществом в его культурно сложном, полиморфном и динамичном состоянии средствами наглядности фокусировались на жизнеобеспечивающих ценностях и консолидирующих символах. Это относилось как к документальному, так и художественному кино, хотя последнее создавалось медленнее.

Как показал И.А. Головнёв, этнографы в 1920–1930-е гг. осваивали потенциал кинематографа, в то же время кинематографисты экспериментировали в ранее неизвестном для них увлекательном пространстве конструирования экранного образа многонациональной страны, прогрессивно развивающейся при социализме. В пятилетку культурной революции это дало замечательный результат в виде «Киноатласа СССР», помогавшего гражданам разных национальностей увидеть и ощутить себя частью единого нового советского мира².

В Центральном государственном архиве кинофотодокументов и звукозаписей (ЦГА КФДЗ) Республики Казахстан первый кинодокумент относится к 1925 г. Это немой фильм из трех частей «Пятилетие Казахстана», как указано в каталоге, Алма-Атинского производственного отделения Всероссийского акционерного общества «Востоккино»³, хотя оно создано в 1928 г. Всего в этом архиве 25 документальных фильмов 1925–1939 гг., в том числе 13 немые, на казахском языке или на двух языках – 16, один звуковой 1938 г. «Цветные металлы» на английском языке Алма-Атинской студии кинохроники (режиссер, оператор – И. Колсанов). Шесть фильмов сняты «Востоккино», один – «Грузия-фильм» (об участии знаменитого акына Джамбула в юбилее Ш. Руставели в Тбилиси). Сохранились четыре фильма 1920-х гг., в том числе два немых о Турксибе. Фильм «Турксиб» 1929 г. состоит из пяти частей (одна с титрами на русском, остальные на казахском языке, режиссер В. Турин, операторы Е. Славинский, Б. Френциссон). Он построен на диалоге культур – кочевой и индустриальной. Его воплощают замечательные кадры о встрече жителей аула с приехавшими на автомобиле специалистами для подготовки к строительству железной дороги. Драматические кадры преодоления песчаной бури караваном верблюдов, мирный семейный быт, испуг и интерес детей и взрослых при встрече с автомобилем и незнакомыми людьми завершаются добрым знакомством и общением. Строительство Турксиба воспроизводится схематично, но содержит все основные компоненты индустриального скачка Степи; страх всадников перед неожиданно двинувшимся паровозом сменяется коллективной погоней за ним и радостью приобщения к новому миру невиданного прежде прогресса⁴.

Кино как средство культурного воздействия было особенно востребовано, так как для представителей разных национальностей часто предстояло создавать письменность, а при ее наличии обеспечить поголовную грамотность, что требовало средств и времени. «При колоссальном разноязычии и значительной неграмотности населения, – подтверждал “Советский экран”, – кино, живо иллюстрирующее бытовые условия, практическую жизнь и пр., может явиться тем общим языком, который станет понятен всем этим отсталым народам Востока». А потому кино следовало сделать «доступным, понятным», т.е. «соответствовать культур-

² См.: Головнёв И.А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб., 2021. С. 25–37.

³ Кинолетопись. Алма-Ата, 1988. Вып. 1. Алфавитный каталог документальных фильмов киностудии «Казахфильм» (1925–1975). С. 4.

⁴ Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан (ЦГА КФДЗ РК). Арх. № 1417 [Электронный ресурс]. URL: http://kfdz.kz/Content.php?id=150&mod_id=13&stat=ajax&set=Media_channel, http://kfdz.kz/Media_channel-I150 (дата обращения: 14.04.2022).

ному уровню и пониманию масс», правильно отражая их бытовые условия⁵. В то же время для трансляции советских идей, символов и образцов на носителей разных культур и их полноценной репрезентации во всесоюзном культурном пространстве использовать кинематограф было сложно как из-за дефицита средств и соответствующей техники, проблем с переводом на национальные языки, так и вследствие неразвитости коммуникаций и должной инфраструктуры в целом, связывающей все регионы огромной страны. Особенно трудной задачей стало производство кинопродукции для определенной национальной аудитории с участием самих представителей многочисленных народов СССР. Как считают казахстанские авторы, советский кинематограф в республике был в определенной мере испытательным полигоном для проверки Центром действенности творческих экспериментов по созданию соцреалистических «лекал» и внедрения через приемы визуализации «основных советских идеологем в культуру бывших кочевников и их воздействия на эту среду». По этим лекалам якобы создавалась идеологическая продукция для регионального пользования⁶. Применительно к 1920–1930-м гг. это вряд ли верно, потому что масштабы развития собственного кинопроизводства были еще малы, а создававшиеся тогда фильмы не ориентировались специально на отдельную этническую общность из-за объективного недостатка средств и иных возможностей. Документальное кино скорее имело познавательный и популяризаторский характер не только для автономии, но и для всей страны.

Тем не менее культуртрегерскую миссию кино в национальных регионах так или иначе власть продвигала, стремясь соединить пропаганду классового солидарности и пролетарского интернационализма с политизацией этничности. Между тем весь исторический опыт советского федерализма и последующее развитие постсоветских стран, в том числе производимое там современное документальное и художественное кино, показывает: этничность, часто в ее достаточно радикальных выражениях национализма, оказалась важнейшим компонентом всей культурной среды, к тому же став главным рычагом нового нацистроительства, активно эксплуатируемым этнополитическими элитами. Кино стало не только посредником между властью и национальными общностями в пропаганде нового строя, но и непосредственным участником их вовлечения в его создание.

Так, только в одном уезде Актюбинской губернии Казахской АССР в 1924 г. кинопередвижка в сопровождении двух лекторов (русского и казаха), агронома, механика и двух курсантов губсовпартшколы провела 10 сеансов в 10 аулах и 19 в 7 русских поселках. На них побывали 680 казахов, в том числе 107 женщин, и 2 777 русских, в том числе 621 женщина. Попутно проводились женские собрания, лекции и беспартийные конференции молодежи политико-просветительского свойства – о международном и внутреннем положении, «женском праве» в советской республике, работе женщин-делегаток, ликвидации неграмотности среди женщин и пр. Кино вызывало «громадный интерес, так как население и русское, и киргизское не имело даже представления о кинокартинах. Подбор картин был удачен: население имело возможность увидеть тов. Ленина (даже на портретах многие из киргиз и крестьян его не видели) и других вождей – Бухарина, Каменева и т.д.». При этом передвижки оказывались в местах, «куда в течение трех лет ни один человек не заглядывал из центра». Именно передвижки обследовали состояние дел на местах – работу школ, среди женщин и молодежи, положение изб-читален, принимало жалобы от населения и пр.⁷

В 1925 г. в Узбекистане была создана первая в Средней Азии киностудия, ставшая важным инструментом конструирования через изобразительное и исполнительское искусство современной социально-культурной реальности. Неслучайно первые фильмы здесь посвящены «разоблачению» религии и раскрепощению женщин⁸. К 1927 г. «киноорганизации» работали

⁵ Кинолетопись. Вып. 1... С. 4.

⁶ Абикеева Г., Сабитов А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологемы // Acta Slavica Iaponica. Т. 41. С. 50.

⁷ Архив Президента Республики Казахстан (АП РК). Ф. 139. Оп. 1. Д. 1252. Л. 23–24. До 1925 г. для казахов использовался этноним киргизы.

⁸ См.: Хан О.В. «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: идеология, практика и кинематограф // Вестник антропологии. 2021. № 4. С. 215–229.

в республиках Закавказья, Чувашской автономии, однако из-за нехватки средств, «скудости киноработников», отсутствия пригодных сценариев и режиссеров возникла опасность превращения их «в маломощные кустарные предприятия». 85 % поступивших в Госкино сценариев оказались «идеологически бессодержательными или художественно бездарными или нелепыми». Имевшиеся фильмы не могли «дать представления об истинном положении и характере борьбы за освобождение народов Востока», а потому создаваемому специально «Востоккино» еще предстояло получить необходимую поддержку и завоевать доверие общества. Его задачами определялись: «1) обслуживание через кинематографию культурных запросов рабочих и крестьян Востока и 2) ознакомление тем же путем других народов с культурными ценностями и достижениями Востока»⁹. В 1933 г. появился Государственный трест по производству национальных художественных кинокартин «Востокфильм» при правительстве РСФСР, но просуществовал он лишь два года.

С использованием кино для создания нового человека было непросто. В 1924 г. в системе Наркомпроса при содействии других ведомств было создано «Совкино». Как указывалось в его плане на 1926/1927 операционный год, раньше советская кинематография занималась главным образом изображением гражданской войны и революции, «причем картины изобиловали сценами боев, пыток, убийств и т.п.». Но оказалось, что «современный советский зритель, не исключая рабочих и крестьян, устал от такой агитации и не хочет больше смотреть “агиток” и душу раздирающих вещей». Новая установка, не исключая идеологии как неотъемлемой части культуры вообще, гласила: «Поменьше крови на экране, поменьше эротики, поменьше всякого рода уголовщины и садизма, побольше бодрых жизнерадостных фильмов». Предлагалось ставить больше кинокартин «просто развлекательного характера». Пропаганду и агитацию следовало преподносить «тонко и художественно, как это делает буржуазная фильма», которая «систематически, небольшими дозами прививает зрителю такие взгляды и настроения, какие выгодно господствующему классу». При этом «каждая новая художественная фильма должна быть рентабельна», но «идеологическая сторона от этого не должна страдать». Правда, Главполитпросвет пришел к выводу, что ответственный за эту сторону член правления лишь формально выполняет партийный долг как «идеологически выдержанное» лицо: «ему разрешается ходить на собрания, делать доклады, давать соответствующие декларации, “усыплять сознание верующих” и все прочее, как полагается»¹⁰.

Судя по всему, добиться единства в понимании необходимости создания на основе марксизма советского этнографического кино в системной связи с наукой и «Совкино» как основным институтом между партийными кураторами и продолжавшим пока действовать в коммерческой парадигме «Совкино» пока не удавалось. Те опыты, которые описал И.А. Головнёв, на художественное кинопроизводство не распространялись, хотя постановочные реконструкции использовались и в ряде документальных фильмов. При этом теоретики и практики кино в рамках марксистского подхода рассматривали его как средство изменения мира¹¹.

К примеру, коммерческий директор «Совкино» в 1925 г. К.И. Фельдман критиковался за то, что в 1918 г. был одним из организаторов дутого частного предприятия «Факел», ездил за границу покупать картины, но скомпрометировал себя и вернулся ни с чем, предприятие его на безденежье развалилось. «Относительно честный, но безусловно не дельный и в кино мало понимающий», он имел революционное прошлое как участник восстания на броненосце «Потемкин», что, видимо, и помогало ему удерживаться на плаву. Заведующий эксплуатационной частью «Совкино» Штокфиш в 1923 г. участвовал в частном предприятии «Руссфильм», заведовал прокатом в фирме Ханжонкова и «в Госкино окружил себя маклерами, давал им преимущества в ущерб рабочим организациям и клубам. Держал себя в их отношении вызывающе, лучшие картины в первую очередь давал частным кинотеатрам, а потом рабочим организациям». В ОГПУ считали, что на ответственном посту работать он

⁹ Дробнис Я. Восток-кино // Советский экран. 1927. № 5. С. 1–2.

¹⁰ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 4.

¹¹ Головнёв И.А. Визуализация этничности в советском кино... С. 177. (Впрочем, современная массовая кино- и видеокультура в целом вполне убедительно доказывают способность серьезно влиять на все стороны жизни общества, меняя и подменяя реальность).

не должен. Бывший помощник коммерческого директора Госкино и заведующий эксплуатационной частью, в 1925 г. заведующий московской конторой «Совкино», Ливанов был «человеком безусловно честным». Дело он знал хорошо, но только в области проката, и не обладал организаторскими способностями, чтобы «вести дело в большом масштабе»¹².

Тематический план «Совкино» предусматривал из художественных фильмов три историко-революционных, 40 социально-бытовых, три о гражданской войне и шесть исторических (о дореволюционном времени), один – «из жизни заграницы» и пять – «из жизни нацмен». В последнем ряду планировались характерные названия: «Большевик и Мамедка», «Мудряшкин сын», «Гафир и Мариам», «Булат батырь», «Абрамыч и Биктяй». Так называемые культфильмы включали 29 наименований. Но в итоге «Совкино» отказалось от производства всех фильмов по национальной тематике и истории революции, двух исторических и единственного «из жизни буржуазных стран», а также значительного числа так называемых культфильмов. Зато среди новых экранизаций оказались «Поцелуй Мэри Пикфорд», «сомнительного характера комедийные» – «Главдыня», «Пружинка» и «Отважные мореплаватели», о браке, семье и половом вопросе (например, «Третья жена муллы»), детские, деревенские, «из жизни и борьбы корейцев», о рабочем изобретательстве «Канитель с машинкой» и т.п. При этом не было «ни одной темы, затрагивающей вопросы военизации страны, борьбы с различными социально-бытовыми явлениями, связанными с угрозой войны. Ни в какой степени Совкино не содействовало партии и соввласти в этих насущных вопросах». Правда, Главполитпросвет признавал, что отказ от съемок «нацменовских картин» стоит только приветствовать: «поскольку Совкино оказалось беспомощно в отношении выполнения целого ряда других советско-партийных задач, оно и подавно не смогло справиться и с задачей нацменовских картин», поскольку в противном случае средства были бы потрачены совершенно напрасно, а на выходе оказались «скверные национальные картины»¹³.

Дополнительным аргументом в пользу коммерческой направленности «Совкино» служил и провал попытки передать производство фильма о 26 бакинских комиссарах аналогичной организации в Азербайджане. «ЦК Азербайджана, пленум Бакинского совета, профсоюзные организации – весь Баку с величайшим энтузиазмом принял известие, что Совкино РСФСР идет навстречу Азербайджану, что будет совместная постановка». Однако под предлогом отсутствия средств из-за постановки априори более прибыльных и востребованных, в том числе за границей, фильмов договор был расторгнут¹⁴.

Стремление к новой, некоммерческой культуре для объекта преобразования – народных масс – определяло основные устремления устроителей советского общества. По мнению Главполитпросвета, в целом «Совкино» не справилось со взятым на себя обязательством «выявить в своих картинах курс советско-партийной политики». Обращаясь к посвященным этому курсу картинам на темы «Режим экономии», «Борьба с бюрократизмом», «О борьбе с частником», «Электрификация», «Производительность труда, пьянство, хулиганство и прогулы», партийные аналитики делают неутешительные выводы из прессы («Известия», «Молодой ленинец», «Курская правда», «Брянский рабочий», «Правда Востока» и др.): картины скучные, сделаны «невероятно фальшиво и бульварно», «без глубокого анализа внутреннего мира героев». В итоге, «исхалтурив» важные темы, «Совкино» забыло о своем обязательстве «быть проводником партийной идеологии в кино» и никакого советско-партийного курса не проводит¹⁵. Р. Лapidus, видимо, следуя назойливой моде на поиск неких «скрытых подлинных» смыслов, увидела в советском кино на производственную тему способ продемонстрировать маскулинность мужчины, управлявшего передовой техникой того времени – трактором. По ее мнению, именно эротика была основой привлекательности образа тракториста – не героя труда, а «настоящего» советского мужчины¹⁶. Вероятно, муже-

¹² Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 84. Д. 1004. Л. 29.

¹³ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 4–7, 18.

¹⁴ Там же. Л. 6.

¹⁵ Там же. Л. 7–9.

¹⁶ *Lapidus R. The “erotic” Tractor in the Soviet Cinema // Quaestio Rossica. 2020. Vol. 8, № 2. P. 519–535.*

ственность, даже специально подчеркнутая, отнюдь не мешала, но и не была главной в творческих поисках кинематографистов.

Более того, и запросы массового зрителя, уставшего от войны и насилия, выполнялись своеобразно – преобладать стали фильмы об адюльтере. «В различных условиях города, деревни и дикой тайги; у различных классовых группировок – крестьян, работников умственного труда, рабочих, купечества; в различные исторические времена, ... в студенческой среде, ... у рабочих активистов... Совкино советизировало адюльтер. ...Одновременное половое сожителство двух мужчин с одной женщиной на одной жилплощади и двухспальной кровати – до этого еще не дошли и не додумались даже во Франции – классической стране адюльтера в жизни, литературе, кино». Критическая оценка фильмов на эти темы подтверждалась отзывами из центральных и местных газет по поводу киноработ даже ставших быстро ведущими мастеров кино, например, «Любовь втроем» М. Роома («обилие порнографии», «советского... почти ничего нет»). Наибольший коммерческий успех получил фильм «Поэт и царь», где «столкновение происходит не на общественно-политической арене, а на почве адюльтера», в итоге получились дичь и безобразия, рассчитанные на мещанскую публику. Огромная жажда культурных зрелищ совмещалась у зрителя с огромной некультурностью, что и рождало успех подобных фильмов, указывалось далее. «Для того чтобы показать на экране плохонькую любовную драму и подозрительный блеск императорских балов, затрачены громадные средства, шумит неумеренная реклама, и толпы зрителей идут в кинотеатры с тем, чтобы унести оттуда впечатление о Пушкине как о добром мещанине и неудачном муже...», потому что «зритель некультурен и все слопаёт». Увлечение эротикой в других фильмах заменяло «оценки провокации зарубежной контрреволюции, уголовной авантюры» и наглым поступкам в отношении СССР. К примеру, советский моряк не может пользоваться «ласками женщины-белогвардейки», а образ крепкого идейного бойца-партийца подменяется погоней «за внешней авантюрной фабулой». С комедиями тоже было плохо: беспомощность в изображении комического и отсутствие социальной сатиры объяснялись тем, что «людей, умеющих дать комическую фильму, нет». Не удавалось «Совкино» также «сохранить пропорцию в подаче положительных и отрицательных явлений из быта советской молодежи», новых взаимоотношений между отцом-коммунистом и комсомольцем-сыном, потому что не обнаружилось различий между буржуазным и советским бытом¹⁷.

Как признавали в 1928 г. представители «Совкино», «идеологически выдержанную картину кинотеатры не берут, потому что не окупается прокат, зритель не идет, а Совкино дает такую картину, какую просит театр. ...Клубы перешли на коммерческое кино и требуют заграничную картину». От научных фильмов кинотеатры тоже отказывались, фильмов для детей не хватало, и если такие и предоставляли, то обычно «какую-нибудь дрянь», а для рабочих клубов прокат оставался дорогим и пленки поступали в истрепанном виде после многократных показов в коммерческих заведениях. Впрочем, сама организация «Совкино» была вынуждена лавировать между ограниченностью в средствах, необходимостью зарабатывать и соответствовать требованиям советской культурной нормы. Его представитель, в частности, признавал, что выбор репертуара определяется под контролем Главреперткома, но организация нередко получает фильмы, которые «идут под лозунгом – “не для детей и не для деревни”». «Идеологически выдержанных» работников тоже не было. «Было и так, что “Броненосец Потемкин” не дали ж.д. клубу, а пичкают в рабочие клубы “Силуэты Парижа” и т.п. дрянь». Единственную в столице КАССР передвижку было невозможно задействовать из-за отсутствия механика и руководителя. Передвижки попадали в аулы раз в год, без перевода на казахский язык, к тому же «Совкино пошло на выучку к мещанству», а не повернулось к рабочим, 48 передвижек для аулов имелись лишь в отчетах. Рабочие могли позволить себе билеты в кино за 15–20 коп., тогда как прокат стоил 6,25 руб. в день и не окупался. «Нет картин, когда казах и европеец рабочие были бы вместе, а необходимость в этом чувствуется». Представители профсоюзов предлагали передать сеть кино под контроль ВСНХ и переориентировать его на нужды рабочих, а агитпропотдел Казкрайкома

¹⁷ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 9–12.

партии предостерегал: если не наладить производство «казахских картин» или хотя бы не обеспечить титры на казахском языке, получится «хорошая агитация против кино, можно ожидать различных кривотолков и даже укрепление суеверий». Руководство местного Горкино критиковало «Совкино» за плохое знание специфики республики и погоню за прибылью¹⁸.

Впрочем, ситуация с кинопрокатом в этнокультурной среде долго оставалась сложной. В 1935 г. Казкрайком ВКП(б) планировал довести фонд кинофильмов в республике до 1,9 картины на каждую киноточку, перевести на казахский язык надписи на всех фильмах наряду с Алма-Атой еще в двух городах – Уральске и Петропавловске, обязательно обеспечить перевод на казахский язык, а к концу 1936 г. запустить 80 звуковых кинопередвижек на автомобилях. Если к началу 1941 г. в КАССР было 759 государственных и 667 ведомственных киноустановок, то на 1 октября 1945 – 491 государственная и 329 ведомственных. Вскоре были запущены 104 бездействовавшие в годы войны киноустановки, в том числе 11 стационарных и 93 передвижных. Но почти треть населения за 1945 г. кино не посмотрела ни разу. На всю республику имелось лишь 25 автокинопередвижек, остальные передвигались по огромной республике на лошадях, верблюдах и ослах¹⁹. Неслучайно в «Крокодильской советской энциклопедии» давалось такое определение передвижки: «...передвижной киноаппарат для демонстрации старых картин (новых фильмов передвижкам не полагается)»²⁰.

Началось развитие национального кинематографа. В 1929 г. была создана студия «Таджикфильм», которая уже через год начала выпускать короткометражные фильмы – в 1932 г. в Таджикистане вышел первый собственный художественный фильм «Когда умирают эмиры». В 1933 г. появилась первая кинопередвижка на Памире, в 1936 г. областной исполком Горно-Бадахшанской автономной области принял решение о строительстве первого звукового кинотеатра в области. На 1 января 1941 г. в области работали две киноустановки: в Хороге и Мургабе, с января по август 1941 г. они появились в Рошткале, Ванче, Рушане. В 1930-е гг. в составе Памирской комплексной экспедиции на Памире побывали кинооператоры А. Хвостов, Б. Синеоков, В. Микшиц, М. Базов. На экраны республики вышел первый документальный полнометражный звуковой фильм о Памире, который получил название «У ворот Индостана». Был снят документальный фильм режиссера В. Эрвайса о памирском киномеханике, показывающим «Гамлет» своим зрителям и объясняющим содержание фильма на родном языке. Одним из первых киномехаников Памира стал Алиназар Ходжаев, который окончил курс киномехаников в Душанбе в 1937 г. и в 1937–1939 гг. работал с кинопередвижкой в Шугнанском районе. Он не только показывал фильмы, но и объяснял их содержание на местном диалекте²¹.

Сам советский человек оказывался на деле явлением культурно сложным, как и все общество, соединяя в своем миропонимании и поведении тягу к традиционным ценностям, прежде всего религиозным, амбивалентное отношение к советской демократии и навыки прагматичного использования ее механизмов в частной жизни, дисциплинированность и регулируемую властью инициативу. Конструирование социалистической общности народов базировалось на поддержке «демократических, подлинно народных», как диктовал официальный лексикон, компонентов в каждой национальной культуре, способных на основе их передовых традиций и идеалов создать социалистическую по содержанию интернациональную культуру, объединяющую трудовое большинство населения независимо от этнического происхождения. Достоверность визуальных средств советизации была сопряжена с эффективностью этих способов информирования, воспитания и просвещения, формирования культурных смыслов, осознанным использованием возможностей изобразительного искусства как языка, понимаемого и принимаемого независимо от уровня грамотности и художественного кругозора. Круг инструментов конструирования современных наций и советскости

¹⁸ АП РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 2253. Л. 1–2.

¹⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 21. Д. 1293. Л. 16; Оп. 125. Д. 311. Л. 129.

²⁰ Крокодил. 1936. № 30. С. 10.

²¹ Ходжибеков Э.Х. Социально-экономическое и культурное развитие Горно-Бадахшанской автономной области Республики Таджикистан в годы советской власти (1917–1991 гг.): дис. ... д-ра ист. наук. Душанбе, 2020. С. 156–157.

визуальными средствами становился достаточно широким, включая не только плакат, всевозможные транспаранты и лозунги, но и кино, монументальную пропаганду, музейные, клубные, библиотечные пространства, в том числе передвижные. В 1920-е гг. в Казахстане были созданы и работали Центральный краевой историко-культурный музей, Музей природы и Музей дошкольного воспитания в Оренбурге, краеведческие музеи в Семипалатинске, Верном (бывший музей Семиреченского казачьего войска), Общество изучения Казахстана организовало музеи в Актюбинске и Кокчетаве.

Морализация изображения занимала важное место в конструировании советского порядка как амбивалентной системы современных и традиционных ценностей, способных поддерживать культурную сложность общества в управляемом пространстве. Центральное место в них отводилось «пробуждению» народной инициативы и самодеятельности, которые должны были при поддержке и под управлением власти создать пространство социальной справедливости, неограниченных для «простого» человека возможностей. Это в полной мере распространялось на женщин. Их вовлечение во всю совокупность экономических, политических, социальных структур и отношений, превращение в значимый фактор создания и демонстрации убедительных преимуществ нового строя было одним из главных направлений внутренней социальной, демографической, культурной политики и идеологии советской власти.

Особенно чувствительной и сложной эта задача была в национальных регионах. Образование, медицинское обслуживание и охрана здоровья женщин, их включение в политическую жизнь и хозяйственную деятельность являлись важной частью модернизации всех обществ и стран независимо от идеологического обоснования и государственной системы. Публичный характер трудового коллектива стимулировал общественную активность женщин, стремившихся доказать свою успешность не только как работниц, но и как гражданки, супруги и матери. Более того, всевозможные «корпоративные бонусы» крепко привязывали частную жизнь к коллективной. Бригада, цех, участок, ферма, колхоз или фабрика становились второй, более многочисленной и сложно организованной семьей, во многом воспроизводя патриархальные ценности и структурные стереотипы.

В 1930-е гг. этнокультурная самобытность стала неотъемлемой частью визуальной интерпретации и внедрения советскости, предполагавших эмоциональное воздействие и сопереживание тем, кто включился в строительство нового мира, и поощрение к такому участию как основному способу вертикальной социальной мобильности и приобретения престижного статуса. Чаще всего она репрезентировалась элементами национальной одежды, жилищ и орнамента как традиционного способа художественно-эстетического освоения и оформления жизненной среды, познания мира, выражения определенных понятий, представлений и ценностей посредством формы и цвета.

Культивирование приоритетов общественного блага, социального и гендерного равенства, политического, идейного и культурного превосходства СССР нивелировало зачатки демократического самоуправления, свободомыслия и личной инициативы, предлагая четкие правила социальной мобильности, способов взаимодействия внутри- и межкультурного характера. Этнокультурная самобытность, как и любая иная, имела право на проявление в строго очерченных и неусыпно контролируемых рамках «социалистического интернационализма».

Как считает, к примеру, один из авторов, антиколониальная риторика представителей культуры (речь шла о писателях), специально направленных в Среднеазиатский регион для создания идейно выдержанных произведений о прогрессивной роли советских преобразований, не смогла помочь в преодолении дореволюционного ориентализма и неких «негативных стереотипов» (заметим, что такие стереотипы никогда не доминировали). Утверждается, что закрепить новый облик «восточных народов» Советского Союза в начале 1930-х гг. вряд ли получилось. Видимо, этот вывод распространяется на писательскую бригаду, побывавшую в регионе, поскольку анализ того, как их сочинения повлияли на создание некоего нового облика в общественном сознании, не осуществлен. Вряд ли правомерно к тому же ограни-

чивать задачи советской национальной политики формированием антиколониального облика страны и установлением «формального равенства входящих в Советский Союз народов, борьбой с “великодержавным шовинизмом”», а ее содержание – мерами по предоставлению льгот нерусским народам при приеме в учебные заведения и на работу, а также коренизацией²².

Акценты по поводу взаимосвязи и ситуативной важности национального и интернационального/советского компонентов расставлялись и реализовались, как правило, в прямой связи с внутри- и внешнеполитической обстановкой, а также региональными особенностями межэтнических коммуникативных практик, этносоциальными проявлениями в поведении, культурных символах и предпочтениях представителей и групп культурно сложной целостности. При этом социальная открытость и общедоступность советских институтов образования, культуры, общественных организаций создавала для активных людей немислимые в недавнем прошлом возможности не только для самовыражения, но и для предоставления результатов своей деятельности самым широким слоям общества. Это отразило тесную связь пропаганды и искусства, когда искусство было призвано символически воспроизводить тотальную систему социализма. Идеология строительства наций и канонизации традиционной культуры предлагала различные способы освоения современности, соединяя наднациональное с локальным – этническим. Кино, как и другие способы визуализации национальной политики и этничности, также содействовало познанию и репрезентации этих сторон социального пространства СССР. Культура в ее многоплановом и разноликом воплощении демонстрировала не только гибридные формы и социальные иерархии общесоветского пространства как полиэтничного. Она служила мощным консолидирующим инструментом, предлагая советскую систему ценностей, идеалов и нормативов независимо от этнической принадлежности.

Частные примеры из бесконечной мозаики социальных практик 1920–1930-х гг. в СССР находят зримое воплощение в комплексе визуальных средств формирования советскости и подтверждают сложность культурной динамики многообразного единства, каковым оставалось общество наших недалеких предшественников, всякий раз оригинально объединявших в частной и коллективной жизни традиции и модернность, субъективное и непреложное, индивидуальное и общее. Правда, мы еще очень мало знаем о попытках художников 1920–1930-х гг., особенно национальных, узнать и применить имевшиеся тогда научные знания о национальных процессах, а переход от акцента на политико-идеологическую нагрузку к анализу истории этнокультурного компонента в плакатном жанре (конкретный научный и художественный опыт, а также формат и методы визуализации), видимо, только начинается.

Литература

Абикеева Г., Сабитов А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологи // *Acta Slavica Iaponica*. Т. 41. С. 47–72.

Головнёв И.А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб.: МАЭ РАН, 2021. 440 с.

Дробнис Я. Восток-кино // *Советский экран*. 1927. № 5 (27 дек). С. 1–2.

Кинолетопись. Алма-Ата: ЦГА КФДЗ, 1988. Вып. 1. Алфавитный каталог документальных фильмов киностудии «Казахфильм» (1925–1975) / отв. ред. С.Б. Байжанов, И.Н. Верещагин. 222 с.

Фомин И.А. Ориенталистский дискурс в раннесоветской художественной литературе о Средней Азии // *Кунсткамера*. 2021. № 4 (14). С. 37–51. DOI: 10.31250/2618-8619-2021-4(14)-37-51.

Хан О.В. «Раскрепощение женщины Востока» в 1920-е годы: идеология, практика и кинематограф // *Вестник антропологии*. 2021. № 4. С. 215–229. DOI: 10.33876/2311-0546/2021-4/215-229.

²² Фомин И.А. Ориенталистский дискурс в раннесоветской художественной литературе о Средней Азии // *Кунсткамера*. 2021. № 4 (14). С. 37–51.

Ходжибеков Э.Х. Социально-экономическое и культурное развитие Горно-Бадахшанской автономной области Республики Таджикистан в годы советской власти (1917–1991 гг.): дис. ... д-ра ист. наук. Душанбе, 2020. 200 с.

Lapidus R. The “Erotic” Tractor in the Soviet Cinema // *Quaestio Rossica*. 2020. Vol. 8, № 2. P. 519–535. DOI 10.15826/qr.2020.2.478.

References

Abikeeva, G., Sabitov, A. (2021). Kino sovetского Kazakhstana: kak rabotali sovetские ideologemy [Cinema of Soviet Kazakhstan: How Soviet Ideologems Worked]. In *Acta Slavica Iaponica*. Vol. 41, pp. 47–72.

Baizhanov, S.B., Vereshchagin, I.N. (Eds.). (1988). *Kinoletopis. Vyp. 1. Alfavitnyy katalog dokumental’nykh fil’mov kinostudii “Kazakhfil’m” (1925–1975)*. [Film Chronicle. Iss. 1. Alphabetical Catalog of Documentaries of the Kazakhfilm Film Studio (1925–1975)]. Alma-Ata, CGA KFDKZ. 222 p.

Drobnis, Ya. (1927). Vostok-kino [Vostok-Cinema]. In *Sovetskiy ekran*. No. 5, pp. 1–2.

Fomin, I.A. (2021). Orientalistskiy diskurs v rannesovetskoй khudozhestvennoy literature o Sredney Azii [Orientalist Discourse in Early Soviet Fiction About Central Asia]. In *Kunstkamera*. No. 4 (14), pp. 37–51.

Golovnev, I.A. (2021). *Vizualizatsiya etnichnosti v sovetskom kino (opyty uchenykh i kinematografistov 1920–1930-kh godov)* [Visualization of Ethnicity in Soviet Cinema (Experiments of Scientists and Cinematographers of the 1920s–1930s)]. St. Petersburg, MAE RAN. 440 p.

Khan, O.V. (2021). “Raskreposhchenie zhenshchin Vostoka” v 1920-e gody: ideologiya, praktika i kinematograf [“Emancipation of the Woman of the East” in the 1920s: Ideology, Practice and Cinema]. In *Vestnik antropologii*. No. 4, pp. 215–229.

Khodzhibekov, E.Kh. (2020). *Sotsial’o-ekonomicheskoe i kul’turnoe razvitie Gorno-Badakhshanskoy avtonomnoy oblasti Respubliki Tadzhikistan v gody sovetskoй vlasti (1917–1991 gg.)* [Socio-Economic and Cultural Development of the Gorno-Badakhshan Autonomous Region of the Republic of Tajikistan During the Years of Soviet Power (1917–1991)]. Dr. hist. sci. diss. Dushanbe. 200 p.

Lapidus, R. (2020). The “Erotic” Tractor in the Soviet Cinema. In *Quaestio Rossica*. Vol. 8, No. 2, pp. 519–535.

Н.В. Казурова*

СТОЛКНОВЕНИЕ СОВЕТСКОЙ ПРОПАГАНДЫ И ТРАДИЦИОННОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ КОНЦА 1920-Х – СЕРЕДИНЫ 1930-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ РОЛЕЙ И. ОРУДЖЕВОЙ В ФИЛЬМАХ «СЕВИЛЬ» И «АЛМАС»)**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-8
УДК 791.43:94(47+57)"192/193"*Выходные данные для цитирования:**Казурова Н.В. Столкновение советской пропаганды и традиционного образа жизни в азербайджанском кинематографе конца 1920-х – середины 1930-х годов (на примере ролей И. Оруджевой в фильмах «Севи́ль» и «Алма́с») // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 103–115. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-08.pdf>*

N.V. Kazurova*

THE CLASH OF SOVIET PROPAGANDA AND THE TRADITIONAL WAY OF LIFE IN AZERBAIJANI CINEMA OF THE LATE 1920S – MID-1930S (CASE OF I. ORUJOVA'S ROLES IN "SEVIL" AND "ALMAZ")

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-8

*How to cite:**Kazurova N.V. The Clash of Soviet Propaganda and the Traditional Way of Life in Azerbaijani Cinema of the late 1920s – mid-1930s (Case of I. Orujova's Roles in "Sevil" and "Almaz") // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 103–115. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-08.pdf>]*

Abstract. The article deals with the influence of Soviet propaganda on the Azerbaijani cinema in the late 1920's – mid-1930's. Two films "Sevil" (1929) A. Bek-Nazarian and "Almaz" (1936) A.-R. Kuliev and G. Braginsky based on the plays of J. Jabbarly selected for this research. Films as the most important tool of agitation of Soviet model of life called on the conservative-minded Azerbaijani society to fight the elements of the pre-revolutionary system, first of all, ignorance in matters of blind adherence to the precepts of Islam and physical violence against women were condemned, and problems of health, local literacy and elimination of feudal remnants were raised. The policy of the Soviet government to promote gender equality in the country is the central theme of both films. The transformation of the female image from a girl deprived of rights and dependent on the laws of adat to the type of a free Soviet Komsomol member is analyzed in the article through the context of sociocultural and ideological factors. As a result, it was revealed that by the end of the 1920's – mid-1930's two mythosemantic positions were combined in the image of female characters. On the one hand, a revolutionary "heroic" type of a girl opposing society and traditions was outlined, and, on the other hand, it merged with the image of an attractive and careful young woman, associated with the motive of motherhood and family. In addition, the study shows that Azerbaijani films fit into the canon of Stalin's socialist realism, and at the same time these films are permeated with the local national specifics of the region, which contributed to their more effective impact on the audience.

Keywords: film, cinema, Azerbaijan, islam, adat, sharia, gender, propaganda, USSR.

* **Наталья Валерьевна Казурова**, кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: kazurova@inbox.ru
Natalia Valerievna Kazurova, Candidate of Historical Sciences, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia, e-mail: kazurova@inbox.ru

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 21-18-00518 «Киноатлас СССР: опыт позиционирования многонационального государства» (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).
The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation (RNF) No. 21-18-00518 "Cinema Atlas of the USSR: The Experience of Positioning a Multinational State" (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

The article has been received by the editor on 28.07.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В статье рассмотрено влияние советской пропаганды на кинематограф Азербайджана конца 1920-х – середины 1930-х гг. на конкретном примере фильмов, снятых по пьесам Дж. Джаббарлы, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова и «Алмас» (1936) А.-Р. Кулиева и Г. Брагинского. С экранов кинотеатров велось настоящее сражение за переустройство мира по советскому образцу, кинокартины как важнейший инструмент агитации призывали консервативно настроенное азербайджанское общество бороться с пережитками дореволюционного строя, прежде всего порицалось невежество в вопросах слепого следования заповедям ислама, осуждалось физическое насилие над женщинами, поднимались проблемы здравоохранения, грамотности на местах и искоренения пережитков феодализма. Политика советской власти по продвижению гендерного равенства в стране – центральная тема обоих фильмов. Трансформация женского образа от лишенной прав и подчиненной законам адата девушки к типу свободной советской комсомолки проанализирована в статье в контексте социокультурных и идеологических предпосылок. В результате чего выявлено, что к концу 1920-х – середине 1930-х гг. в облике женских персонажей соединяются две мифосемантические позиции. С одной стороны, очерчен по-революционному «героический» тип противостоящей обществу и традициям девушки и, с другой стороны, с ним сливается в единое целое образ привлекательной и заботливой молодой женщины, связанный с мотивом материнства и семьи. Кроме того, в ходе исследования показано, что азербайджанские фильмы вписываются в канон сталинского соцреализма и одновременно пронизаны локальной национальной спецификой региона, что способствовало их более эффективному воздействию на аудиторию.

Ключевые слова: фильм, кинематограф, Азербайджан, ислам, адат, шариат, гендер, пропаганда, СССР.

Статья поступила в редакцию 28.07.2022 г.

С укреплением советской власти на территории Азербайджана кинематограф становится одним из важнейших способов внедрения в социум идеологии молодого государства. Рассказывая истории с экранов кинотеатров и обличая в них «вредные» привычки населения, режиссеры стремились модернизировать жизнь крупных городов и самых отдаленных окраин республики. При этом по всему Советскому Союзу постепенно подвергалась переоценке сущность кинематографа как такового. Оставаясь главнейшим из искусств, он принимал на себя функцию «не самостоятельного искусства, а транслятора, передатчика»¹. Медиальный характер кино по борьбе с досоветскими пережитками отчетливо проявляется в фильмах Амо Бек-Назарова «Севиль» (1929) и Ага-Рзы Кулиева и Григория Брагинского «Алмас» (1936), снятых по пьесам известного азербайджанского поэта и драматурга Джафара Джаббарлы². Посредством этих кинокартин в увлекательной и развлекательной форме велась настоящая битва против народных верований, религии как социального института и религиозного фанатизма, традиционных норм поведения, также основной темой фильмов были принципиальные вопросы роли и статуса женщины в обществе. Своим пове-

¹ Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 149.

² Пьесы написаны Джафаром Джаббарлы в 1928 г. во время кампании по снятию чадры. События «Севиль» происходят в Баку в 1918–1919 гг., а «Алмас» повествует о событиях 1930 г. См.: Джаббарлы Дж. Севиль [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14384-7-dzhafar-dzhabarly-sevil.html#book> (дата обращения: 12.07.2022); Джаббарлы Дж. Алмас [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14381-dzhafar-dzhabarly-almas.html#book> (дата обращения: 12.07.2022).

дением и поступками героини фильмов «Севиль» и «Алмаз» подавали пример зрителям в зале и буквально призывали к ликвидации неравенства между мужчиной и женщиной, отказу от трактуемых не в пользу женщин законов адата и шариата, одобрению социального раскрепощения женщин, подготовке их к профессиональной самореализации, поощрению личной инициативы советских граждан, искоренению всеобщей неграмотности.

Гендерная политика и кинематографический канон. Оба женских персонажа Севиль и Алмас сыграла молодая азербайджанка Иззет Оруджева³. Кинематографическое воплощение портретных характеристик этих героинь многое говорит о генеральной линии гендерной политики советской власти и о постепенно сложившемся каноне «большого стиля», который закрепляет правила визуализации женского вопроса на экранах страны. Компаративный анализ внешности и поведенческих моделей Севиль и Алмас дает возможность проследить трансформацию образа жизни азербайджанки в переходный период от дореволюционного к советскому укладу.

По сюжету Севиль – молодая неграмотная девушка. Ее супруг Балаш идет на повышение по службе и становится все более заносчив в обращении со своей женой, кроме того, он увлечен эмансипированной и экстравагантной красоткой Эдиль, носящей откровенные наряды по европейской моде того времени, без стеснения развлекающейся с мужчинами и живущей в свое удовольствие. Балаш делает выбор в ее пользу, а Севиль лишается семьи и дома, по законам шариата при разводе у нее забирают ребенка. Девушка остается без средств к существованию и вынуждена идти в прислуги, она терпит нужду и унижения, однако не падает духом и берет уроки грамоты у сестры бывшего мужа Гюлюш, которая ушла из дома брата из-за ненависти к его новой избраннице. С приходом советской власти в Баку Севиль с энтузиазмом ее поддерживает, получает работу и завоевывает почет и уважение среди коллег.

Севиль на своем жизненном примере доказывает, что нельзя опускать руки, и демонстрирует всем азербайджанкам, как нужно действовать в сложной ситуации. Персонаж Севиль в исполнении Иззет Оруджевой – это персонаж переходного периода. Соавторы фильма А. Бек-Назаров и Дж. Джаббарлы стремились показать слом архаичной, с точки зрения советской власти, модели поведения и комплексно (психологический, социальный, экономический и идеологический факторы) обусловленную мотивацию азербайджанки сменить положение забитой женщины Востока на статус свободной советской женщины. Севиль всего добивается благодаря своему труду, в то время как ее бывший муж и Эдиль погрязли в праздности, которая привела их к моральной деградации и финансовой катастрофе.

Национальный характер фильма «Севиль» стал одной из ключевых причин его популярности у зрителей. Долгое время литературоведы и киноведы обвиняли авторов фильмов на восточные темы в излишней экзотике и ориентализме. Исследователь С. Вельтман, например, писал: «Для того чтобы приблизиться к Востоку и дать на экране его реальное изображение, нужно подготовить сценарий, который бы в корне был связан с Востоком. Сценарий о Востоке должен идти с Востока – стать тем литературным произведением, которое по своим художественным данным и знанию восточного быта в его деталях было бы понятно массам и не являлось бы только упражнением на восточные темы»⁴.

Не избежал подобных обвинений и признанный сегодня классиком советской режиссуры Амо Бек-Назаров⁵, тем не менее по мере освоения приемов режиссерского мастерства он все больше погружался в нутро жизни восточных народов и отдалялся в своем творчестве от привлекательных своей экзотичностью сюжетов. Сам режиссер вспоминал: «Я хорошо

³ Иззет Оруджева (1909–1983) – советский азербайджанский ученый, химик, доктор технических наук, профессор, академик Академии наук Азербайджанской ССР. Первая актриса из Азербайджана, сыгравшая в художественном фильме.

⁴ Вельтман С. Задачи кино на Востоке (правда и неправда о Востоке). М., 1927. С. 21.

⁵ См.: Вельтман С.А. Бек-Назаров. М., 1937. С. 10; Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров: Искусство кинорежиссера. Ереван, 1973. С. 11.

знал, для чего ставлю эти фильмы⁶. Их содержание было близким мне как художнику, знающему хорошо жизнь армян, курдов, азербайджанцев, персов»⁷.

Таким образом, в фильме «Севиль» к азербайджанкам обращаются постановщики, которые знают устои республики изнутри. Призывы к расправе с законами адата и шариата исходят не от чужаков из Москвы и крупных городов центральной части СССР, а непосредственно от авторов, которые понимают уклад жизни и образ мысли на Кавказе и готовы бороться за переустройство мира на локальном уровне. В своих мемуарах А. Бек-Назаров так пишет о целях Дж. Джаббарлы: «Своим творчеством он [автор пьесы] хотел помочь им [женщинам] сломить все барьеры на пути их раскрепощения. Уже в те годы, когда впервые ставилась “Севиль”, азербайджанки пошли работать на фабрики, заводы, учиться в школы и вузы. Но большинство из них все еще находилось в плену адата. Многие не рисковали снять чадру. Ослушаться мужа-деспота в семье; встречались и такие, которые стыдились пойти к врачу. Джафар Джаббарлы своей пьесой указывал им путь к подлинному раскрепощению женщины»⁸.

Дело Джаббарлы уже после его смерти⁹ продолжили режиссеры А.-Р. Кулиев и Г. Брагинский, снявшие «Алмас» снова с Иззет Оруджевой в главной роли. Фильм повествует о молодой учительнице, которая приехала, как обозначено в титрах, «в далекое горное селение Советского Азербайджана», чтобы работать в местной школе и заниматься воспитанием деревенских детей.

Алмас – коротко стриженная, не покрытая платком комсомолка в современном городском платье, «в отличие от деревенских женщин, часто меняющая наряды»¹⁰. Во всей ее внешности чувствуется здоровый дух, она спортивна и энергична. Девушка открыто и радостно, без стеснения и от всей души смеется, не по-крестьянски демонстрируя свои эмоции¹¹. Тело Алмас натянуто как струна. Она каждую минуту готова к борьбе, устремлена в будущее и нацелена на победу. По решительности ее осанка и жесты не уступают мужским. Алмас не боится дотронуться или по-дружески обняться с деревенскими мужиками, что подчеркивает их восприятие ею как равных себе и не ставит ее в зависимое от них положение (рис. 1).

Облик Алмас резко контрастен виду местных жительниц. Молодая деревенская девушка Яхши, подруга учительницы, наоборот, одета в строгий традиционный костюм, а ее голову покрывает платок, кроме того, она совершает движения, противоположные уверенным и даже порой резким движениям Алмас. Стройный стан Яхши венчает часто опущенная голова, перед вспыльчивым братом Керимом она и вовсе всегда замирает в согбенной позе и боится выпрямиться или посмотреть ему в глаза. Девушка находится в страхе подчинения перед свирепым братом, а следовательно, в его лице перед всей традиционно настроенной деревней, она боится осуждения и презрения со стороны односельчан. В отличие от Алмас, Яхши предстает перед зрителями в классической позе подчинения. Оппозиция «прямой – горбатый как угнетатель – угнетенный» / «прямой – согнутый»¹² прочитывается в фильме не только как знак социального положения крестьянки, но и предполагает ее угнетенное положение по отношению к более властному брату и, следовательно, всей общине. Нехитрая,

⁶ А. Бек-Назаров обращался к истории разных народов, проживающих на территории Кавказа. Первый художественный фильм Армении «Намус» (1926) был снят А. Бек-Назаровым по роману А. Ширванзаде, картина «Зарэ» (1927) посвящена жизни курдов Армении и т.д.

⁷ Цит. по: *Маматова Л.Х.* Многонациональное советское киноискусство. М., 1982. С. 47.

⁸ *Бек-Назаров А.* Записки актера и кинорежиссера. М., 1965. С. 161.

⁹ Джафар Джаббарлы (1989–1934) умер в возрасте 35 лет.

¹⁰ *Михайлин В., Беляева Г.* Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов. М., 2020. С. 151.

¹¹ Отметим, что крестьяне в фильме «Алмас», в отличие от фильмов 1920-х гг., также показаны в отдельных сценах смеющимися и способными открыто реагировать на шутки.

¹² *Булгакова О.* Фабрика жестов. М., 2021. С. 57. Автор монографии отмечает, что первым, например, после революции в плакатной графике (а затем и в прочих видах искусства) происходит изменение осанки изображенных рабочих: их спины становятся прямыми, а грудь работниц – выпяченной вперед. Так происходила борьба с визуальным образом угнетенного пролетария. Там же. С. 58.

но легко узнаваемая маркировка социальной иерархии и силы пришла в кинематограф из искусства и литературы как узнаваемый и визуально действенный инструмент демонстрации унижения и власти.



Рис. 1. Иззет Оруджева в роли Алмас

Позы, мимика, жесты Яхши предельно похожи на телесные привычки Севиль, которую несколькими годами ранее исполняла Оруджева. Женские судьбы Севиль и Яхши близки, они обе находятся в ментальной, эмоциональной и финансовой зависимости от мужа и брата соответственно, как итог их положение в обществе также незавидно. Иззет Оруджева в образе Севиль как раз преодолевала это подневольное состояние несвободной женщины. Автор пьесы и сценария Дж. Джаббарлы следующим образом ставил задачу перед юной непрофессиональной актрисой в «Севиль»:

«Революция перетряхивает до основания. Идет грандиозная борьба за раскрепощение женщины от варварских пережитков. Жизнь выдвинула вас на важный пост. Вы теперь не рабыня Балаша, а строитель новой жизни. У вас должна быть воля, уверенность в себе. Движения должны быть *твердыми и решительными* [курсив мой. – Н. В.]. А вы продолжаете ходить так, точно все еще находитесь под сапогом Балаша»¹³.

В облике Алмас по сюжету Оруджева появляется уже той смелой и способной на борьбу женщиной, какой Севиль только предстояло стать к концу фильма. Актриса вместе со своими героинями, следуя логике пьес Джаббарлы и, следовательно, их экранизаций, пережила эту трансформацию из робкой Севиль в отважную Алмас¹⁴. Молодая исполнительница в образе Алмас появляется на экране как современная прогрессивная девушка. Перед ней теперь стоит новая, не менее сложная цель: не просто самой перевоплотиться в советскую женщину подобно Севиль, но вести за собой других людей, быть примером девушкам не только в вопросах частной жизни и внешнего вида, но стремиться преобразовать саму

¹³ Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 164.

¹⁴ Примечательно, что Иззет Оруджева с родителями жила на Чадровой улице, которая в советские годы была переименована в улицу Азербайджанки, прославляя свободу советских женщин республики. Сейчас улица носит имя азербайджанского актера М.А. Алиева. Но память о том, что дочка садовника, старшей из которых была Иззет, сняли на улице первыми чадру, жива и поныне.

окружающую действительность вокруг себя. Алмас должна стать проводником идей советской власти и помощником для других.

В череде стоящих перед Алмас общественно значимых задач в первую очередь выделяется вопрос женской солидарности и противостояния миру мужчин в буквальном смысле с риском для собственной жизни. Яхши беременна. Она стала жертвой изнасилования¹⁵. Но люди в деревне беспощадны, причина беременности не имеет для них никакого значения. Яхши говорит своей покровительнице: «Узнают – убьют». Первое время Яхши удается скрывать беременность и рождение ребенка. Но это становится делать все сложнее, и Алмас берет ребенка на попечение, выдавая его за своего. Учительница твердо стоит на своем и не боится людской молвы, в отличие от Яхши. В одной из сцен Алмас обличает насилие против женщин на примере угроз в адрес все той же Яхши. «Не смей бить женщину», – противостоит она Кериму. Поведение Алмас должно сигнализировать другим азербайджанкам новые, откорректированные советской властью стандарты восприятия этических категорий «чести», «справедливости», «добра», «ответственности» и прочее в противовес нормам адата.

Однако, несмотря на всю целеустремленность Алмас и ее крутой «мужской» нрав, в ее образе угадываются приметы женской привлекательности и даже сексуальности. Сложно не отметить ее наряды, подчеркивающие силуэт, легкий и естественный, но декоративный макияж, коротко стриженную и аккуратно уложенную прическу. Если женские персонажи в советском кино ранних 1920-х гг. многое брали от поведения мужчин, были андрогинны и подчеркнута асексуальны, а местами даже уродливы¹⁶, то со временем было выдвинуто требование о создании кинематографического образа красивого человека из пролетариата и крестьянства в противовес устоявшемуся убеждению о том, что утонченность и интеллектуальность свойственны только буржуа¹⁷, таким образом, в 1930-е гг. идет поиск «социалистического» типа красоты, в том числе в кино¹⁸, так как в это время в целом в стране постепенно «был взят курс на своеобразную апологию женственности»¹⁹.

Иззет в роли Алмас – красивая молодая девушка, на которую обращают внимание мужчины. У нее есть возлюбленный Фуад, кроме того, за ней ухаживает местный сердцеед. Ей свойственны черты доброты, отзывчивости, чувственной эмоциональности и нежности. При этом она самостоятельная, независимая и успешная в своем деле. По сути Алмас – это законченный кинематографический образ женщины, сформировавшийся в течение полутора десятилетий (1920–1930-е гг.). Подобный образ подразумевает соединение таких черт, как стойкость, оптимизм, трудовой энтузиазм, ответственность и женственность. Появление среди характерных особенностей личности Алмас отсылка к ее женской сущности не случайны. К 1930-м гг. складывается канон сталинского социального реализма, который отличается от тенденций 1920-х гг. в пользу поиска связи женского начала с его социальной функцией. В этот период истории Советского Союза творцы все больше обращаются к архетипу женщины-матери, культивируя его в изобразительном искусстве и кинематографе²⁰,

¹⁵ О разночтениях в пьесе и фильме «Алмас» см.: Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов... С. 141–152.

¹⁶ Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. СПб., 2002. С. 398; Неминуций А.Н. Категория женственности в советском кино 1930-х годов // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. № 3. С. 119; Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266; Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов // Проблемы культурологии. 2017. № 2. С. 140–151.

¹⁷ Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино... С. 396–397.

¹⁸ Там же. С. 397.

¹⁹ Неминуций А.Н. Категория женственности в советском кино 1930-х годов... С. 120. На данную тему см. работы: Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155; Дашкова Т. Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских журналах 1920-х – 1930-х годов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. М., 2022. С. 103–128.

²⁰ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 765.

статус женщины смещается с «сестры по классу» на роль матери, тесно связанной с природой и семьей²¹.

В фильме «Алмас» тема материнства является одной из центральных. Примечательно, что эту роль примеряет на себя и сама героиня Алмас, опосредованно, через защиту чужого ребенка, персонаж Оруджевой соприкасается с общими тенденциями сталинского кино, и режиссер невзначай раскрывает потенциальные материнские качества самой учительницы. Помощь Яхши направлена на борьбу с социальной стигматизацией, указывает на ценность рождения ребенка и в перспективе готовность государства поддерживать мать-одиночку: раз не испугалась Алмас, значит и остальным не надо бояться. Вместе с тем сюжет с ребенком показывает, что интимное не только в далекой деревне, но и в Советской России не изолировано от общественного внимания. Личные отношения Алмас и Фуада разворачиваются у всех на глазах, все селение гадают, от кого у учительницы родился ребенок. На всеобщем собрании деревенские жители требуют от нее дать ответ. Перенос любовной линии из приватной сферы в публичное пространство также является характерной особенностью советского кинематографа²². Фуад взволнован тем обстоятельством, что у его Алмас как будто есть ребенок, но он не спешит ее бросать, а стремится во всем разобраться и даже ей помогает. Мужчина испытывает облегчение, когда узнает правду, но все же проявляет выдержку. Рассудительное поведение Фуада противопоставлено вспыльчивости Керима, который сразу же готов убить Яхши за ее бесчестие.

«В середине 1930-х годов в кинематографе происходит очередная трансформация женского образа и он получает двойную кодировку, совмещающую в себе феминистические черты и патриархальные»²³. С одной стороны, женские персонажи нового образца должны отличаться от прежних посредством обновления парадигмы мышления, современной речи, постулирования иных моральных ценностей. Героини, подобные Алмас, обязаны призвать общественность изменить отношение социума к женщине и, что еще важнее, самой женщины к себе: она ценна сама по себе как личность, а не как приложение к мужчине. С другой стороны, по сравнению с фильмами 1920-х гг., в кинематографе, как и в других видах искусства, становится актуален мотив материнства и «обновленной патриархальности».

Таким образом, несмотря на локальные особенности техник съемки на национальных киностудиях и важную роль погружения режиссеров в местный быт²⁴, на рубеже десятилетий сложился единый советский кинематографический канон²⁵. Образ женщин с экранов в 1930-е гг. можно охарактеризовать как «спортивный и производительный»²⁶. Актрисы этого периода обладают физической силой, они скорее атлетичны, чем утончены. Здоровый вид подчеркивает бодрый дух и фертильность. Все эти приметы можно найти в характере, поведении, поведении героини Алмас. Типичность ее советского облика подчеркивает и отсылка в ее внешнем виде к картине А.Самохвалова «Девушка в футболке» (1932). В фильме Алмас появляется в такой же футболке с картины популярного в то время художника и тем самым примеряет на себя широко распространенный имидж советской девушки. Все это говорит об

²¹ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры... С. 778.

²² Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов... С. 147; Дашкова Т. Страх близости. «Эротические сцены» в советском кино 1930–1960-х годов [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2020. № 2 (162). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22086/ (дата обращения: 16.07.2022).

²³ Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен... С. 259.

²⁴ Исследователи отмечали также, что «А. Бек-Назаров – художник, всегда питавший глубокий интерес к жизни и обычаям восточных народов, подолгу тщательно их изучавший, скрупулезно показывавший их на экране». Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров... С. 9.

²⁵ В «Алмас» реализован фактически весь «словарь сталинской мифологии: Родина, широкие просторы, Москва как священный центр, географическая периферия, свобода, счастье и смех, молодость, динамизм, сердце, герой, враг, бдительность, оборона». См.: Салис Р. «Нам уже не до смеха». Музыкальные комедии Григория Александрова. М., 2012. С. 15.

²⁶ Морозова Е.А. Семантика женской сексуальной привлекательности в советской культуре 30-х годов // Известия Российского государственного университета им. А.И. Герцена. СПб., 2009. Вып. 117. С. 344.

«Алмас» как о талантливом, но частном случае «большого стиля» советского кинематографа²⁷.

Мотив перерождения: из традиционной в советскую страну. Помимо гендерного вопроса, драматург Дж. Джаббарлы и авторы экранизаций его пьес затрагивают первостепенные проблемы, связанные с грамотностью на местах, исламом, личной гигиеной, медициной, феодальными пережитками. В свою очередь, «экранное искусство каждой республики опирается не только на собственные достижения и традиции, но и на опыт всего советского кино»²⁸. «Алмас» имеет свои кинематографические прототипы.

Авторы монографии «Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов» В. Михайлин и Г. Беляева отмечают, что «Алмас» – «первый “учительский фильм”, снятый в сталинскую эпоху, и является запоздалой колониальной версией фильма Л. Трауберга и Г. Козинцева “Одна” (1931)»²⁹. С формальной точки зрения это так, хотя идея учителя как властного агента лейтмотивом проходит уже в «Севиль» и «Курдах-езидах» (1932) А. Мартиросяна. Севиль учится грамоте у сестры своего бывшего мужа, которая не приемлет образа жизни брата и поддерживает Севиль. Персонаж Гюнюш второстепенный, но чрезвычайно важный, так как именно эта девушка протянула руку помощи Севиль и подготовила ее к принятию идеалов советского государства.

Алмас – сама учительница. Она является носителем нового знания и стремится воспитать не только молодежь, но и перевоспитать старшее поколение деревни. На пути ее попыток преобразовать жизнь отсталой деревушки постоянно возникают препятствия, которые она вынуждена преодолевать. Примечательно, что действие фильма «Алмас» переносится в селение, по сравнению с картиной «Севиль», где события разворачивались в Баку. Если первоначально советские кинематографисты обращались к героическому образу революционеров, то постепенно во главу угла ставится трудовой энтузиазм³⁰, поэтому происходит перенос событий фильмов из города в деревню, находят отражение более актуальные проблемы советской власти и их визуального решения³¹. Так и Алмас борется в деревне сразу со всей общиной. Она подвергает критике образ жизни сельчан от бытовых практик до социального мироустройства.

Советская власть использует кинематограф в качестве посредника, с помощью которого доводит до сведения зрителей идеологию и этику поведения в СССР. Не единожды эта миссия возлагалась на советских киноактрис, в частности в роли учительниц. Женская привлекательность, на которую делалась все большая ставка в 1930-е гг., используется как одно из действенных средств социального воспитания³². Иззет Оруджева в роли Алмас ведет себя в рамках заданной парадигмы, как и ее предшественницы по кинематографическому цеху³³.

Фильм «Алмас» начинается с того, что местный учитель получает письмо: «Зав. школой селения Сары Топрак Мирза Самандару. Для укрепления учебно-воспитательной работы направляется к вам учительница Алмас Алиева. 4 апреля 1930». Мужчина страшно недоволен: «Я – Самандар, плохо работаю? На что она мне нужна?! Десять лет заведую школой... Теперь она будет меня учить!!» Здесь сразу можно выделить несколько оппозиций столк-

²⁷ Например, А. Бек-Назаров в своих мемуарах упоминает о том, что еще во время постановки «Севиль» В. Пудовкин был проездом в Баку, приходил на съемочную площадку и давал советы авторам – драматургу и режиссеру. Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 165.

²⁸ Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство... С. 5.

²⁹ Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов... С. 142.

³⁰ Об эмансипации женщин через труд см.: Градскова Ю. Обычная советская женщина – обзор описания идентичности. М., 1999.

³¹ Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов... С. 146.

³² Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино... С. 395.

³³ Идея учителя как властного агента актуальна и в современном кинематографе, в том числе на мусульманском Востоке. «Мой милый Пепперленд» (2013) иракско-французского режиссера курдского происхождения Х. Салима с Г. Фарахани в главной роли рассказывает историю попытки молодой учительницы с риском для собственной жизни повлиять на поведение людей глухой курдской деревушки.

новения советской пропаганды и традиционного образа жизни в Азербайджане и его художественного воплощения на экране: старое/новое, регрессивное дореволюционное/прогрессивное советское, мужчина/женщина, молодость/зрелость, город/село.

Приехав в деревню, Алмас тут же начинает заниматься вопросами профессиональной самореализации женщин и борется с местными врагами советской власти³⁴, она хочет учредить артель по изготовлению ковров. Таким образом, девушка позиционирует себя не просто как учительница, но как активный общественный деятель³⁵. Если крестьянка Марфа Лапкина в фильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» (1929) создает молочную артель, то Алмас решительно настроена организовать артель ткачих. Деревенское сообщество тут же делится на тех, кто Алмас поддерживает, и тех, кто плетет интриги и пытается Алмас погубить в буквальном смысле слова.

Кинематограф вслед за правительственной пропагандой представлял советское женское сообщество предельно поляризованным. Персонажи безграмотных женщин, придерживающихся традиционного образа жизни и находящихся в плену религиозных предрассудков, олицетворяли прошлое и противостояли образу новой советской женщины, комсомолки, активистки, труженицы и красавицы, равной мужчине. «Эта женщина была “идеологически грамотной”, ориентировалась на знания, а не на обычаи и религию, она проявляла самостоятельность, как в решении государственных задач, так и о вступлении или невступлении в брак»³⁶. В контексте рассматриваемых фильмов можно выделить две основные бинарные пары: Севиль – Гюлюш и Алмас – Яхши. Кроме того, внутри сельского общества, априори отсталого по меркам советской власти, одни готовы менять свой образ жизни (жена Автиля), а другие категорически нет (Фатмаиса).

За предельную социальную архаику в «Алмас» отвечает персонаж Фатмаисы. Она подговаривает женщин не отдавать мечеть под артель, где ее хотят устроить, и призывает их выступить против. Взглядам поддерживающих Фатмаису деревенских жителей соответствует и их кинематографическое поведение. Женщины, молодые и пожилые, смотрят исподлобья, их лица не просто враждебны, они всем своим видом маркируют кинематографическое поведение «отсталого» крестьянина. Еще более физиологично тело самой Фатмаисы: она ругается, плюется, курит. Примечательно, что, отстаивая мечеть, Фатмаиса говорит, что «умрет, но не даст осквернить дом Бога», и пытается защитить двери священного места, закрывая всем своим телом вход в сооружение. Она находится в нижней плоскости экрана и сопротивляется сторонникам передачи мечети под артель, буквально сидя на земле. Этот кадр словно возвращает зрителя к фильмам 1920-х гг., когда режиссеры сознательно подчеркивали положение крестьян по отношению к горожанам, композиционно помещая их в нижний ярус рамки кадра. Так, в фильмах «Старое и новое» С. Эйзенштейна или «Мать» (1926) В. Пудовкина режиссеры буквально не поднимали своих героинь с пола, пока у тех не происходило перемены в сознании и они не были готовы встретиться лицом к лицу с новой советской жизнью³⁷.

На заре становления советского кинематографа «экспериментаторы и авангардисты понимали пропагандистские задачи исходя из революционного изменения не только и не столько мира, сколько сознания [курсив мой. – Н. В.] своих зрителей, и поэтому “понятность миллионам” была здесь абсолютно необходимым элементом»³⁸. Постепенная типизация

³⁴ Подробно о врагах Алмас, а следовательно, и всей советской власти см.: Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов... С. 141–152.

³⁵ Процессы, протекавшие на этнической периферии, имели и свою специфику, и общие тенденции по всему Советскому Союзу. О механизмах вовлечения женщин в общественно-политическую деятельность в других регионах СССР см., напр.: Васеха М.В. «Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири) // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 54–67.

³⁶ Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен... С. 262.

³⁷ Булгакова О. Фабрика жестов... С. 178–180.

³⁸ Разлогов К.Э. История российского кино в мировом контексте // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М., 2020. С. 61.

изображения³⁹ для всего советского кино предполагала обращение к легко считываемым зрителем образам. Подобно героям прошлых лет, Фатмаиса прильнула всем телом к дверям мечети как к архаичной примете прошлой досоветской жизни.

Пропагандистский массовый кинематограф 1920-х – середины 1930-х гг. активно культивировал оппозицию старое/новое. Режиссеры выполняют просветительскую функцию в вопросах «гигиены, необходимости медицинского наблюдения, различных повседневных и юридических проблем»⁴⁰. Как и все новшества в деревне, приглашение Алмас врача в селение вызывает яростное сопротивление. Осмотр школьниц сопровождается такими комментариями со стороны деревенских жителей: «Беспутная [Алмас] дочерей наших бесчестит, перед мужчиной раздевает», или далее занятия на свежем воздухе приводят к выкрикам: «Гольми танцевать велит» (хотя девочки в платьях), «Мусульмане, спасайте ваших дочерей»⁴¹. Алмас приходится находить новые способы борьбы с предрассудками. «Усилие по преодолению традиций старого мира дает женщине право руководить собственной судьбой. [Сама Алмас] получает свой шанс, и начинается череда препятствий, только преодолев которые, женщина может пройти инициацию»⁴².

Несмотря на радикализм «Алмас», картина не затрагивает темы снятия женщинами чадры. Вероятно, это связано с тем, что в деревне изначально ее и не носили, предпочитая традиционное платье и платок, удобные для работы в поле⁴³. Тем не менее направленная на снятие хиджаба акция уже была проведена в «Севиль», где девушки прямо в кадре сбрасывали покрывала, причем агитация касалась не только женщин Закавказья, но и Центральной Азии – региона, в котором лента вышла в прокат вскоре после Азербайджана. Фильм «Севиль» стал важнейшей частью кампании советской власти по снятию с женщин платка. Режиссер фильма А. Бек-Назаров вспоминает: «Я не помню другой пьесы, которая пробуждала бы такое волнение в зрительном зале. Своими глазами я видел, как девушки и женщины, посмотрев спектакль, сбрасывали чадру и уходили из театра с открытым лицом. Так было не только в Баку, но и во многих других городах и деревнях Азербайджана, Туркмении, Узбекистана, Таджикистана... По этой причине автор пьесы хотел ее экранизировать [и говорил Бек-Назарову]: “Еще не все наши женщины сбросили чадру. Еще много отцов и мужей не хотят признавать за женщиной права на труд и свободу. А театров у нас мало, да и вместимость у них небольшая. Моей “Севиль” нужна более широкая, чем может дать театр, аудитория”»⁴⁴.

«Едва родившись, азербайджанское киноискусство сразу же пошло в активную атаку на религию»⁴⁵. Фильмы азербайджанских авторов обличали пороки мулл, соперничали в своих фильмах людям, которые должны были продолжать подчиняться догмам шариата, тем самым отстраняясь от советской жизни и оставаясь в плену традиционного общества с его устаревшими идеалами. Автор пьес «Севиль» и «Алмас» писал свои работы с ощущением того, что «женщины Востока проснулись к новой жизни»⁴⁶. Иззет Оруджева в роли Алмас говорит: «Я думала прежде, что горы сами расступятся передо мной, и по цветам, по ковру пройду! Чтоб цветы средь гор цвели – надо горы победить. Так поют наши ашуги, так теперь

³⁹ Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели»... С. 148.

⁴⁰ Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов... С. 142.

⁴¹ В фильме «Курды-езиды» много сюжетных пересечений с «Алмас»: аналогичен внешний вид и поведение учительницы, просвещение людей ценой угрозы собственной жизни, противостояние на почве веры, ненависть местных жителей к медицине и враждебность к доктору, сопротивление родителей в вопросах обучения их детей.

⁴² Смагина С.А. Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 9 (83). С. 171.

⁴³ Хотя в «Курдах-езидах» тоже представлено деревенское население, где женщины одеты в традиционный костюм, включающий платок, в фильме вопрос головного убора вскользь, но поднимается. Местные говорят про учительницу: «С головы убор сняла», «Камнями ее стриженную закидать».

⁴⁴ Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 162.

⁴⁵ Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство... С. 14.

⁴⁶ Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера... С. 161.

думаю и я»⁴⁷. Спустя годы актерские работы актрисы вдохновили скульптора Ф. Абдурахманова на создание им памятника-монумента «Освобожденной женщине»⁴⁸, который и сегодня стоит на одной из центральных улиц Баку.

Итак, фильмы «Севиль» и «Алмас» репрезентируют столкновение советской пропаганды и традиционного образа жизни в азербайджанском кинематографе конца 1920-х – середины 1930-х гг. Оппозиция старое/новое реализуется через гендерный вопрос и создание на киноэкране образа современной советской женщины. Грамотная и самостоятельная, она должна стать полной противоположностью женщины дореволюционных времен, на которую оказывали влияние законы шариата и адата. Гендерное неравенство, зависимое экономическое положение от мужчины и узость коридора возможностей жизни в обществе, лишенного эмпатии к женской судьбе, осуждаются советским правительством и, как следствие, кинематографом. Героини, подобные Севиль и Алмас, – символы будущего страны, с одной стороны, эмансипированные и свободные девушки Востока, с другой – наделенные женской привлекательной и материнской силой персонажи. Фундаментальные идеи советской власти в отношении медицины, грамотности на местах, борьбы с суевериями и религиозными догмами в картинах «Севиль» и «Алмас» проводятся прежде всего через проблему гендерной политики и вписываются в канон сталинского соцреализма.

Литература

Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера. М.: Искусство, 1965. 272 с.

Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 146–165.

Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 391–411.

Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 640 с.

Васеха М.В. «Новая советская женщина»: конструирование образа в 1920-е годы (по материалам юга Западной Сибири) // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 54–67.

Вельтман С. Задачи кино на Востоке (правда и неправда о Востоке). М.: Научная ассоциация востоковедения при Президиуме ЦИК СССР, 1927. 24 с.

Вельтман С. А. Бек-Назаров. М.: Искусство, 1937. 104 с.

Градскова Ю. Обычная советская женщина – обзор описания идентичности. М.: Спутник, 1999. 158 с.

Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.

Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155.

Дашкова Т. Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских журналах 1920–1930-х годов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. М.: АИРО-XX, 2022. С. 103–128.

Дашкова Т. Страх близости. «Эротические сцены» в советском кино 1930–1960-х годов [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2020. № 2 (162). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22086/ (дата обращения: 16.07.2022).

Джабарлы Дж. Алмас [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14381-dzhafar-dzhabarly-almas.html#book> (дата обращения: 12.07.2022).

Джабарлы Дж. Севиль [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14384-7-dzhafar-dzhabarly-sevil.html#book> (дата обращения: 12.07.2022).

⁴⁷ Об образе женщины и природы в искусстве 1930-х годов: Гюнтер Х. Архетипы советской культуры... С 779.

⁴⁸ Мехти У. Азеркино в поисках столетней идентификации // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М., 2020. С. 387.

Калантар К.Л. Амо Бек-Назаров: Искусство кинорежиссера. Ереван: Айастан, 1973. 183 с.

Маматова Л.Х. Многонациональное советское киноискусство. М.: Знание, 1982. 160 с.

Мехти У. Азеркино в поисках столетней идентификации // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. С. 384–414.

Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930-х – середины 1960-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 584 с.

Морозова Е.А. Семантика женской сексуальной привлекательности в советской культуре 30-х годов // Известия Российского государственного университета им. А.И. Герцена. СПб., 2009. Вып. 117. С. 341–345.

Неминуций А.Н. Категория женственности в советском кино 1930-х годов // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. № 3. С. 117–122.

Разлогов К.Э. История российского кино в мировом контексте // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. С. 47–76.

Салис Р. «Нам уже не до смеха». Музыкальные комедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 360 с.

Смагина С.А. «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266.

Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х годов // Проблемы культурологии. 2017. № 2. С. 140–151.

References

Bek-Nazarov, A. (1965). *Zapiski aktera i kinorezhissera* [Notes of an Actor and Film Director]. Moscow, Iskusstvo. 272 p.

Bulgakova, O. (2000). Sovetskoe kino v poiskakh “obshchey modeli” [Soviet Cinema in Search of a “Common Model”]. In *Sotsrealisticheskii kanon*. St. Petersburg, Akademicheskii projekt, pp. 146–165.

Bulgakova, O. (2002). Sovetskie krasavitsy v stalinskom kino [Soviet Beauties in Stalin’s Cinema]. In *Sovetskoe bogatstvo. Stat’i o kul’ture, literature i kino*. St. Petersburg, Akademicheskii projekt, pp. 391–411.

Bulgakova, O. (2021). *Fabrika zhestov* [The Factory of Gestures]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 640 p.

Dashkova, T. (1999). Vizual’naya reprezentatsiya zhenskogo tela v sovetskoy massovoy kul’ture 30-kh godov [Visual Representation of the Female Body in the Soviet Mass Culture of the 30’s]. In *Logos*. No. 11/12 (21), pp. 131–155.

Dashkova, T. (2020). Strakh blizosti. “Eroticheskie stseny” v sovetskom kino 1930–1960-kh godov [Fear of Intimacy. “Erotic Scenes” in the Soviet Cinema of the 1930’s–1960’s]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 2 (162). Available at: URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22086/ (date of access 16.07.2022).

Dashkova, T. (2022). Ideologiya v litsakh. Formirovanie vizual’nogo kanona v sovetskih zhurnalakh 1920–1930-h godov [Ideology in Faces. The Formation of the Visual Canon in Soviet Journals of the 1920’s–1930’s]. In *Kul’tura i vlast’ v usloviyakh kommunikatsionnoy revolyutsii XX veka*. Moscow, AIRO-XX, pp. 103–128.

Giunter, Kh. (2000). Arkhetipy sovetskoy kul’tury [Archetypes of Soviet Culture]. In *Sotsrealisticheskii kanon*. St. Petersburg, Akademicheskii projekt, pp. 743–784.

Gradskova, Yu. (1999). *Obychnaya sovetskaya zhenshchina – obzor opisaniya identichnosti* [An Ordinary Soviet Woman – Review of the Description of Identity]. Moscow, Sputnik. 158 p.

Jabaryl, J. *Almas* [Almaz]. Available at: URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14381-dzhafar-dzhabarly-almas.html#book> (date of access 12.07.2022).

Jabarly, J. *Sevil'* [Sevil]. Available at: URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/14384-7-dzhafar-dzhabarly-sevil.html#book> (date of access 12.07.2022).

Kalantar, K.L. (1973). *Amo Bek-Nazarov: Iskustvo kinorezhissera* [Amo Bek-Nazarian: The Art of Filmmaker]. Yerevan, Aiastan. 183 p.

Khloponina, O.O. (2017). Transformatsiya zhenskoy obraznosti v sovetskom kinematografe 1920–1930-kh godov [Transformation of Female Imagery in Soviet Cinema in the 1920's–1930's]. In *Problemy kul'turologii*. No. 2, pp. 140–151.

Mamatova, L.Kh. (1982). *Mnogonatsional'noe sovetskoe kinoiskustvo* [Multinational Soviet Cinema Art]. Moscow, Znanie. 160 p.

Mekhti, U. (2020). Azerkino v poiskakh stoletney identifikatsii [Azerbaijani Cinema in Search of its Identification]. In *Istoriya natsional'nykh kinematografy: sovetskiy i postsovetskiy periody*. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 384–414.

Mikhailin, V., Beliaeva, G. (2020). *Skrytyy uchebnyy plan: antropologiya sovetskogo shkol'nogo kino nachala 1930-kh – serediny 1960-kh godov* [Hidden Curriculum: Anthropology of Soviet School Cinema in the Early 1930's – Mid-1960's]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 584 p.

Morozova, E.A. (2009). Semantika zhenskoy seksual'noy privlekatel'nosti v sovetskoj kul'ture 30-kh godov [The Semantics of Female Sexual Attractiveness in the Soviet Culture of the 1930's]. In *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.I. Gertsena*. Vol. 117. St. Petersburg, pp. 341–345.

Neminushchiy, A.N. (2016). Kategoriya zhenstvennosti v sovetskom kino 1930-kh godov [The Category of Femininity in Soviet Cinema in the 1930's]. In *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Sotsial'no-gumanitarnye nauki*. No. 3, pp. 117–122.

Razlogov, K.E. (2020). Istoriya rossiyskogo kino v mirovom kontekste [The History of Russian Cinema in the Global Context]. In *Istoriya natsional'nykh kinematografy: sovetskiy i postsovetskiy periody*. Moscow, Akademicheskii proekt, pp. 47–76.

Salis, R. (2012). “*Nam uzhe ne do smekha*”. *Muzykal'nye komedii Grigoriya Aleksandrova* [“We're not Laughing Anymore”. Musical Comedies by Grigory Alexandrov]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 360 p.

Smagina, S.A. (2017). Obraz “novoy zhenshchiny” v sovetskom kinematografe 1930-kh gg. (na primere fil'mov “Zemlya v plenu” i “Zhenshchina”) [The Image of the “New Woman” in the Soviet Cinema of the 1930's (Case of the Films “Earth in Captivity” and “Woman”)]. In *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov, Gramota, No. 9 (83), pp. 169–173.

Smagina, S.A. (2019). “Novaya zhenshchina” v sovetskom kinematografe 1920-kh gg. kak fenomen [“New Woman” in the Soviet Cinema of the 1920's as a Phenomenon]. In *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. Vol. 51, pp. 257–266.

Vasekha, M.V. (2017). “Novaya sovetskaya zhenshchina”: konstruirovaniye obraza v 1920-e gody (po materialam yuga Zapadnoy Sibiri) [“The New Soviet Woman”: Designing the Image in the 1920's (Based on the Materials from the South of Western Siberia)]. In *Vestnik RFFI. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*. No. 2, pp. 54–67.

Vel'tman, S. (1927). *Zadachi kino na Vostoke (pravda i nepravda o Vostoke)* [Tasks of Cinema in the East (Truth and Lie about the East)]. Moscow, Nauchnaya assotsiatsiya vostokovedeniya. 24 p.

Vel'tman, S. (1937). *A. Bek-Nazarov* [A. Bek-Nazarian]. Moscow, Iskustvo. 104 p.

В.А. Беляева-Сачук
Е.Ю. Трушкина*

БУРЯТСКИЙ БУДДИЗМ В СОВЕТСКОМ ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ КИНО 1920–1930-Х ГОДОВ**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-9
УДК 791.43:24(571.5)"192/193"

Выходные данные для цитирования:
Беляева-Сачук В.А., Трушкина Е.Ю. Бурятский буддизм в советском этнографическом кино 1920–1930-х годов // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 116–129. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-09.pdf>

V.A. Belyaeva-Sachuk
E.Yu. Trushkina*

BURYAT BUDDHISM IN THE SOVIET ETHNOGRAPHIC CINEMA OF THE 1920S–1930S**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-9

How to cite:
Belyaeva-Sachuk V.A., Trushkina E.Yu. Buryat Buddhism in the Soviet Ethnographic Cinema of the 1920s–1930s // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 116–129. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-09.pdf>]

Abstract. Nowadays Soviet cinema of the 1920s–1930s attracts different fields of humanities. Ethnographic films produced by leading film studios of the USSR, such as “Sovkino”, “Kulturfilm”, “Mezhrabpromfilm”, “Tsentrauchfilm”, etc.) expand the borders of ethnography and visual anthropology. They actively include the new knowledge and previously unknown facts and information into the scientific research. The archival documents open up the new perspectives for the research of cultural and religious studies as well as currently nonexistent away local traditions and rituals but have been shot in the films. They are also a unique documentary resource for studying the specifics of the visual representation of the ethnicity in the USSR. The Soviets paid a great attention to the elaboration of cinema as a great tool for mass propaganda and agitation among people. Ethnographic cinema takes its own special place closely connected with the nation-building processes and production of the new image of a multinational Soviet state. The unprecedented on its idea and scale project “Cinema-Atlas” was run at the 1920s in the USSR. The project idea was to release a film almanac of 150 series about the life of different ethnic groups of the Soviet Union. The all the big film studios of the country was initiated in the production process. The article focuses on a deep study of the film “Storm over Asia” (“Potomok Chingiskhana”) directed by Vsevolod Pudovkin and produced by film company “Mezhrabpomfilm” in 1928. The history of creation and a detailed analysis of the film discover the specifics of representation the Buryats in Soviet cinema. The film is shot in Buryatia, so now it’s a unique document for ethnographic and anthropological studies of the Buryat culture and Buryat Buddhism as well. It contains documentary material about a central Buddhist religious ritual – Tsam; the rite of treatment by emchi-lama (a doctor), lifetime footage of the 16th Pandito Khambo Lama Danzha Munkozhapov.

Keywords: visual anthropology, Cinema-Atlas, Buryat Buddhism, Soviet ethnographic cinema.

* **Вероника Александровна Беляева-Сачук**, PhD (этнология), кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: belyaeva.veronika@gmail.com

Veronika Alexandrovna Belyaeva-Sachuk, PhD (Ethnology), Candidate of Historical Sciences, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia, e-mail: belyaeva.veronika@gmail.com

Екатерина Юрьевна Трушкина, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, e-mail: e.trushkina@gmail.com

Ekaterina Yuryevna Trushkina, Candidate of Philosophical Sciences, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, e-mail: e.trushkina@gmail.com

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 21-18-00518 «Киноатлас СССР: опыт позиционирования многонационального государства» (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation (RNF) No. 21-18-00518 “Cinema Atlas of the USSR: The Experience of Positioning a Multinational State” (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

The article has been received by the editor on 11.09.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Советский кинематограф 1920–1930-х гг. представляет большой научный интерес для исследований в области современного гуманитарного знания. Этнографические фильмы, снятые на ведущих киностудиях СССР («Совкино», «Культурфильм», «Межрабпомфильм», «Центрнаучфильм» и др.), позволяют значительно расширить границы исследований в области этнографии и визуальной антропологии, а также ввести в научный оборот ранее неизвестные факты. Архивные киноматериалы открывают широкие перспективы для изучения культуры, религии и являются ценным документальным источником по изучению специфики визуализации этничности в СССР. Советская власть уделяла большое внимание развитию кинематографа как мощнейшего инструмента массовой пропаганды и агитации. В вопросах нациестроительства и формирования образа нового многонационального государства этнографическому кинематографу отводилась особая роль. Так, в 1920-е гг. был запущен беспрецедентный по замыслу и масштабам проект – «Киноатлас СССР». В рамках данного проекта на главных киностудиях страны был запланирован выпуск киноальманаха из 150 серий фильмов о жизни народов, населяющих Советский Союз. В центре внимания исследования – фильм «Потомок Чингисхана» (1928), снятый кинокомпанией «Межрабпомфильм» известным режиссером В.И. Пудовкиным. История создания и детальный анализ содержания фильма позволяют изучить специфику кинорепрезентации бурят глазами советского кинорежиссера. Снятый на территории Бурятии, этот фильм содержит уникальный документальный материал для этнографических исследований культуры бурят и бурятского буддизма. В фильме задокументированы: один из центральных буддийских религиозных ритуалов – Цам, обряд лечения больного эмчи-ламой, прижизненные съемки XVI Пандито Хамбо-ламы Данжы Мункожапова.

Ключевые слова: визуальная антропология, «Киноатлас», бурятский буддизм, советское этнографическое кино.

Статья поступила в редакцию 11.09.2022 г.

Визуальная антропология и этнографический кинематограф в частности привлекали и продолжают привлекать большое количество специалистов из различных областей научного знания. Изучение визуальных источников, в том числе фото- и кинодокументов, сегодня входит в круг интересов ученых-гуманитариев, поскольку позволяет расширить существующие границы исследования, всесторонне исследовать репрезентацию разнообразных феноменов культуры, а зачастую ввести в научный оборот неизвестные ранее факты.

До недавнего времени кино- и видеодокументы этнографической тематики оставались в числе слабоизученных исторических источников. Как отмечал профессор В.М. Магидов, визуальная антропология как объект архивоведения и источниковедения до начала 1990 г. не являлась предметом специального изучения в отечественной литературе¹. Однако на сегодняшний день мы можем наблюдать значительный рост интереса к данной дисциплине со стороны самых разных специалистов: историков, этнографов, культурологов, философов, киноведов и др.

Современные гуманитарные исследования вводят в научный оборот визуально-антропологические источники (документальные/художественные фильмы, художественные фильмы с элементами документальных съемок, фрагменты кинохроники), которые, с одной стороны, открывают широкие перспективы для изучения культуры повседневности, быта, нравов, обычаев и ритуалов различных народов, а с другой – позволяют выявить специфику

¹ Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005. С. 255.

репрезентации той или иной культуры в исторической перспективе. В этом смысле ранние этнографические фильмы 1920–1930-х гг. становятся ценным источником для изучения репрезентации традиционной культуры и этничности, реконструкции образа народа, сформированного «человеком с киноаппаратом» в конкретный исторический период.

Сегодня в рамках визуально-антропологических исследований изучению архивных киносъемок уделяется особое внимание, в частности большой интерес вызывают киноматериалы этнографической тематики начала XX в. В рамках трехчастного подхода, обозначенного американскими антропологами Дж. Руби и Р. Чалфеном, визуальная антропология выполняет целый ряд исследовательских задач, таких как: 1) изучение визуальных манифестаций культуры (мимика лица, движения тела, танец, телесный орнамент, символическое использование пространства, архитектура и произведения материальной культуры); 2) изучение изобразительных аспектов культуры от наскальной живописи до фотографии, фильма, телевидения, домашнего видео и т.д.; 3) использование изобразительных медиа для коммуникации антропологического знания².

Таким образом, данная дисциплина, с одной стороны, связана с изучением визуальных манифестаций культуры и ее изобразительных аспектов, а с другой – использует изобразительные медиа (фото- и кино-, видеокамеру), чтобы запечатлеть наблюдаемую культуру. Она производит визуальные материалы и в то же время исследует их. Так, в ходе полевых исследований создаются фото-, кинодокументы и в то же время визуальная антропология изучает уже имеющиеся в культуре визуальные источники³.

За последние годы в российской визуальной антропологии наряду с ростом производства антропологических фильмов возросло число исследований, посвященных изучению советских этнографических фильмов и кинодокументов разных лет (Е.В. Александров, И.А. Головнёв, Е.В. Головнёва, Е.С. Данилко, Н.В. Казурова и др.). Изучение антропологических и этнографических фильмов отечественного производства предполагает разработку междисциплинарного подхода, обеспечивающего репрезентативный взгляд на кинодокументы как источник информации о народах и этносах, населявших территорию дореволюционной России и Советского Союза⁴. Детальный анализ кинодокументов из аудиовизуальных архивов позволяет обнаружить и ввести в научный оборот ценную информацию, способную стать предметом изучения в качестве самостоятельного исторического источника. Так, данная статья предлагает рассмотреть ряд кинодокументов, находящихся на хранении в Российском государственном архиве кинофотодокументов: «К берегам Тихого океана» (1927), «Байкал» (1928) и «По Бурято-Монголии» (1929)⁵.

История советского этнографического кинематографа. В отечественной практике использование такого инструмента визуальной репрезентации реальности, как кинокамера, для трансляции научного знания фактически началось в 1906 г., когда по инициативе А.А. Ханжонкова приступает к работе «Акционерное общество А.А. Ханжонков и К^о», запустившее производство кинокартин просветительского характера, в том числе выпустившее серию этнографических и географических сюжетов. В 1911 г. при Московской кинофабрике формируется научный отдел (просуществовавший до 1916 г.), корреспонденты которого регулярно выезжали в экспедиции на съемки отдельных видовых и этнографических сюжетов. Директора лаборатории и кинооператора научного отдела Федора Карловича Бремера (1877 – начало 1920-х гг.) можно назвать в числе первых отечественных кинематографистов. Он создал более 20 фильмов о труднодоступных регионах Российской империи 1913–1916 гг.

² Ruby J., Chaflen R. The Teaching of Visual Anthropology at Temple // The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter. 1974. No. 5 (3). P. 5–7.

³ Васильева В.О. Визуальная антропология в системе cultural sciences // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2014. № 14. С. 203.

⁴ Trushkina E., Vasil'eva V. Visual anthropology in the USSR and post-Soviet Russia: a History of Festival Practices // Film Festivals and Anthropology. Newcastle upon Tyne, 2017. P. 89–110.

⁵ «К берегам Тихого океана» – режиссер М.С. Каростин, оператор М.В. Израильсон-Налетный, киностудия «Совкино»; «Байкал» – режиссер Н.А. Кудрявцев, оператор В.Н. Беляев, киностудия «Совкино»; «По Бурято-Монголии» – режиссер Л.И. Степанова, оператор В.Н. Беляев.

Среди его работ фильмы о народах Камчатки, Чукотки, Прибайкалья, Калмыкии, побережья Ледовитого океана⁶.

С приходом советской власти кинематограф стремительно становится важнейшим средством строительства нового общества. Так, в 1919 г. по декрету «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение народного комиссара просвещения»⁷ кинематограф был национализирован и закреплен в новой программе партии как ключевой образовательный ресурс и орудие культурной революции. Большевики взяли курс на развитие кинематографа как мощного инструмента массовой информации, эффективного канала по ведению пропаганды и агитации. Документальной кинохронике и этнографическому кино отводилась особая роль посредника в вопросах нациестроительства и формирования образа новой многонациональной Страны Советов. Руками кинематографистов кино вершило революцию, объединяя на экране в едином порыве народы нового Советского государства.

В 1920-е гг. по инициативе ЦК партии был инициирован запуск уникального проекта – «Киноатлас СССР». В рамках проекта предполагалось создание киноальманаха из 150 серий (по 30 фильмов в год) для дальнейшей демонстрации «идеологически выверенного кинопособия»⁸ в городских кинотеатрах, сельских кино клубах, кинопередвижках по всему СССР. Каждая серия – полнометражный фильм о народностях, населяющих страну, местных обычаях и традициях, а также ведущихся работах по советизации населения. Кинопособие планировалось включить в систему образования, выпуская короткометражные версии фильмов для школы.

В процесс производства активно включились ведущие советские киностудии, организуя полномасштабные экспедиции в самые отдаленные уголки Союза. Наиболее активно и систематически велись съемки фильмов этнографического содержания творческими группами таких известных киностудий, как «Совкино», «Культурфильм», «Востоккино», «Межрабпомфильм», «Чувашкино», «Центрнаучфильм» и др.⁹

Беспрецедентный по замыслу и масштабу проект «Киноатласа» объединил усилия многих специалистов, ученых и кинематографистов. В ходе реализации программы отбирались уже созданные ранее фильмы, но главным образом велись съемки новых серий этнографических и краеведческих фильмов при помощи, с одной стороны, киностудий, а с другой стороны – Центрального бюро краеведения, которое отвечало за организационное и методическое обеспечение проекта на основе методических разработок рабочей программы «Киноатласа»¹⁰. Таким образом, выполняя задание партии по формированию экранного образа многонационального Советского государства, в рамках проекта «Киноатлас СССР» в 1920–1930-е гг. на экраны вышло значительное количество кинолент этнографического содержания¹¹.

⁶ Александров Е.В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 130.

⁷ 27 августа 1919 г. В.И. Ленин подписал декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение народного комиссара просвещения» – см.: Головнев И.А. «Киноатлас СССР»: история проекта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2020. № 38. С. 12.

⁸ Головнев И.А. «Киноатлас СССР»: «Биробиджан» Михаила Слуцкого // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 13.

⁹ Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания... С. 261.

¹⁰ В 1928 г. по итогам доклада М.В. Израильсона-Налетного «К вопросу о создании киноатласа СССР» была оформлена информационная записка «Тезисы о Киноатласе» и разослана в ведущие научные и кинематографические организации – см.: Головнев И.А. Киноатлас СССР: «Биробиджан» Михаила Слуцкого // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 16.

¹¹ «За Полярным кругом» (1927, реж. В. Ерофеев); «Памир» (1928, реж. В. Ерофеев); «Афганистан» (1929, реж. В. Ерофеев); «К берегам Тихого океана» (1927, реж. М. Налётный, М. Каростин); «Камчатка», «Вокруг Азии» (1927, реж. Н. Константинов); «Алтай» (1928, реж. В. Степанов); «Байкал» (1928, реж. Н. Кудрявцев); «Великий северный путь» (1928, реж. Н. Большинцов, К. Венцель); «Шанхайский документ» (1928, реж. Я. Блюх);

Исследования по поиску и выявлению ранних советских этнографических фильмов было инициировано профессором В.М. Магидовым¹². По итогам проведенных исследований архивных документов этнографического содержания ученым было выявлено около 100 научно-популярных и документальных фильмов 1900–1930-х гг., посвященных жизни различных народов (в том числе Кавказа, Поволжья, Дальнего Востока, Сибири, Чукотки и др.). На сегодняшний день этот список значительно расширился благодаря активным исследованиям, которые проводит в данном направлении И.А. Головнёв¹³ и команда экспертов под его руководством.

В своих исследованиях В.М. Магидов¹⁴ выделял пять условных групп кинодокументов, в числе которых видовые, хроникально-документальные¹⁵ съемки отдельных событий, съемки обрядов и народных (массовых) празднеств, съемки быта и нравов, а также съемки технико-пропагандистского характера¹⁶. Среди выявленных ранних отечественных кинодокументов преобладают видовые фильмы¹⁷, которые также называют «культурной фильмой» или «культурфильмой». Это наименование объединяет документальные фильмы, в число которых включены все жанры и виды научного кино. Именно культурфильмы были призваны осуществить великий замысел о доступном просвещении и сплочении народов со всех уголков страны. В духе времени Резолюция I Всесоюзного партийного совещания по вопросам кино при ЦК ВКП(б) провозглашала: «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»¹⁸.

Таким образом, вдохновленный советской идеологией «Киноатлас» возник на стыке науки и искусства, чтобы стать новым оружием в руках революции и воплотить на экране идеалы советской власти. «Киноатлас СССР» – это действительно уникальный проект в истории отечественной и мировой визуальной антропологии. Сегодня фильмы, выпущенные на крупнейших советских кинофабриках в 1920–1930-х гг., представляют ценный визуально-антропологический материал для исследований культуры, быта и зачастую ушедших в прошлое традиций коренных народов. А также являются уникальным документальным источником, открывающим доступ к вопросам истории ранней советской кинематографии, специфики визуализации и кинорепрезентации этнической культуры и религии народов, населявших некогда территорию СССР.

«Лесные люди» (1928, реж. А. Литвинов); «По делям Уссурийского края» (1928, реж. А. Литвинов); «Неведомая земля» (1929, реж. А. Литвинов); «По берегам и островам Баренцева моря» (1929, реж. В. Пронин); «Подножие смерти», «Эль-Йемен» (1929, реж. В. Шнейдеров); «По Камчатке и Сахалину» (1930, реж. Л. Вульф); «Среди гольдов» (1930, реж. А. Бек-Назаров); «Путешествие по Северу» (1930, реж. Н. Лебедев); «К белому пятну Арктики» (1931, реж. Н. Кармазинский); «Оленный всадник» (1931, реж. А. Литвинов); «Тумгу» (1931, реж. А. Литвинов); «Оживающий полуостров» (1931, реж. А. Литвинов); «Далеко в Азии» (1933, реж. В. Ерофеев); «На высоте 4500», «Два океана» (1933, реж. Н. Шнейдеров); «Большой Токио» (1934, реж. В. Шнейдеров); «Чжоу» (1934, реж. А. Литвинов); «Хочу жить» (1934, реж. А. Литвинов); «У берегов Чукотского моря» (1934, реж. А. Литвинов) и др.

¹² Владимир Маркович Магидов (1938–2015) – советский и российский историк, доктор исторических наук, заслуженный профессор Российского государственного гуманитарного университета.

¹³ Головнёв И.А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб., 2021.

¹⁴ Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.

¹⁵ «Киноглаз» («Жизнь врасплох») (1924), «Шестая часть мира» (пробег «Киноглаза» по СССР) (1926), «Арктический рейс» (1933), «Сибирь Советская» (1940) и др. – см.: Магидов В.М. Кинодокументы по визуальной антропологии России (Историко-архивоведческий и источниковедческий аспекты) // Материальная база сферы культуры: научно-информационный сборник. М., 1998. С. 20.

¹⁶ «Жизнь тальшей в Ленкоранском крае» (1925), «Тунгусы» (1927), «Быт народов Камчатки» (1927), «Чечня» (1929) и др. – см.: Магидов В.М. Кинодокументы по визуальной антропологии России... С. 20.

¹⁷ «По Кавказу» (1908), «По Волге» (1912), «Наш великий Север» (1925), «В стране семи рек» (о Джетысу Казахстана) (1927), «Сахалин» (1927), «Байкал» (1928), «Ворота Кавказа» (1928) и др. – см.: Магидов В.М. Кинодокументы по визуальной антропологии России... С. 20.

¹⁸ Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М., 1929. С. 437.

Бурятия в объективе В.И. Пудовкина. В конце 1920-х гг. в Бурятии было снято несколько фильмов, в которых в той или иной мере появляются образы бурятского буддизма. Кроме рассматриваемой в статье киноленты, можно упомянуть документальные фильмы «К берегам Тихого океана» (1927), «Байкал» (1928) и «По Бурято-Монголии» (1929). Все эти фильмы прежде всего объединяет тот факт, что они были сняты практически в одно и то же время – в 1926 и 1928 гг.¹⁹ киноорганизациями из Москвы, т.е. людьми, незнакомыми ни с бытом бурят, ни с буддизмом. «Потомок Чингисхана» (рис. 1), снятый съемочной группой кинокомпании «Межрабпомфильм» во главе с известным режиссером Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным, является игровым фильмом. Однако в фильме присутствует документальный материал, снятый на территории Бурятии, и он естественным образом связан с репрезентацией бурятского буддизма. Идея снять фильм появилась у Пудовкина в начале 1928 г. после прочтения повести Ивана Михайловича Новокшенова «Потомок Чингисхана». Для реализации фильма режиссер попросил написать сценарий Натана Абрамовича Зархи, с которым Пудовкин сотрудничал при подготовке своих предыдущих фильмов «Мать» (1926) и «Конец Санкт-Петербурга» (1927). Однако Зархи отказался писать сценарий, так как посчитал всю историю анекдотом. Тогда Пудовкин с просьбой написать сценарий для «Потомка Чингисхана» обратился к Осипу Максимовичу Брику, который сделал наброски к сценарию в экзотически-приключенческом стиле. Пудовкин, который предпочитал более сложное драматургически кино, решил, что сценарий надо будет доработать на месте. Известно, что непосредственное участие в подготовке сценария принимал также сам И.М. Новокшенов, и в 1957 г. семье уже скончавшегося писателя был выдан документ о том, что он является соавтором сценария «Потомка Чингисхана»²⁰. Пудовкин изначально считал, что это будет «проходной» фильм, а его съемки – это возможность отдохнуть от напряженной работы над предыдущими фильмами и уехать из суетной Москвы. Кинооператором картины, так же как и в случае «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга», был Анатолий Дмитриевич Головня.

Пудовкин прибыл в Верхнеудинск (Улан-Удэ) 2 апреля 1928 г., а остальная часть труппы – 4 апреля. Съемки начались через неделю после приезда режиссера и продолжались до середины июня 1928 г. Работы проводились в нескольких районах Бурят-Монгольской АССР: в самом Верхнеудинске, в Ганзурино (Иволгинский район), где снимался «партизанский стан», в Боргойской степи (Селенгинский район) – съемка английских колониальных войск²¹ и революционных выступлений местного населения, а также национальный бурятский праздник Сурхарбан²² и некоторые бытовые сцены с

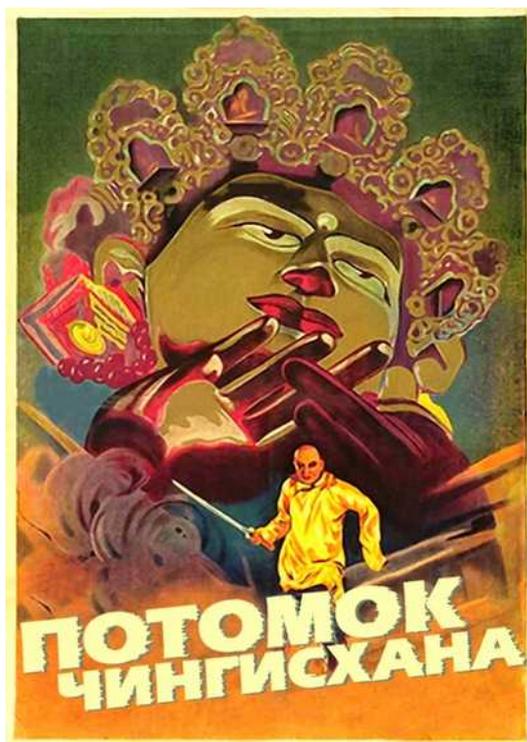


Рис. 1. Афиша кинофильма «Потомок Чингисхана» (1928)

¹⁹ Съемки киноленты «К берегам Тихого океана» в Бурят-Монгольской АССР проходили осенью 1926 г., а «По Бурято-Монголии» и «Байкал» – летом 1928 г.

²⁰ Голубев Е.А. Валерий Инкижинов (1894–1973) // Выдающиеся бурятские деятели (XVII – начала XX вв.). Улан-Удэ, 2001. Ч. 2, вып. 2. С. 127–131.

²¹ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965. С. 357–359.

²² Сурхарбан – традиционный спортивный праздник у бурят, аналогичный празднику Надаам у других монгольских народов, который обычно проходит в начале лета. Другое название «Эрын гурбан наадан», т.е. «Три мужские игры», так как во время праздника проходят три вида соревнований: стрельба из лука, бухэ барилдаан (национальная бурятская борьба) и лошадиные скачки. Бурятское название «сурхарбан» обозначает стрельбу из лука в сур (кожаную мишень).

участием бурят. Особый интерес в данном исследовании вызывают съемки, произведенные в Тамчинском (Гусиноозерском) дацане²³.

Тамчинский дацан для съемок был выбран неслучайно. Это один из старейших дацанов среди бурят, который долгое время соперничал с Цонгольским дацаном за звание главного храма буддистов сибирской части Российской империи. В 1809–1930 гг. храм был резиденцией Пандито (Бандидо) Хамбо-ламы, самого высокого иерарха в буддийском духовенстве в Бурятии. Эту должность официально установила Екатерина II в 1764 г., чтобы оградить своих подданных, исповедующих буддизм, от влияния монгольского и тибетского духовенства, а также чтобы централизовать духовную власть буддистов на территории Забайкалья, тогда юго-восточной окраины империи. В отличие от высоких буддийских иерархов в Монголии и Тибете, которые обычно были *тулку*²⁴, Пандито Хамбо-лама выбирался на *сугунде* (съезде) всех представителей бурятских дацанов и был «первым среди равных»²⁵. Таким образом, Тамчинский дацан до самого его закрытия в период гонений на религию в СССР являлся культурным и духовным центром буддистов российской и советской Сибири, в котором находилась элита буддийского духовенства и проходили самые сложные и красочные обряды.

Пудовкин использовал образ буддизма и буддийских священнослужителей как поработящую силу и орудие эксплуатации бедняков, а также прослойку локального общества, которая для своей выгоды сотрудничала с иностранными колонизаторами и захватчиками. Данный образ вписывается в общий антирелигиозный дискурс конца 1920-х гг. в Советском Союзе. Однако следует обратить внимание, что пропаганда того времени была направлена главным образом против православия и его духовенства. В случае других конфессий пропагандистские приемы и визуальный ряд чаще всего просто копировались, причем обычно у авторов отсутствовали знания об истории, традициях и специфике нехристианской религии. Так же и в «Потомке Чингисхана» были предприняты попытки создать отрицательные образы буддийского духовенства – «хитрых лам и монахов, ведущих паразитический образ жизни за счет монгольской бедноты»²⁶. Однако эта попытка не до конца увенчалась успехом.

Сам Пудовкин так писал о своих впечатлениях о поездке в Бурятию: «Я поехал в новые, совершенно незнакомые мне места, я встречался с никогда не виданными мною людьми. У меня не было заранее придуманного сценария, существовал только его сюжетный план. Сценарий рос вместе с живыми наблюдениями, представляющими для меня постоянный острый интерес. Я помню, как, пересекая огромные плоскогорья Бурят-Монголии, мы то и дело останавливали автомобиль, чтобы сфотографировать внезапно поразившие нас виды: жанровые, бытовые картины, еще не зная даже, какое место займут они в будущем фильме»²⁷. Это, наверное, самое емкое определение того, с чем столкнулся режиссер во время съемок своего фильма – с незнакомой культурой и удивительным природно-культурным ландшафтом. Восхищение природой и незнание местной культуры и буддизма проявляются уже в первые минуты фильма, когда камера показывает бурятские степи, суслика-тарбагана и *обоо*²⁸ или,

²³ Бурят-Монгольская правда. 1928. 1 апр.; 13 июня.

²⁴ *Тулку* – в тибетском буддизме перерождения известных лам и учителей или воплощения Будд и Бодхисаттв.

²⁵ *Беляева-Сачук В.А.* XXIV Пандито Хамбо-лама Дамба Аюшеев: духовный, этнический или региональный лидер? // *Этнография*. 2020. № 3 (9). С. 58–59.

²⁶ *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР... С. 359–360.

²⁷ *Пудовкин В.И.* Избранные статьи. М., 1955. С. 45.

²⁸ Термин *обоо* (*обо*) дословно обозначает груда, куча, насыпь, курган. Это обычно груда камней или небольшая насыпь, при которой проходят обряды, посвященные локальному божеству – хозяину этой территории. Чаще всего возводятся в местности, где нет гор, и являются моделью горы, на которой может пребывать божество. Можно сказать, что *обо* является своего рода алтарем, где верующие могут почитать локальное божество и проводить там свои обряды. Изначально это было шаманистическое культовое место, посвященное умершему предку рода, военачальнику или шаману, которые позже трансформировались в культ *хатов* – небесных богов, обитающих в горах и являющихся посредниками между людьми и высшими небесными богами – *тенгри*. После распространения буддизма на территории Бурятии большинство *обоо* были трансформированы в буддийские культовые объекты.

возможно, *субурган*²⁹. Далее камера показывает, что у его подножья лежит так называемый камень *мани* – камни или плиты разных размеров, на которых высекаются мантры и другие буддийские тексты. Изначально на таких камнях высекалась мантра бодхисаттвы Авалокитешвары, отсюда название «мани», по одной из части данной мантры³⁰. В Бурятии их часто высекали на опасных перевалах, в горах и около дацанов, а также оставляли на *обоо* или *субурганах*, что считалось благой практикой, которая, среди прочего, могла защитить путешественников или проживающих в данной территории от всего плохого. Однако кадр смонтирован неправильно, и видно, что надпись на тибетском и старомонгольском языках перевернута, так как во время монтажа не было специалиста, который смог бы указать на эту ошибку.

В фильме ламы и монахи появляются в двух важных эпизодах – в самом начале фильма и в сцене дипломатического визита английского генерала в дацан³¹. Первый эпизод является сюжетной основой всего фильма, так как именно из-за потерянного ламой документа, подтверждающего, что его предьявитель – потомок Чингисхана, который подобрала мать главного персонажа по имени Баир, английские захватчики пытались сделать его марионеточным правителем Монголии. Сюжет с ламой-лекарем, несмотря на его постановочность, содержит в себе ценный этнографический материал, так как показана бурятская юрта снаружи и внутри вместе с бытовыми предметами, бурятская одежда мужчин, женщин и детей, традиционные прически, а также этика поведения гостей. Кроме того, все актеры, участвующие в этой сцене, не были профессионалами, не считая исполнителя главной роли Валерия Ивановича Инкижинова, и являлись носителями бурятской культуры. По всей видимости, режиссер объяснил главную канву сцены, и актеры просто повели себя так, как бы они сделали это в обычной жизни. Поэтому вся сцена выглядит гармонично и содержит богатый этнографический материал.

В данной сцене лама играет ключевую роль. Отец Баира серьезно болен, он даже не может встать с кровати, поэтому для него приглашают *эмчи*-ламу, т.е. ламу-лекаря. *Эмчи*-лама проводит обряд, когда в юрту заходят знакомые хозяина, чтобы спросить, поедет ли он на базар. Из-за болезни старик посылает сына и показывает ценную шкуру лисицы, за которую можно выручить большую сумму денег, которых хватит, чтобы прокормить большую семью. Как раз к этому времени лама заканчивает обряд, отмеряет лекарство для больного и просит «за лечение тела и души посильное вознаграждение» («Потомок Чингисхана», реж. В. Пудовкин, 1928). Хозяйка дома дает ему несколько мелких шкурок, однако лама считает, что этого слишком мало за оказанные услуги, и хочет забрать шкуру лисицы. Баир приходит от этого в возмущение и начинает бороться с ламой, чтобы вернуть ценный мех, что в конце концов получилось. Молодой охотник прогоняет из юрты ламу, который, падая на пороге,

²⁹ *Субурган* (санскр. ступа) – это буддийский архитектурный культовый объект, имеющий полусферические очертания. Значение *обоо* и ступы очень похожи, так как в переводе с санскрита ступа обозначает «куча камней», «земляной холм». *Субурган* является одним из важнейших буддийских символов – находясь в определенном месте, он указывает на то, что в этой области господствует буддийское учение, т.е. люди, живущие здесь, исповедуют буддизм. Ступа также является обязательным архитектурным элементом территории каждого монастыря. Это реликварий, в котором хранятся различные предметы большого сакрального значения, например тексты Учения Будды, статуи Будд, Бодхисаттв и Учителей, а также символическое или настоящее погребение людей, связанных с буддизмом. Ступы являются первыми буддийскими объектами, которые появились еще до храмов, и одними из первых памятников индийской архитектуры. Слово *субурган* (*субурга*, *субарга*, *субарган*) является синонимом ступы и распространено по всей Центральной Азии, в том числе и в Бурятии.

³⁰ Мантра ОМ МАНИ ПАДМЕ ХУМ одна из самых распространенных мантр в тибетском буддизме и является важнейшим атрибутом Авалокитешвары – бодхисаттвы бесконечного сострадания. Начитка данной мантры на четках из 108 бусин является распространенной практикой среди верующих в Тибете, Монголии и Бурятии. Согласно буддийским представлениям, данная шестислоговая мантра может проникать во все шесть миров (классов) чувствующих существ – боги, демоны, люди, животные, голодные духи, жители адов – и освободить их.

³¹ Лама появляется так же, как советник Баира после его ранения и признания его правителем под надзором колонизаторов. Однако эта фигура просто символизирует приближенность буддийского духовенства к власти захватчиков. Никаких обрядов он не проводит, следовательно, в рамках данной статьи этот персонаж не будет рассматриваться.

теряет гуу³², в котором, как оказывается позже, находится документ, подтверждающий, что его владелец является потомком Чингисхана. Оберег подбирает мать Баира, она хочет его отдать ламе, но тот быстро садится на коня и поспешно уезжает. Потом женщина надевает гуу ламы на шею сына, чтобы его поездка была удачной.

Пудовкин представляет образ ламы в соответствии с официальной атеистической тенденцией того времени: каждый представитель духовенства всех возможных религиозных направлений – это угнетатель бедных масс, пользующийся их необразованностью. Также медицинская деятельность священников не может нести практической пользы, является знахарством и выманиванием денег. Пудовкин в интертитрах к фильму комментирует происходящий обряд такими словами: «о здравии хозяина юрты молится лама, ученый монах-целитель и сборщик податей на монастырь». Пудовкин, по всей видимости, не знал, что в тибетской медицине внимание уделяется прежде всего практическому – фармакологическому, терапевтическому и даже хирургическому лечению. Ритуальная часть должна была увеличить эффект практического воздействия на тело человека. Большое значение играют лекарственные препараты, приготовленные из растительного и реже минерального сырья, которое чаще всего имеет локальное происхождение. Эмчи-лама мог начинать лечение людей после пятилетнего обучения в специальной медицинской школе (факультете *манба*), где изучались аюрведические трактаты, а также «Чжуд-шу» – важнейший текст по тибетской медицине, вобравший в себя опыт индийских, китайских и арабских практик и ряд других медицинских пособий восточных традиций. Кроме того, многие бурятские эмчи-ламы пользовались проверенными методиками народной медицины. В Бурятии медицинские школы при дацанах стали развиваться со второй половины XIX в.³³ Таким образом, тибетская медицина в Бурятии к концу 1920-х гг. имела свою традицию, подкрепленную опытом и практической основой восточной медицины, была доступна для большинства местных жителей и эффективна против многих заболеваний, кроме вирусных. Все это повлияло на высокое доверие к тибетской медицине и эмчи-ламам среди бурят вплоть до усиленных антирелигиозных гонений на буддизм в 1930-х гг.

Интересно, что актер, игравший ламу-лекаря, действительно являлся эмчи-ламой. Это видно по его движениям и тому, как он машинально и легко использует *ваджру* и *колокольчик*³⁴ во время ритуала. К тому же после проведения ритуала эмчи-лама взвешивает и дает хозяйке настоящие препараты тибетской медицины. К сожалению, имя ламы неизвестно, так как в титрах к фильму указаны только исполнители главных ролей, однако можно предположить, что это один из священнослужителей Тамчинского дацана, где проходили съемки дипломатического визита английских колонизаторов к теократическому правительству Монголии.

В вышеуказанной сцене, кроме оригинального убранства дацана и настоящих гусино-озерских лам и монахов, Пудовкин снял «священные танцы» или мистерию Цам (рис. 2). В некоторых дацанах Бурятии и Монголии обычно во время *хурала*³⁵ Майдари³⁶ проводились

³² Гуу – в русском переводе употребляется слово ладанка. Это футляр (у женщин обычно был сделан из серебра и надевался поверх одежды), в котором хранились тексты буддийских молитв, охранные мантры, реликвии, а также особо ценные документы или небольшие предметы.

³³ Дашиев Д.Б. Тибетская медицина в Бурятии. М., 2004. С. 453–455.

³⁴ *Ваджра* (тиб. *дорже*, бур. *ошор*, *очир*) и колокольчик (бур. *Хонхо*) являются одними из главных и основных атрибутов, используемых во время ритуалов в традиции тибетского буддизма. Ваджра является символом мужской энергии, ее держат в правой руке. Она символизирует несокрушимость просветленного сознания Будды, а также Метод. Колокольчик является символом женской энергии, его держат в левой руке. Он символизирует пустотность всех явлений, так как звук возникает из «пустотной» формы, распространяется в пространстве и растворяется в нем. Колокольчик – это атрибут Мудрости. Использование обоих этих предметов означает союз Метода и Мудрости, формы и пустотности, а в конечном итоге символизирует Ум Будды, т.е. единство совершенного Сострадания и совершенной Мудрости.

³⁵ *Хурал* – богослужение в традиции монгольского и бурятского буддизма.

³⁶ *Майдари* (санскр. Майтрея – «любящий») – один из самых почитаемых бодхисаттв во всех без исключения школах буддизма и единственный почитаемый в традиции Тхеравады (Хинаяны). Считается, что это следующий учитель человечества, грядущий Будда, который придет в наш мир, когда буддийское Учение будет в упадке. В данный момент Майтрея пребывает на небесах Тушита.

цамы, специальные буддийские танцевальные мистерии. Цам (тиб. чам) был введен в бурятских дацанах во второй половине XIX и в начале XX в. Из различных возможных форм цамов (по видам – танец-медитация, танец-пантомима, пантомима с диалогами, по количеству персонажей и по традиции четырех школ тибетского буддизма) в Бурятии были известны только два – цам Калачакры³⁷ (бур. Дуйнхор-цям) и цам Ямы Дхармараджи³⁸, называемый иначе цамом Дхармапал³⁹ (бур. Докшыдын цам). Цам Калачакры символизирует пуджу⁴⁰ Идаму⁴¹, держащему мандалу и сопровождающим божествам. Ламы, которые танцевали этот цам, выступали без масок, в многослойных костюмах, выполненных из шелка и парчи, украшенных бусами из костей, и в специальном головном уборе чжобдон в виде короны. Цам Дхармапал посвящен уничтожению препятствий на пути практики, а также является подношением для гневных защитников Учения и умиротворением для местных духов. Считается, что «телесное проявление» Дхармапал уничтожает неблагоприятные факторы и препятствия на территории, где проводится обряд. В конце ритуала сжигается Сор – пирамида из теста, которую бросают в специальный костер, что символизирует сжигание всех препятствий и неблагой кармы⁴².



Рис. 2. Кадр из фильма «Потомок Чингисхана» (1928). Цам

Использование красочных костюмов с большими яркими масками из папье-маше, представляющими лики божеств, танцы, исполняемые только буддийскими священнослужителями, аккомпанемент ритуальных музыкальных инструментов, безусловно, поражали всех режиссеров, которые в 1920-х гг. приезжали в Бурятию. Все это символизировало экзотику и незнакомую пластику, эстетику, которую так искали в 1920–1930-х гг. многие советские кинодеятели. Пудовкин также не мог «пройти мимо» такого красочного зрелища и решил, что должен обязательно заснять цам для своей кинокартины. Однако когда съемочная группа обратилась с просьбой к ламам Гусиноозерского дацана, они отказались сниматься. Точная причина этого неизвестна, хотя можно предположить, что это случилось из-за того, что цам должен был стать частью игрового кино с некоторыми требованиями и даже игрой лам согласно сценарию фильма, а не просто заснят как документ. Это утверждение основано на том, что в 1926 г. для съемки фильма «К берегам Тихого океана» согласие, по словам режис-

³⁷ Калачакра в традиции тибетского буддизма – это особое учение, а также идам (божество), которое является защитником данного учения. Калачакра также символизирует сострадательное сознание Будды.

³⁸ Яма Дхармараджа (бур. Эрлик-хан) – в тибетском буддизме защитник Учения. Титул Дхармараджа обозначает «царь буддийского учения». Яма является гневной формой бодхисатвы Манджушри, воплощения высшей мудрости, а также божеством смерти. В Бурятии его образ слился с Эрлик-ханом, шаманистическим божеством, хозяином нижнего мира и судьей человеческих душ после смерти.

³⁹ Дхармапала (тиб. докшит, бур. сахюсан) – в тибетском буддизме защитники Учения Будды, гневные хранители религии, монастырей и отдельных практикующих. В бурятской традиции дхармапалами могли становиться локальные шаманистические божества, обращенные в буддизм с появлением лам в данной территории.

⁴⁰ Пуджа – в тибетском буддизме обряд почитания Будд, бодхисатв и других божеств, а также Учения и священных предметов, как ступы, тексты и т.д.

⁴¹ Идам – медитативное божество в тантрической традиции тибетского буддизма. Для практикующего идам является визуальным проявлением качеств просветленного ума и помогает проявлять собственную природу Будды, свойственную всем чувствующим (сансарным) существам. Практика идама позволяет сохранять спокойствие ума во время смерти и в бардо – промежуточном состоянии между рожденьями и реализовать свою истинную природу.

⁴² Историко-культурный атлас Бурятии. М., 2001. С. 401–403.

сера фильма Михаила Степановича Каростина⁴³, было дано сразу же. Сцены *цама* также присутствуют в кинодокументе «По Бурято-Монголии», а в фильме «Байкал» есть большой отрывок, показывающий праздник Грядущего Будды Майтреи. Как уже отмечалось выше, все эти фильмы были документальными и режиссеры не вмешивались в сам ритуал, а просто его снимали. К тому же в сценарии Пудовкина присутствовал иронический и негативный образ буддийского духовенства, который также показан в сцене *цама* в дацане, когда представителям колонизаторских войск представляют «Великого, Бессмертного, Мудрого Ламу», оказавшегося маленьким смеющимся мальчиком, в которого недавно переселилась душа умершего его предшественника. Гусиноозерские ламы не могли не понять, что имеется в виду иронический образ *тулку*, теократического правителя Монголии Богдо-гэгэна, который среди буддистов Бурятии пользовался большим уважением. К тому же ритуал надо было проводить раньше принятого срока. Все это, по всей видимости, повлияло на то, что ламы сначала отказали киногруппе в съемках.

Тогда Пудовкин обратился за помощью в решении этого вопроса к правительству Бурят-Монгольской Республики, которое направило для контактов с ламами и консультаций по некоторым вопросам культуры Александра Ивановича Оширова – на тот момент заместителя председателя Бурят-монгольского ученого комитета. Известно, что Буручком сам проявлял большой интерес к съемкам быта, культуры и религии бурят, в том числе планировалась и кинофиксация ритуала *цам* в Тамчинском дацане⁴⁴. Благодаря предпринятым действиям и при личном содействии XVI Пандито Хамбо-ламы Данжы Мункожапова ламы согласились на проведение и съемку *цама*. Жизнь, а особенно последние ее годы, этого Хамбо-ламы оказались очень трагичны. Мункожапов был выбран на пост главы буддистов в 1925 г. и пробыл на нем до 1932 г. В 1930 г. арестован по обвинению в антисоветской деятельности, а в 1931 г. приговорен к 10 годам заключения в лагерях. Оставаясь опасной для властей персоной, 25 декабря 1937 г. за подготовку свержения советской власти приговорен к расстрелу. Приговор приведен в исполнение 18 января 1938 г.⁴⁵ Это был последний довоенный Пандито Хамбо-лама, который застал антирелигиозные гонения на буддийскую религию и духовенство, увидел упадок и закрытие дацанов в Бурятии и в конце сам заплатил самую высокую цену за то, что управлял бурятской буддийской церковью в ее самое сложное за всю историю время. Благодаря фильму Пудовкина мы можем увидеть одни из немногих и последних кадров, где запечатлен Мункожапов, играющий в «Потомке Чингисхана» самого себя – главного ламу дацана, который принимает представителей властей колонизаторов и общается с ними. Нам кажется, что эти кадры представляют собой более высокую ценность, чем запечатленный *цам*, хотя большинство исследователей делают акцент именно на этом ритуале⁴⁶. Уникальность фиксации *цама*, традиция проведения которого была прервана в бурятских дацанах в 1930-х гг., а потом в связи с репрессиями и гонениями лам утрачена, не ставится под сомнение. Однако, как уже было сказано выше, съемки ритуала проводились и приезжими режиссерами, и местными. *Цам* сохранился не только в киноленте, которой посвящена данная статья. Съемки Мункожапова и окружающих его лам содержат важный архивный материал, а также показывают, что многие ламы остались недовольны съемками – это просто видно на их лицах на экране, что еще раз подтверждает конфликт, который сопутствовал работе киногруппы Пудовкина. Благодаря найденным в архиве газетным публикациям известен период времени, когда проводился описываемый *цам* – не раньше второй

⁴³ Первый научно-популярный фильм в СССР, оказывается, был снят в Бурятии. Приключения кинооператоров в Бурятии // MKRU Улан-Удэ [Электронный ресурс]. URL: <https://ulan.mk.ru/articles/2017/01/11/pervyy-nauchnopopulyarnyy-film-v-sssr-okazyvaetsya-byil-snyat-v-buryatii.html> (дата обращения: 26.06.2022).

⁴⁴ Батулин С.А. Роль Бурят-монгольского ученого комитета в создании визуальных агитационных материалов // Культура Центральной Азии: письменные источники. 2017. № 10. С. 164–165

⁴⁵ На родине трех глав буддистов России капитально отремонтирован дом культуры // Вести Бурятии [Электронный ресурс]. URL: <https://bgtrk.ru/news/society/194606/> (дата обращения: 26.06.2022).

⁴⁶ Бураева С.В., Батулин С.А. Бурятия в пространстве документального советского кино (1923–1941 гг.) // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2017. № 4 (4) С. 62–71; Дашибалова И.Н., Базаров А.А. Кинофиксация бурят: советский репертуар в диахронии // Журнал социологии и социальной антропологии. 2014. № 2. С. 180–192.

половины апреля и не позже 13 июня 1928г.⁴⁷, т.е., скорее всего, ритуал проводился в мае или в самом начале июня.

Буддизм и в частности *цам* в 1920-х гг. становится визитной карточкой Забайкалья благодаря развивающемуся советскому кинематографу. Практически везде в киноматериалах про Бурятию появляются образы буддизма как чего-то загадочного, совершенно неизвестного и экзотического, поражающего воображение человека, незнакомого с этой культурой. Не исключением был и Всеволод Илларионович Пудовкин. Несмотря на то, что в сценарии фильма буддийское духовенство должно было выглядеть негативно, в фильме мы можем увидеть и восхищение режиссера буддийской эстетикой, и простых лам, которых запечатлели в дацане в их привычной обстановке. «Потомок Чингисхана» содержит как этнографический материал, так и ценный материал по истории и довоенной религиозной традиции буддизма. Здесь показан обряд, который проводил *эмчи-лама* для выздоровления больного, запечатлен красочный и очень важный в религиозном значении ритуал *цам*, но, самое главное, мы можем увидеть живые лица лам, которые очень скоро после съемок фильма попали в жернова антирелигиозных репрессий. Примечательно, что описываемая кинокартина на Западе шла под названием «Буря над Азией». Ламы, которых мы в ней видим, еще не знают, что над ними уже собирается буря, которая через пару лет сметет с лица земли и их, и дацаны, и буддийские ритуалы, и многое другое, что связано с буддизмом. Процесс восстановления будет запущен только в 1945 г., чтобы набрать силу после 1990-х гг. Таким образом, для современного бурятского буддизма киноматериалы 1920-х гг. являются связующим звеном между старой и вновь возрожденной традицией и наглядно демонстрируют непрерывность в *линии преемственности*, столь важной в тибетском буддизме.

Литература

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

Батулин С.А. Роль Бурят-монгольского ученого комитета в создании визуальных агитационных материалов // Культура Центральной Азии: письменные источники. 2017. № 10. С. 155–168.

Беляева-Сачук В.А. XXIV Пандито Хамбо-лама Дамба Аюшеев: духовный, этнический или региональный лидер? // Этнография. 2020. № 3 (9). С. 55–64.

Бураева С.В., Батулин С.А. Бурятия в пространстве документального советского кино (1923–1941 гг.) // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2017. № 4 (4). С. 62–71.

Васильева В.О. Визуальная антропология в системе cultural sciences // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Сер.: Культурология. Искусствоведение. Музеология. 2014. № 14. С. 200–213.

Головнев И.А. «Киноатлас СССР»: история проекта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 12–23.

Головнев И.А. Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб.: МАЭ РАН, 2021. 440 с.

Головнев И.А. Киноатлас СССР: «Биробиджан» Михаила Слуцкого // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 13–33.

Голубев Е.А. Валерий Инкижинов (1894–1973) // Выдающиеся бурятские деятели (XVII – начала XX вв.) / сост. Ш.Б. Чимитдоржиев, Т.М. Михайлов, Д.Б. Улымжиев; Мин-во образования Рос. Федерации. Бурят. гос. ун-т, Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. Улан-Удэ, 2001. Ч. 2, вып. 2. С. 127–131.

Дашибалова И.Н., Базаров А.А. Кинофиксация бурят: советский репертуар в диахронии // Журнал социологии и социальной антропологии. 2014. № 2. С. 180–192.

Дашиев Д.Б. Тибетская медицина в Бурятии // Буряты / отв. ред. Л.Л. Абаева, Н.Л. Жуковская. М., 2004. С. 451–460.

⁴⁷ Бурят-Монгольская правда. 1928. 13 июня.

Историко-культурный атлас Бурятии / ред. Н.Л. Жуковская. М., 2001. 606 с.

Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965. 584 с.

Магидов В.М. Кинодокументы по визуальной антропологии России (Историко-архивоведческий и источниковедческий аспекты) // Материальная база сферы культуры: науч.-информ. сб. Вып. 2. М.: Изд-во РГБ, 1998. С. 11–24.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: РГГУ, 2005. 394 с.

На родине трех глав буддистов России капитально отремонтирован дом культуры // Вести Бурятии [Электронный ресурс]. URL: <https://bgtrk.ru/news/society/194606/> (дата обращения: 26.06.2022).

Обитель милосердия. Искусство тибетского буддизма: каталог выставки // Государственный Эрмитаж. СПб., 2015. 512 с.

Первый научно-популярный фильм в СССР, оказывается, был снят в Бурятии. Приключения кинооператоров в Бурятии // МКРУ Улан-Удэ [Электронный ресурс]. URL: <https://ulan.mk.ru/articles/2017/01/11/pervyy-nauchnopolulyarnyy-film-v-sssr-okazyvaetsya-byl-snyat-v-buryatii.html> (дата обращения: 26.06.2022).

Пудовкин В.И. Избранные статьи / ред.-сост., прим. И. Долинский. М., 1955. 464 с.

Ruby J., Chaflen R. The Teaching of Visual Anthropology at Temple // The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter. 1974. No. 5 (3). P. 5–7.

Trushkina E., Vasileva V. Visual anthropology in the USSR and post-Soviet Russia: a History of Festival Practices // Film Festivals and Anthropology / eds. A. Vallejo, M. Paz Peirano. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 89–110.

References

Aleksandrov, E.V. (2014). Predystoriya vizual'noy antropologii: pervaya polovina XX veka [Prehistory of Visual Anthropology: The First Half of the 20th Century]. In *Etnograficheskoe obozrenie*. No. 4, pp. 127–140.

Baturin, S.A. (2017). Rol' Buryat-mongol'skogo uchenogo komiteta v sozdanii vizual'nykh agitatsionnykh materialov [The Role of the Buryat-Mongolian Scientific Committee in the Creation of Visual Propaganda Materials]. In *Kul'tura Tsentral'noy Azii: pis'mennye istochniki*, pp. 155–168.

Belyaeva-Sachuk, V.A. (2020). XXIV Pandito Hambo-lama Damba Ayusheev: dukhovnyy, etnicheskyy ili regional'nyy lider? [24th Pandito Hambo-Lama Damba Ayusheev: Spiritual, Ethnic or Regional Leader?]. In *Etnografiya*. No. 3 (9), pp. 55–64.

Buraeva, C.V., Baturin, S.A. (2017). Buryatiya v prostranstve dokumental'nogo sovetskogo kino (1923–1941 gg.) [Buryatia in the Space of Documentary Soviet Cinema (1923–1941)]. In *Vestnik Vostochno-Sibirskogo Gosudarstvennogo Instituta kul'tury*. No. 4 (4), pp. 62–71.

Dashibalova, I.N., Bazarov, A.A. (2014). Kinofiksatsiya buryat: sovetskiy repertuar v diakhronii [Film Fixation of Buryats: Soviet Repertoire in Diachrony]. In *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii*. No. 2, pp. 180–192.

Dashiev, D.B. (2004). Tibetskaya meditsina v Buryatii [Tibetan Medicine in Buryatia]. In *Buryaty*. Moscow, pp. 451–460.

Golovnev, I.A. (2020). “Kinoatlas SSSR”: istoriya proekta [“Kinoatlas of the USSR”: The History of the Project]. Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art History]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. No. 38, pp. 12–23.

Golovnev, I.A. (2020). Kinoatlas SSSR: “Birobidzhan” Mikhaila Slutskogo [“Kinoatlas of the USSR”: “Birobidzhan” by Mikhail Slutsky]. In *Sibirskie istoricheskie issledovaniya*. No. 4, pp. 13–33.

Golovnev, I.A. (2021). Vizualizatsiya etnichnosti v sovetskom kino (opyty uchenykh i kinematografistov 1920–1930-kh godov) [Visualization of Ethnicity in Soviet Cinema (Experiments of Scientists and Cinematographers of the 1920s–1930s)]. St. Petersburg, MAE RAN. 440 p.

Golubev, E.A. (2001). Valeriy Inkizhinov (1894–1973) [Valery Inkizhinov (1894–1973)]. In *Vydayushchiesya buryatskie deyateli (XVII – nachala XX vv.)*. Ulan-Ude. Vol. 2, pp. 127–131.

Lebedev, N.A. (1965). *Ocherk istorii kino SSSR. Nemoe kino* [An Essay on the History of Cinema of the USSR. Silent Movies]. Moscow. 584 p.

Magidov, V.M. (1998). Kinodokumenty po vizual'noy antropologii Rossii (Istoriko-arhivovedcheskiy i istochnikovedcheskiy aspekty) [Film Documents on Visual Anthropology of Russia (Historical, Archival and Source Aspects)]. In *Material'naya baza sfery kul'tury: nauchno-informacionnyy sbornik*. Moscow. Vol. 2, pp. 11–24.

Magidov, V.M. (2005). *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya* [Film and Photographic Documents in the Context of Historical Knowledge]. Moscow, RGGU. 394 p.

Na rodine trekh glav buddistov Rossii kapital'no otremonirovan dom kul'tury [In the Homeland of the Three Heads of Buddhists of Russia, the House of Culture has been Overhauled]. In *Vesti Buryatii*. Available at: URL: <https://bgtrk.ru/news/society/194606/> (data of access 26.06.2022).

Pervyy nauchno-populyarnyy fil'm v SSSR, okazyvaetsya, byl snyat v Buryatii. Priklucheniya kinooperatorov v Buryatii [The First Popular Science Film in the USSR, it Turns Out, was Shot in Buryatia. Adventures of Cameramen in Buryatia]. In *MKRU Ulan-Ude*. Available at: URL: <https://ulan.mk.ru/articles/2017/01/11/pervyy-nauchnopolulyarnyy-film-v-sssr-okazyvaetsya-by-l-snyat-v-buryatii.html> (data of access 26.06.2022).

Ruby, J., Chaflen, R. (1974). The Teaching of Visual Anthropology at Tempel. In *The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter*. pp. 1–10.

Trushkina, E., Vasileva, V. (2017). Visual anthropology in the USSR and post-Soviet Russia: a History of Festival Practices. In *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 89–110.

Vasileva, V.O. (2014). Vizual'naya antropologiya v sisteme Cultural Sciences [Visual Anthropology in the System of Cultural Sciences]. In *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Ser.: Kul'turologiya. Iskusstvovedenie. Muzeologiya*. No. 14, pp. 200–213.

Zhukovskaya, N.L. (Ed.). (2001). *Istoriko-kul'turnyy atlas Buryatii* [Historical and Cultural Atlas of Buryatia]. Moscow. 606 p.

Ю.В. Кузьмин*

**«ПОТОМОК ЧИНГИСХАНА»:
КНИГА, СЦЕНАРИЙ, КИНОФИЛЬМ****doi:10.31518/2618-9100-2022-5-10
УДК 791.43/45*Выходные данные для цитирования:
Кузьмин Ю.В. «Потомок Чингисхана»: книга, сценарий, кинофильм // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 130–137. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-10.pdf>*

Yu.V. Kuzmin*

**“DESCENDANT OF GENGHIS KHAN”:
BOOK, SCRIPT, MOVIE**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-10

*How to cite:
Kuzmin Yu.V. “Descendant of Genghis Khan”: Book, Script, Movie // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 130–137. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-10.pdf>]*

Abstract. The article continues the author's series of publications devoted to the history of creation and fate of the film “Descendant of Genghis Khan”, based on the book of the same name by the Siberian writer I.M. Novokshonov. The director was V.I. Pudovkin, and the main role was played by V.I. Inkizhinov. The article provides biographical information about Novokshonov, Pudovkin, Inkizhinov, whose creative union allowed to create a world-class masterpiece. The process of filming is discussed, the persons involved in the film’s creation, the directing and camerawork techniques used are characterized. The historical and ethnographic scenes of the Buddhist Tsam, participation in the filming of the former Siberian partisans and Trans-Baikal Semeyskys gave special value to the film, which made it possible to preserve unique sketches of traditional Siberian society for science. Special attention is paid to the fate of the film after its release, the reaction of the Western European audience to it. In particular, they talk about the reasons for the negative attitude of the British authorities to the picture, who even tried to acquire exclusive rights to show it and thereby deprive the mass Western European viewer of the opportunity to get acquainted with this outstanding work of Soviet cinema of 1920s. As for the perception of the film in Russia, the emigration of the actor who played the main role to France, as well as the repression against the writer, made it banned for a long time for the domestic audience. Currently, the film has been restored and is popular not only among film and art historians, but also among the broad strata of Russian society. It is also known in the history of world cinema, especially thanks to famous bright names of V. Pudovkin and V. Inkizhinov.

Keywords: movie “Descendant of Genghis Khan”, script, shooting, audience reaction, subsequent fate, writer I.M. Novokshonov, director V.I. Pudovkin, screenwriter O.M. Brick, actor V.I. Inkizhinov.

The article has been received by the editor on 29.04.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

* **Юрий Васильевич Кузьмин**, доктор исторических наук, Байкальский государственный университет, Иркутск, Россия, e-mail: Kuzminuv@yandex.ru

Yuriy Vasilyevich Kuzmin, Doctor of Historical Sciences, Baikal State University, Irkutsk, Russia, e-mail: Kuzminuv@yandex.ru

** Грант РФФИ 20-59-44008 Монг_а «Мировое и российское монголоведение: национальные школы, концепции, персоналии».

RFBR Grant 20-59-44008 Mong_a “World and Russian Mongolian Studies: National Schools, Concepts, Personalities”.

Аннотация. Статья продолжает серию публикаций автора, посвященных истории создания и судьбе кинофильма «Потомок Чингисхана», снятого по одноименной книге сибирского писателя И.М. Новокшенова. Режиссером стал В.И. Пудовкин, а главную роль сыграл В.И. Инкижинов. В статье приводятся биографические данные о Новокшенове, Пудовкине, Инкижинове, творческий союз которых позволил создать шедевр мирового уровня. Обсуждается процесс съемок фильма, характеризуются привлеченные к его созданию лица, использованные режиссерские и операторские приемы. Особую ценность киноленте придали историко-этнографические сцены буддийского Цама, участие в съемках бывших сибирских партизан и забайкальских семейских, что позволило сохранить для науки уникальные зарисовки традиционного сибирского общества. Отдельное внимание уделено судьбе киноленты после выхода в прокат, реакции на нее западноевропейского зрителя. В частности, говорится о причинах негативного отношения к картине властей Великобритании, которые даже пытались приобрести исключительные права на ее показ и тем самым лишить массового западноевропейского зрителя возможности познакомиться с этим выдающимся произведением советского кинематографа 1920-х гг. Что касается восприятия фильма в России, то эмиграция актера, выступившего в главной роли, во Францию, а также репрессии против писателя сделали его на длительное время запрещенным для отечественной аудитории. В настоящее время кинофильм восстановлен и пользуется популярностью не только у историков кино и искусства, но и у широких слоев российского общества. Известен он и в истории мирового кино, особенно благодаря ярким именам В. Пудовкина и В. Инкижинова.

Ключевые слова: кинофильм «Потомок Чингисхана», сценарий, съемки, зрительская реакция, последующая судьба, писатель И.М. Новокшенов, режиссер В.И. Пудовкин, актер В.И. Инкижинов.

Статья поступила в редакцию 29.04.2022 г.

Уникальный творческий проект 1920-х гг. – немой кинофильм «Потомок Чингисхана» стал результатом содружества крупных творческих деятелей: сибирского писателя-партизана И.М. Новокшенова, автора одноименной повести, сценариста О.М. Брика, знаменитого режиссера В.И. Пудовкина, известного в мировом кинематографе актера В.И. Инкижинова. При его воплощении были использованы историко-этнографические съемки буддийского праздника – мистерии Цам, снятого в действующем монастыре, который вскоре был разрушен. В сценах кинофильма приняли участие реальные участники партизанского движения в своей повседневной одежде, а также забайкальские семейские. Все это позволило создать кинематографическое произведение, сохранившее этнографические зарисовки сибирской жизни первой четверти XX в. и обладающее не только художественной, но и исторической ценностью. Мы уже обращались к обсуждению истории создания и последующей судьбы «Потомка Чингисхана»¹. В данной статье акцент сделан на характеристике биографий и творческого союза выдающихся людей, участвовавших в написании сценария и съемках этого фильма. Отмечено поразительное гармоничное сочетание и взаимное дополнение талантливых ключевых участников творческого проекта по созданию киноленты: писателя, режиссера и исполнителя главной роли.

Писатель Иван Михайлович Новокшенов (1896–1943) – яркий представитель советской культуры, сформировавшийся в годы Первой мировой войны, революции и Гражданской войны в Сибири. Он жил на станции Култук, затем в Иркутске, в предместье Глазково,

¹ Кузьмин Ю.В. Об авторе повести «Потомок Чингисхана» // Советские новости. АПН. Улан-Батор. 1991. № 3. С. 3–9; Кузьмин Ю.В. Кинофильм «Потомок Чингисхана» (1928 г.) – художественный проект писателя И.М. Новокшенова, режиссера В.И. Пудовкина, актера В.И. Инкижинова // Информационно-коммуникативное пространство Сибири: современные вызовы, тенденции и перспективы: сб. науч. тр. Первой междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2021. С. 45–51.

учился в начальной школе, а затем в промышленном училище. Был мобилизован в царскую армию и проходил службу в Иркутске. Он рано определился в своей жизни и вступил в партию большевиков, работал в Союзе социалистической молодежи, затем во Всесибирской транспортной ЧК. Чудом избежав расстрела в период режима Колчака, он стал командиром партизанского отряда в Зиме, под Иркутском, участвовал в спасении золотого запаса России². С 1921 г. жил в Москве, в 1925 г., как автор многих рассказов и повестей о событиях Гражданской войны в Сибири, опубликованных в советских газетах и журналах, был принят в члены Всероссийского общества крестьянских писателей. В 1927 г. в Москве вышел сборник его рассказов «Великий Аным», затем повесть «Таежная жуть», в 1930-х гг. переизданная под названием «Застрельщики», повесть «Партизанские были»³.

Иван Михайлович создал несколько повестей и рассказов, но повесть «Потомок Чингисхана» стала его главной творческой удачей. Работа над повестью продолжалась длительное время – в 1920–1930-е гг., новый творческий импульс был придан во время подготовки сценария и съемки кинофильма⁴. Первый вариант текста был написан в 1920-х гг., второй завершен в 1937 г. Впервые повесть полностью была опубликована только в 1965 г. в иркутском альманахе «Ангара». По мнению литературоведа Л.П. Якимовой, «повесть органично примыкает к тому ряду произведений, где русский писатель испытывает себя умением передать характер человека иной национальной среды, “схватить” своеобразие чужой национальной идеи»⁵. В 1966, 1969, 1982, 1988 гг. книга И.М. Новокшенова «Потомок Чингисхана» была издана в Москве, Улан-Удэ, Иркутске, Новосибирске и получила широкую известность и признание.

В память об Иване Михайловиче Новокшенове в Иркутске и Зиме (месте нахождения его партизанского отряда) его именем названы улицы. Наследие писателя изучают студенты и литературоведы. К сожалению, до сих пор отсутствует специальная монографическая литература о его творческом пути. Часто его имя и творческий путь упоминаются в работах, посвященных творчеству известного режиссера В. Пудовкина и киноактера В. Инкижинова.

Кинофильм «Потомок Чингисхана» был снят в 1928 г. по мотивам повести И.М. Новокшенова на основе сценария Новокшенова и его близкого друга О.М. Брика. В поисках темы для фильма писатель рассказал Брику реальную историю о монгольском



Рис. 1. Иван Михайлович Новокшенов



Рис. 2. Всеволод Илларионович Пудовкин

² Моролев П. И.М. Новокшенов: Биографический очерк // Литературная Сибирь. Иркутск, 1971. С. 96–97.

³ Якимова Л.П. И.М. Новокшенов и его повести о гражданской войне в Сибири // Новокшенов И.М. Потомок Чингисхана: Повести. Иркутск, 1983. С. 413.

⁴ Кузьмин Ю.В. Об авторе повести...; Ченкиров И.В. Партизан, писатель, гражданин // Новокшенов И.М. Потомок Чингисхана. Улан-Удэ, 1969. С. 5–16.

⁵ Якимова Л.П. И.М. Новокшенов и его повести о гражданской войне в Сибири... С. 415.

юноше, попавшем в плен к англичанам в годы Гражданской войны, которые решили использовать его родство с великим монгольским правителем, так как при нем был амулет (ладанка) с именем потомка Чингис-хана. Таким образом, кинофильм был снят раньше публикации повести И.М. Новокшенова, хотя его сценарий создавался совместно Новокшеновым и профессиональным сценаристом Бриком⁶. Несомненно, что успешным съемкам фильма в Бурятии способствовал известный местный политический деятель А. Оширов (крупный знаток Востока), который решал все сложные организационные вопросы (съемки в буддийском монастыре, привлечение сибирских партизан и семейских в массовых сценах).

Надо сказать, что содержание книги и кинофильма не совпадает полностью, но основная канва сюжета сохранена. Дело в том, что в ходе натурных съемок в Забайкалье сценарий был серьезно изменен в связи с оригинальным этнографическим материалом, который органично вошел в кинофильм. Первоначально задуманный как приключенческий, в процессе съемок фильм приобрел иное качество.

По мнению выдающегося киноведа, доктора искусствоведения А.В. Караганова, из «пересказа некоторых кусков сценария и сопоставления их с фильмом нетрудно заметить, что в основном сокращения касались жанровых сцен и бытовых деталей, экранное действие освобождалось от драматургических усложнений, приобретало большую эпическую строгость. Сокращая повествовательные и жанровые сцены, Пудовкин усиливает кинематографическую разработку сцен поэтических, повышает смысловую нагрузку метафор, придает дополнительную емкость обобщениям»⁷. Известный писатель Ромен Роллан говорил, что картина поразила его полнотой ощущения никогда не виденной страны, своеобразия жизни ее людей. Примерно такие же впечатления возникли и у массового европейского зрителя, и у эстетов киноискусства.

Необычна история монгольского юноши (в повести он носит имя Дорчжи, в кинофильме – Баир), прошедшего суровую школу жизни: бедный послушник в буддийском монастыре, наемный работник у русского купца, партизан в сибирском отряде Каландарашвили. Писатель И.М. Новокшенов создал привлекательный образ монгольского героя Дорчжи (Баира) – красивого сильного человека, стойко преодолевающего жизненные трудности и проблемы, сделавшего выбор, достойный своего великого предка. Поиски социальной справедливости, познания мира, вольная жизнь кочевников в степи, полная ограничений жизнь в буддийском монастыре, положение наемного работника у богатых русских торговцев приводит Дорчжи (Баира) к осознанной борьбе за достойную жизнь в сибирский партизанский отряд, который он не предал, привлеченный британцами на роль феодального правителя Монголии. В некотором смысле жизнь главного героя символически схожа с жизнью Будды, прошедшего различные испытания в своей жизни.

Кинофильм режиссера Всеволода Илларионовича Пудовкина (1893–1953) снимался довольно быстро. В марте 1928 г. съемочная группа В. Пудовкина выехала в Верхнеудинск (Улан-Удэ), в город прибыли 2 апреля. Сценарий особо режиссеру не нравился и на месте он существенно дополнялся. Оператором кинофильма был Анатолий Головня, а художниками – Сергей Козловский и Моисей Аронсон. В киносъемках принимало участие немного профес-



Рис. 3. Валерий Иванович Инкижинов (открытка)

⁶ Подробнее см.: Кузьмин Ю.В. Кинофильм «Потомок Чингисхана»...

⁷ Караганов А.В. Потомок Чингис-хана // Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М., 1983. С. 69.

сиональных актеров, значительное число участников фильма составляли местные жители Бурятии: ламы, казаки, партизаны, крестьяне, в чем также была своя «изюминка». В некоторых сценах оказалось задействовано более двух тысяч непрофессиональных актеров. Не без проблем были сняты сцены Цама в Тамчинском (Гусиноозерском) монастыре, так как первоначально буддийские ламы были против данных съемок. Натурные съемки дополнились колоритными массовыми сценами с участием настоящих партизан и крестьян-старообрядцев (семейских) из села Тарбагатая. На конкретные роли также иногда привлекались непрофессионалы.



Рис. 4. «Потомок Чингисхана» (кадр из фильма)

Так, отца главного героя монгола Баира сыграл родной отец В. Инкижинова. Именно этнографические зарисовки и историческая достоверность быта монголов и Сибири сделали фильм привлекательным, особенно для западного зрителя.

Несомненной удачей этой немой киноленты стало участие в роли главного героя известного актера Валерия Ивановича Инкижинова (1895–1973). Бурят, уроженец Иркутской губернии, В. Инкижинов окончил Иркутскую гимназию и обучался в Петроградском политехническом институте. Творчески одаренный молодой человек с успехом занимался в студии В.Э. Мейерхольда, а в 1920 г. переехал в Москву и учился в мастерской Льва Кулешова, работал в театре Мейерхольда, стал сниматься в кинофильмах. В 1926–1929 гг. В.И. Инкижинов проявил себя и как режиссер, сняв три фильма: «Расплата» (1926), «Вор» (1927), «Комета» (1929)⁸.

В 1930 г. Валерий Инкижинов вместе с семьей отказался возвращаться из Парижа в Россию и затем много снимался в Западной Европе: Франции, Великобритании, Германии, Чехословакии, ФРГ и других странах. Он фигурировал в таких снятых на Западе фильмах, как «Амок» (1934), «Волга в огне» (1934), «Бурлаки на Волге» (1936), «Шанхайская драма» (1938), «Дочь Мата Хари» (1954), «Курьер царя/Михаил Строгов» (1956), «Врач из Сталинграда» (1958), «Бенгальский тигр» (1959), «Индийская гробница» (1959), «Триумф Михаила Строгова» (1961), «Злоключения китайца в Китае» (1965), «Бесподобный» (1966), «Пекинская блондинка» (1967), «Сын неба» (1972). Видно, что 1950–1960-е гг. в его творчестве были насыщены, а предвоенные и военные годы стали временем творческого простоя и отсутствия актерской работы в кино. Всего он снялся в 44 фильмах, в основном играя роли представителей Востока: китайцев, индусов, японцев, корейцев. Личность и творческая биография актера Валерия Инкижинова являются предметом научного изучения, об этом свидетельствуют многочисленные статьи в российских и зарубежных изданиях и монография Г. Рыбиной и Б. Дрюона «Бурят Валерий Инкижинов в европейском кино»⁹.

Для режиссера В.И. Пудовкина кинофильм «Потомок Чингисхана» являлся завершающим в историко-революционной трилогии: первый кинофильм – «Мать» по мотивам романа М. Горького (1926 г.), второй – «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г.) – они получили российское и мировое признание и изучаются в современных киношколах мира. В дальнейшем В.И. Пудовкин снял несколько известных кинолент, стал одним из первых теоретиков киноискусства, опубликовал специальные труды: «Кинорежиссер и киноматериал» (1926 г.), «Киносценарий. Теория сценария» (1926 г.), «Актер в фильме» (1934 г.), которые вошли в

⁸ Голубев Е.А. Валерий Инкижинов (1894–1973), киноактер, кинорежиссер // Выдающиеся бурятские деятели. Улан-Удэ, 2009. Т. I (вып. 1–4). С. 118–120.

⁹ Рыбина Г., Дрюон Б. Бурят Валерий Инкижинов в европейском кино. Иркутск, 2007.



Рис. 5. «Потомок Чингисхана» (кадр из фильма)

золотой фонд российской истории кино. В. Пудовкин – мастер кинофильмов на историческую тему: «Октябрь», «Минин и Пожарский», «Мать», «Дезертир», «Конец Санкт-Петербурга», «Победа». Научное наследие советского режиссера, сценариста и актера издано в трех томах, о нем издано несколько специальных монографий, в том числе монография А.В. Караганова «Всеволод Пудовкин» (1983 г.), брошюра Л. Русановой (1939 г.)¹⁰.

Премьера фильма в СССР состоялась 10 ноября 1928 г. В. Пудовкин вспоминал: «...Я далек от того, чтобы называть кинокартину “Потомок Чингисхана” самой удачной из моих постановок, но

условия, в которых мне пришлось над нею работать, были действительно удачными в моей творческой практике. Я поехал в новые, совершенно незнакомые мне места, я встречался с никогда не виданными мною людьми. У меня не было заранее придуманного сценария, существовал только его сюжетный план. Сценарий рос вместе с живыми наблюдениями, представляющими для меня постоянный острый интерес»¹¹.

К сожалению, в СССР фильм не получил широкого распространения, так как в 1930 г. главный артист кинофильма Валерий Инкижинов остался с семьей во Франции, находясь во время его презентации в Париже. После бегства Инкижинова из Советской России его имя было изъято из титров фильма «Потомок Чингисхана», а потом и сам кинофильм запрещен к показу в СССР.

В декабре 1928 г. фильм дебютировал в Берлине с названием «Буря над Азией», затем был показан во Франции, Венгрии, Нидерландах, а в 1935 г. получил приз Первого московского кинофестиваля. Западные эксперты давали фильму высокую оценку. Например, «по мнению Эрнста Егера из “Фильма курир”, новый фильм Пудовкина ни с чем не сравним: ни в одной книге нет такого богатства лиц, ни одна драма не обладает такой напряженностью, никакая симфония не имеет такой четкости по своему содержанию. Немое кино наконец стало искусством для человека... Каждое лицо таит в себе историю. Нет ни одной безжизненной съемки на протяжении трех тысяч метров пленки. Когда Головня ставит свою камеру, он знает, для чего это делает. У камеры есть мозг. Она перестает быть машиной. Но у нее нет “красивых” выдумок. Она борется за идею фильма...»¹².

Однако в Великобритании фильм приняли непросто. Известно, что британцы, образ которых в киноленте выглядел малопривлекательным, не были заинтересованы в широком прокате фильма, на определенном этапе хотели его приобрести и не допустить демонстрации



Рис. 6. «Потомок Чингисхана» (кадр из фильма)

¹⁰ Караганов А.В. Потомок Чингис-хана...; Русанова Л. Всеволод Пудовкин. М., 1939.

¹¹ Русанова Л. Всеволод Пудовкин. М., 1939. С. 29.

¹² Караганов А.В. Потомок Чингис-хана... С. 108.

перед массовым западным зрителем. «Англичане, – рассказывал В.И. Пудовкин по возвращении на родину, – предложили за “Потомка” большие деньги, но им его не продали. Впоследствии оказалось, что они хотели купить негатив с тем расчетом, чтобы его... просто запечатать и не пускать на рынок»¹³.

В 1949 г. кинофильм впервые был озвучен и получил новую известность и признание в мировом и российском кино. В 1985 г. фильм был снова озвучен на киностудии им. М. Горького и получил новую жизнь в кино.

Таким образом, кинофильм «Потомок Чингисхана», бесспорно, имеет некоторую идеологическую составляющую, но его творческая сущность перевешивает эту особенность. Несомненную ценность представляют исторические сцены буддийского быта, жизни старообрядцев и бурятского населения Забайкалья. Содружество талантливых людей своего времени: сибирского писателя И.М. Новокшенова, известного режиссера В.И. Пудовкина, яркого киноактера В.И. Инкижинова позволили на этапе становления советского кинематографа создать шедевр, который вошел в мировую культуру. Уникальный творческий проект – кинофильм «Потомок Чингисхана» (1928 г.) по праву занимает место в золотом фонде советской кинематографии и заслуживает внимания специалистов и всех любителей российского и мирового кино.

Литература

Голубев Е.А. Валерий Инкижинов (1894–1973), киноактер, кинорежиссер // Выдающиеся бурятские деятели. Изд. 2-е. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2009. Т. I (вып. 1–4). С. 118–120.

Караганов А.В. Потомок Чингис-хана // Всеволод Пудовкин. М., 1983. (Жизнь в искусстве). С. 94–105.

Кузьмин Ю.В. Об авторе повести «Потомок Чингисхана» // Советские новости. АПН. Улан-Батор. 1991. № 3. С. 3–9.

Кузьмин Ю.В. Кинофильм «Потомок Чингисхана» (1928 г.) – художественный проект писателя И.М. Новокшенова, режиссера В.И. Пудовкина, актера В.И. Инкижинова // Информационно-коммуникативное пространство Сибири: современные вызовы, тенденции и перспективы: сб. науч. тр. Первой междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2021. С. 45–51.

Морозов П. И.М. Новокшенов: Биографический очерк // Литературная Сибирь / сост. В.П. Трушкин. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1971. С. 96–97.

Новокшенов И.М. Потомок Чингисхана: Повести / сост. тома Н.Т. Иванова, послесл. Л.П. Якимовой. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1983. 432 с.

Русанова Л. Всеволод Пудовкин. М.: Госиздат, 1939. 32 с.

Рыбина Г., Дрюон Б. Бурят Валерий Инкижинов в европейском кино. Иркутск, 2007. 308 с.

Ченкиров И.В. Партизан, писатель, гражданин // Новокшенов И.М. Потомок Чингисхана. Улан-Удэ, 1969. С. 5–16.

Якимова Л.П. И.М. Новокшенов и его повести о гражданской войне в Сибири // Новокшенов И.М. Потомок Чингисхана: Повести / сост. тома Н.Т. Иванова, послесл. Л.П. Якимовой. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1983. С. 410–431.

References

Golubev, E.A. (2009). Valeriy Inkizhinov (1894–1973), kinoakter, kinorezhisser [Valery Inkizhinov (1894–1973), Film Actor, Film Director]. In *Vydayushchiesya buryatskie deyateli*. Ed. 2nd. Ulan-Ude, Buryat. kn. izd-vo. Vol. I (Iss. 1–4), pp. 118–120.

Karaganov, A.V. (1983). Potomok Chingiskhana [Descendant of Genghis Khan]. In *Vsevolod Pudovkin*. Moscow, (Zhizn v iskusstve), pp. 94–105.

Kuzmin, Yu.V. (2021). Kinofil'm “Potomok Chingiskhana” (1928 g.) – khudozhestvennyy

¹³ Караганов А.В. Потомок Чингис-хана... С. 109.

proekt pisatelya I.M. Novokshonova, rezhissera V.I. Pudovkina, aktera V.I. Inkizhinova [The Film “Descendant of Genghis Khan” (1928) is the Art Project of Writer I.M. Novokshonov, Director V.I. Pudovkin, Actor V.I. Inkizhinov]. In *Informatsionno-kommunikativnoe prostranstvo Sibiri: sovremennye vyzovy, tendentsii i perspektivy*: sb. nauch. tr. Pervoy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. St. Petersburg, pp. 45–51.

Kuzmin, Yu.V. (1991). Ob avtore povesti “Potomok Chingiskhana” [About the Author of the Story “Descendant of Genghis Khan”]. In *Sovetskie novosti. APN*. No. 3, pp. 3–9.

Morolev, P. (1971). I.M. Novokshonov: Biograficheskiy ocherk [I.M. Novokshonov: A Biographical Essay]. In *Literaturnaya Sibir*. Comp. V.P. Trushkin. Irkutsk, Vost.-Sib. kn. izd-vo, pp. 96–97.

Novokshonov, I.M. (1983). *Potomok Chingiskhana: Povesti* [Descendant of Genghis Khan: Stories], comp. vol. by N.T. Ivanov, afterword by L.P. Yakimova. Irkutsk, Vost.-Sib. kn. izd-vo. 43 p.

Rusanova, L. (1939). *Vsevolod Pudovkin* [Vsevolod Pudovkin]. Moscow, Gosizdat. 32 p.

Rybina, G., Druon, B. (2007). *Buryat Valeriy Inkizhinov v evropeyskom kino* [Buryat Valery Inkizhinov in European Cinema]. Irkutsk. 308 p.

Chenkirov, I.V. (1969). Partizan, pisatel, grazhdanin [Partisan, Writer, Citizen]. In Novokshonov, I.M. *Potomok Chingiskhana*. Ulan-Ude, pp. 5–16.

Yakimova, L.P. (1983). *Novokshonov i ego povesti o grazhdanskoy voyne v Sibiri* [I.M. Novokshonov and His Novels about the Civil War in Siberia]. In Novokshonov, I.M. *Potomok Chingiskhana*. Comp. vol. by N.T. Ivanov, afterword by L.P. Yakimova. Irkutsk, Vost.-Sib. kn. izd-vo, pp. 410–431.

Т.Т. Далаева*

КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СОВЕТСКОГО КАЗАХСТАНА В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ-КОНЦЕРТАХ В 1956–1987 ГОДАХ: ОТ ОФИЦИАЛЬНЫХ ИДЕОЛОГЕМ К НАЦИОНАЛЬНОМУ СОДЕРЖАНИЮ**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-11
УДК 791(574)“1956/87”

Выходные данные для цитирования:
Далаева Т.Т. Культурные практики самодеятельного искусства советского Казахстана в документальных фильмах-концертах в 1956–1987 годах: от официальных идеологем к национальному содержанию // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 138–145. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-11.pdf>

T.T. Dalayeva*

CULTURAL PRACTICES OF AMATEUR ART OF SOVIET KAZAKHSTAN IN DOCUMENTARY FILMS-CONCERTS IN 1956–1987: FROM OFFICIAL IDEOLOGIES TO NATIONAL CONTENT**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-11

How to cite:
Dalayeva T.T. Cultural Practices of Amateur art of Soviet Kazakhstan in Documentary Films-Concerts in 1956–1987: From Official Ideologies to National Content // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 138–145. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-11.pdf>]

Abstract. The article is devoted to the study of the practice of presenting the amateur art of Kazakhstan in documentary films of the period of late socialism. Concert films shot by directors and cameramen of the Almaty film studio of feature and chronicle films in 1956–1968 and the Kazakh TV film studio in 1963–1987 from the Central State Archive of Film and Photo Documents and Sound Recording of the Republic of Kazakhstan were analyzed. Archival documents from the fonds of the Central State Archive of the Republic of Kazakhstan were used, which present materials on the history of filming, the preparation of scripts, their discussions, the texts of the scripts themselves, documents of the Republican House of Folk Art, etc. The scripts of documentaries filmed in the Soviet period in the republic were based on the presentation of the progressive and large-scale development of the country. Film-concerts of this time demonstrated different directions of musical and song art of the Kazakh SSR. Thanks to the visualization of certain images and the demonstration of behavioral patterns in documentary and feature films, educational strategies for the formation of a “Soviet person” were broadcast in the Soviet period. The choice of the study of amateur art during the period of late socialism as a subject field was based on the fact that, in general, amateur art can be considered as a certain socio-artistic section and a reflection of the everyday life of broad social strata of society. The repertoire of amateur groups often included folk songs that are popular in everyday life. Along with folk songs, the performance of amateur songs was developed, which were significant for the national environment. The practice of creating amateur songs was close to musical folklore, had a spontaneous, informal character. The existence of folk songs and amateur creativity in the second half of the 20th century was in part aimed at overcoming official ideologies and preserving the cultural national code.

* **Тенлик Токтарбековна Далаева**, кандидат исторических наук, Казахский национальный педагогический университет им. Абая, Алматы, Казахстан, e-mail: tenliktd@mail.ru

Tenlik Toktarbekovna Dalayeva, Candidate of Historical Sciences, Abai Kazakh National Pedagogical University, Almaty, Kazakhstan, e-mail: tenliktd@mail.ru

** Статья подготовлена в рамках выполнения проекта Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН AP08857194 («Визуальная антропология и история образов казахстанской культуры XIX – начала XXI вв.: эволюция и обретение субъектности»).

The article was prepared within the framework of the project of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan No. AP08857194 (“Visual Anthropology and the History of Images of Kazakhstan Culture in 19th–21st Centuries: Evolution and Gaining of Agency”).

Keywords: amateur art, concert film, TV movie, Kazakhstan, late socialism, song art, official ideologies.

The article has been received by the editor on 28.08.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Статья посвящена изучению практик представления самодеятельного искусства Казахстана в документальном кино периода позднего социализма. Для анализа взяты фильмы-концерты, снятые режиссерами и операторами Алма-Атинской киностудии художественных и хроникальных фильмов в 1956–1968 гг. и киностудии «Казахтелефильм» в 1963–1987 гг. из Центрального государственного архива кинофото-документов и звукозаписи Республики Казахстан, и архивные документы из фондов Центрального государственного архива Республики Казахстан, в которых представлены материалы по истории производства съемок, подготовке сценариев, их обсуждения, сами тексты сценариев, документы республиканского дома народного творчества и др. Сценарии документальных фильмов, снятых в советское время в республике, строились на представлении поступательного и масштабного развития страны. Фильмы-концерты того периода демонстрировали разные направления музыкального и песенного искусства Казахской ССР. Благодаря визуализации определенных образов и демонстрации моделей поведения в советском документальном и художественном кино транслировались воспитательные стратегии формирования «советского человека». Выбор в качестве предметного поля изучения художественной самодеятельности периода позднего социализма был основан на том, что в целом любительское творчество можно рассматривать как определенный социально-художественный срез и отражение повседневности широких социальных слоев общества. В репертуаре самодеятельных коллективов чаще звучали народные песни, популярные в повседневной жизни. Наряду с народными песнями получило развитие исполнение любительских песен, которые были значимы для национальной среды. Практика создания любительских песен была близка к музыкальной фольклористике, имела стихийный, неформальный характер. Бытование народных песен и любительского самодеятельного творчества во второй половине XX в. отчасти было направлено на преодоление официальных идеологем и сохранение культурного национального кода.

Ключевые слова: художественная самодеятельность, фильм-концерт, телефильм, Казахстан, поздний социализм, песенное искусство, официальные идеологемы.

Статья поступила в редакцию 28.08.2022 г.

Памяти Наталии Николаевны Родигиной посвящая...

Исторические нарративы, производимые социально или интеллектуально активными акторами в традиционном письменном формате в каждую историческую эпоху, как правило, отражают события в их последовательности, с позиций их участников, иногда дают представление о прошлом через эмоциональные характеристики и чувства. Однако исследователи при погружении в определенную тему стремятся найти иллюстративные материалы, дающие конкретное зримое представление о событиях, информация о которых может быть изложена совершенно по-разному сторонними свидетелями и непосредственными участниками. Практически все сферы человеческой деятельности могут быть воплощены в визуальный контент, будь то рисунки, фотографии, фильмы. Визуализация как эпохальных исторических

событий, так и повседневных практик жизнедеятельности различных групп населения находит свою реализацию в образах, понятных современникам, но смысловое содержание которых может быть утеряно с течением времени.

Со второй половины XX в. историки, помимо традиционного формата источников в виде текстов, все чаще стали обращаться к поиску иллюстративных материалов, позволяющих визуально проследить определенные нюансы исторических событий и явлений, вследствие чего и востребованы для реконструкции исторических представлений о предмете исследования. Исторические нарративы в их визуальном воплощении воспринимаются целостно, но требуют своей деконструкции, чтобы выявить их коннотационные характеристики. К числу востребованных визуальных источников истории XX в. относятся кинодокументы. Для работы с ними историки обращаются к методам визуальной антропологии, получившей свое развитие с 1960–1970-х гг. Сегодня визуальная антропология активно развивается, ее теоретические и методические подходы получили применение в исследованиях самых разных гуманитарных и социальных наук. Как объясняет И.В. Утехин в своей книге «Что такое визуальная антропология. Путеводитель по классике этнографического кино» (2018): «Прежде всего это многозначное словосочетание или, в терминах маркетинга, “зонтичный бренд”»¹. Для историков представляет интерес то, как «антрополог изучает репрезентацию определенной культуры в фотографиях и фильмах»². Одним из основных методов сбора информации об объекте исследования в визуальной антропологии является собственно создание визуального контента, посредством включенного наблюдения осуществление фото- и киносъемки в полевых условиях. Как отмечает исследователь М.С. Звонарева: «Область современной визуальной антропологии, помимо изучения социальной жизни и фиксации этнологических феноменов, включает интерпретацию визуальных артефактов и анализ контекста их производства и использования. С точки зрения визуальной антропологии выпущенный в прокат/эфир фильм, как документальный, так и игровой, становится текстом культуры»³. Визуальным текстом, требующим своего прочтения, является кадр (план, говоря операторскими терминами). «Работа с кадром на основе метода деконструкции режиссерского замысла с использованием теории монтажа позволяет анализировать логику компоновки из отдельных кадров и создания экранного пространства в зависимости от жанра художественного кино и вида документального кино»⁴.

Используя предложенный метод анализа содержания кадров и сюжетов кинодокумента, в статье осуществлено изучение практик представления самодеятельного искусства Казахстана в документальном кино периода позднего социализма с целью выявления этникокультурных и официально-идеологических характеристик и их сочетания. Для анализа были взяты фильмы-концерты и телефильмы, снятые режиссерами и операторами Алма-Атинской киностудии художественного и хроникального фильмов и студией по производству телевизионных программ «Казахтелефильм» в 1950–1980-е гг. из Центрального государственного архива кинофотодокументов и звукозаписи Республики Казахстан (ЦГА КФДЗ РК), и архивные документы из фонда 2170 Центрального государственного архива Республики Казахстан (ЦГА РК), в которых представлены материалы по истории производства съемок, подготовке сценариев, их обсуждения, сами тексты сценариев, документы республиканского дома народного творчества и др.

Документальное кино, как правило, строится на изложении наблюдений и размышлений автора, сюжетную канву часто определяют образы, связанные со страницами прошлого страны. Сценарии многих документальных фильмов, снятых в советское время в республике, строились на представлении поступательного и масштабного развития страны. В этих сюжетах доминировала идея о светлом социалистическом будущем. Фильмы-концерты того

¹ Утехин И. Что такое визуальная антропология. Путеводитель по классике этнографического кино. СПб., 2018. С. 15.

² Там же. С. 16.

³ Звонарева М.С. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации // Локус, люди, общество, культуры, смыслы. 2019. № 3. С. 99.

⁴ Там же. С. 102–103.

времени демонстрировали разные направления официального профессионального и любительского музыкального и песенного искусства Казахской ССР.

В 1950-е гг. происходит смена поколений. Новым содержанием формирования советского человека становятся идеи атеистического воспитания. Гражданская обрядность была противопоставлена обрядности религиозной, а в целом служила формированию советской идентичности. Как отмечает С. Штырков: «...в конце 1950-х годов, когда новые перспективы стремительной социалистической модернизации потребовали от советских идеологов создания “новой культуры” и “нового человека”»⁵. В этих условиях определенным каналом влияния на общественное сознание населения становится сфера досуга, в которой одно из центральных мест занимает организация художественной самодеятельности в производственных коллективах советского государства. Исследователем А. Коноваловой в статье «Художественная самодеятельность как фактор формирования “массовой культуры” в советский период» сделаны следующие выводы: 1) «“народная” художественная самодеятельность активно функционировала благодаря целостной государственной системе организации и руководства; 2) художественная самодеятельность оставалась на протяжении всего существования СССР важнейшим фактором коммунистического воспитания советских граждан; 3) художественная культура имела ярко выраженный массовый характер и отражала массовый общественный запрос граждан, что сближает ее с “массовой культурой” в традиционном “западном” понимании этого термина»⁶. В условиях национальных республик художественная самодеятельность стала сферой адаптации к официальному запросу/заказу и простором сохранения особенностей культуры народов в жанре песенной культуры и музыкального искусства. По мнению исследователя самодеятельной песни Г. Абдрахман, «широкое распространение в Казахстане бытового любительского музицирования способствовало поддержанию того высокого уровня музыкальности, которым отличалась слушательская среда казахского общества, что обеспечивало выдвижение из этой музыкально развитой массы только самых одаренных людей, становившихся “центрами всеобщей притягательности”. С другой стороны, высокий в музыкальном отношении образовательный уровень масс провоцировал процесс постоянного повышения критериев художественной ценности песенного и исполнительского творчества профессионалов»⁷.

Зафиксированные в документальном кино номера художественной самодеятельности, в частности музыкальные и песенные номера, демонстрируют особенности манеры исполнения, костюм исполнителей, хореографию танцев, которые через аудиовизуальные характеристики киноязыка передавали позицию и взгляд режиссера, операторов на изложение содержания культуры периода позднего социализма. Выбор в качестве предметного поля изучения художественной самодеятельности периода позднего социализма был основан на том, что в целом любительское творчество можно рассматривать как определенный социально-художественный срез и отражение повседневности советского общества.

Основанием для выбора периода позднего социализма послужило мнение специалистов по истории кино Казахстана Г. Абикеевой и А. Сабитова о том, что «кинематограф 1960-х можно считать точкой отсчета истинно национального кино»⁸.

В Центральном государственном архиве кинофотодокументов и звукозаписи Республики Казахстан можно посмотреть документальные фильмы в оцифрованном формате. Для анализа были взяты фильмы о художественной самодеятельности: «Смотр художественной самодеятельности» (1956), «Праздник дружбы» (1957), «На крыльях песни» (1960), «Народные дарования» (1963), фильм-концерт «Песня в горах» (1968), телефильм «Праздник

⁵ Штырков С. Советские корни этнического традиционализма: случай Северной Осетии // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78). С. 66–79.

⁶ Коновалова А.В. Художественная самодеятельность как фактор формирования «массовой культуры» в советский период // Культура и цивилизация. 2021. Т. 11, № 6А. С. 159–165.

⁷ Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. Алматы, 2002. С. 48.

⁸ Абикеева Г., Сабитов А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологемы // Acta Slavica Iaponica. 2020. Т. 41. С. 47.

дружбы» (1972), «Молодость Семиречья» (1979), телефильм «Кокшетау әуендері – Мелодии Синегорья» (1984), телефильм «Ласковый Яик» (1987). Сюжеты в фильмах развиваются от хроники и описания смотров художественной самодеятельности до юбилейных концертных постановок отдельных коллективов.

Представленный в фильмах репертуар составляют разные жанры: песни разных народов с сольным и хоровым исполнением на собственном языке, песни общественно-политические, эстрадные, авторские, из известных кинофильмов и др.; народные танцы (как народов СССР, так и народов других стран – Индии, Болгарии, Кубы и др.), танцы на определенные сюжеты (танец хлопкоробов, танец радистки, «Праздник весны», танцевальная композиция «Пробуждение»); музыкальные произведения: казахские кюи⁹ известных композиторов XIX – первой половины XX в. Курмангазы¹⁰, Дины Нурпеисовой¹¹, кюи современных авторов – кюй «Би» А. Жубанова¹², кюй «Мереке» С. Кусаинова¹³, арии из классических опер; исполнение стихотворных произведений.

Фильм «Смотр художественной самодеятельности»¹⁴ (1956) посвящен республиканскому смотру сельской художественной самодеятельности. На сцене Театра оперы и балета им. Абая собрались «необычные артисты, люди из всех уголков Казахстана, люди многих профессий, разных возрастов и национальностей»¹⁵, – так диктор начинает знакомить зрителя с основным сюжетом фильма и задает смысловое содержание. В этой характеристике критерий профессиональной принадлежности стоит на первом месте, на последнем – национальное происхождение. Вместе с тем национальное, этническое и общественно-идеологическое содержание задавало мелос и логос звучания номеров в концертах.

Тема степного пространства задается с первых кадров фильма «Смотр художественной самодеятельности» (1956) звучанием известного кюя XIX в. казахского композитора Курмангазы «Адай» в оркестровом исполнении под руководством дирижера А. Жубанова. Дальнейшее развитие темы степи раскрывается песней о целинной земле, освоение которой в степях Северного и Центрального Казахстана началось весной 1954 г. Частушки с темами о целине исполнены коллективом из Акмолинской области.

В концерте участвовали представители разных этносов, которые демонстрировали культурную сложность советского общества. Казахская народная песня «Суржекей» была представлена семипалатинским колхозником Маданиетом Ешекеевым под домбру, т.е. в традиционном формате. Сам он был одет в камзол и малахай. В фильме есть еще два музыкальных номера, исполнительницы которых выступают в казахской традиционной одежде и головных уборах, но исполняют уже современные песни, мелодии, и смысловые характеристики не совпадают с их внешним обликом.

На заключительном концерте выступил сводный хор, запевалой выступил инженер Куржунгульского совхоза Кустанайской области, лауреат Сталинской премии Владимир Борисович Шефлер с «песней о великой коммунистической партии, пробудившей неисчерпаемые духовные силы народа, призвавшей к жизни вечно юный, животворный неиссякаемый источник народного творчества»¹⁶. Заданный формат содержания концертов художественной самодеятельности сохраняется в следующих фильмах: «Праздник

⁹ Кюй – название традиционной казахской инструментальной пьесы. В XIX в. кюй исполнялся индивидуально на традиционных казахских инструментах – домбре или кобызе. В советское время наряду с традиционным форматом получила распространение практика оркестрового исполнения кюев.

¹⁰ Исполнение кюев Курмангазы. Фильм 1956 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 585; Исполнение кюев Курмангазы. Фильм 1972 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 3228; Исполнение кюев Курмангазы. Фильм 1984 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 4978.

¹¹ Телефильм «Ласковый Яик», 1987 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 4908.

¹² Фильм «Песня в горах», 1968 г. // ЦГА РК. Ф. 2170. Оп. 1. Д. 38а.

¹³ Фильм «На крыльях песни», 1960 г. Концерт к 40-летию юбилею КазССР // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 1237.

¹⁴ «Смотр художественной самодеятельности», режиссер О. Абишев, Я. Смирнов, кинооператор И. Чикноверов, О. Зекки, автор текста В. Рапопорт, 1956 г. // ЦГА РК КФДЗ. Арх. № 585.

¹⁵ Монтажный лист фильма «Смотр художественной самодеятельности», 1956 г. // ЦГА РК КФДЗ. Арх. № 585. Л. 1.

¹⁶ Там же. Л. 7.

дружбы¹⁷» (1957), «На крыльях песни» (1960), «Народные дарования» (1963), «Праздник дружбы» (1972). Так, фильм «Праздник дружбы»¹⁸ (1957) рассказывает о фестивале молодежи в Алма-Ате. В кадрах: открытие фестиваля, праздничные демонстрации трудящихся, гуляния в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького, концертные номера коллективов художественной самодеятельности. «В молодежных колоннах выходят сегодня на площадь те, кто легких дорог не искал никогда и нигде. Узнаете героев, кто славу страны приумножив, поднимал целину, в трудный час не страшился невзгод. Юность! Все ей под силу! Она невозможное может! Юность – мускул литой и мечты дерзновенный полет!»¹⁹. В фильме «На крыльях песни»²⁰ (1960) основное внимание уделено юбилейному концерту в честь 40-летия КазССР. Центральная тема концерта: «Звенит песнями земля Казахстана. Повсюду на преображенных просторах республики жизнь 100 раз подтверждает золотые слова народной мудрости: Песня и труд рядом живут!»²¹. В этом фильме представлена одна казахская народная песня в исполнении учетчицы гурьевской автобазы Ултай Макангалиевой. Телефильм «Праздник дружбы» (1972)²² снят в честь 50-летнего юбилея СССР и представил заключительный концерт фестиваля самодеятельных коллективов с танцевальными номерами народов советской страны. Казахская культура представлена танцем в народном стиле на музыку кюя Курмангазы. Завершающим номером была песня «Широка страна моя родная», под которую на сцене центрального Дворца культуры состоялось шествие с флагами всех республик.

Общественно-политическая тематика почти отсутствует в следующих картинах, которые были сняты в форме сюжетных фильмов-конcertов. Фильм-концерт «Песня в горах» (1968)²³ посвящен 25-летию Женского педагогического института (ЖенПИ), к празднованию которого «девушки-студентки готовят новую концертную программу и выбирают, где лучше будут звучать их песни, где больше гармонии звука, линий, формы... Конечно, в неповторимых по своим краскам и линиям горах Заилийского Алатау»²⁴. Отличие этого фильма от предыдущих фильмов, в которых свое творчество представляли самодеятельные артисты разных национальностей, было в том, что все песенные номера исполнялись на казахском языке и музыкальная композиция была пьесой композитора А. Жубанова в стиле традиционного кюя. На заседании сценарно-редакционной коллегии творческого объединения «Казахтелефильм» от 25 мая 1968 г. один из участников сказал: «Мне нравится тема этого фильма, пропаганда казахского самодеятельного искусства. Считаю, что это будет правильным создать сюжетный фильм-концерт, а не просто снять концертные номера»²⁵. Подобный сюжетный подход реализован и в следующих фильмах: «Молодость Семиречья» (1979), «Көкшетау әуендері (Мелодии Синегорья)» (1984), «Ласковый Яик» (1987). В фильме «Молодость Семиречья»²⁶ (1979) представлено творчество ансамбля песни и танца «Жетысу» Талды-Курганского пединститута им. И. Джансугурова. В репертуаре самодеятельного коллектива песни и музыкальные произведения XX в. В монтажном листе фильма было указано: «участники ансамбля в национальных костюмах». Были исполнены песни: «Жетысу» (муз. Н. Тлендиева, сл. К. Мырзалиева), «Гульдер (Цветы)» (муз. Ш. Тиловой, стихи Т. Абдрахмановой), «Асыл ана (Песня о матери)» (муз. К. Дуйсекеева, сл. Ш. Сариева). В фильме-

¹⁷ Первое рабочее название фильма было «Праздник молодежи».

¹⁸ «Праздник дружбы», режиссер О. Зекки, оператор И. Чикноверов, Д. Ашрапов, автор текста В. Рапопорт, 1957 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 671.

¹⁹ Монтажный лист фильма «Праздник дружбы», 1957 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 671. Л. 3.

²⁰ «На крыльях песни» режиссер Г. Новожилов, операторы И. Чикноверов, В. Васильченко, 1960 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 1237.

²¹ Монтажный лист фильма «На крыльях песни», 1960 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 1237. Л. 1.

²² Телефильм «Праздник дружбы», 1972 г. // ЦГА КФДЗ РК. Арх. № 3228.

²³ Фильм-концерт «Песня в горах». Режиссер Т. Ибраев, оператор Ю. Кулик, автор Бакалов П. 1968. Казахская студия по производству телепрограмм // ЦГА РК. Ф. 2170. Оп. 1. Д. 38а. Л. 27.

²⁴ ЦГА РК. Ф. 2170. Оп. 1. Д. 38а. Л. 1.

²⁵ Там же. Л. 4.

²⁶ «Молодость Семиречья», режиссер И. Сон-И-Сон, оператор С. Тажимуратов, 1979 г. // ЦГА РК КФДЗ. Арх. № 5023.

концерте принимали участие и профессиональные артисты: исполнительница казахских народных песен Гульмайдан Сундетова, которая спела песню авторов XX в. – песню на стихи С. Сейфуллина на казахском языке «В нашем крае». Прозвучали стихи Ильяса Джансугурова, Сакена Сейфуллина, Укума Джайлауова в исполнении диктора казахского радио Нелли Омаровой. Телефильм «Көкшетау әуендері (Мелодии Синегорья)»²⁷ (1984) знакомит зрителей с творчеством участников художественной самодеятельности Кокчетавской области. В монтажном листе фильма сказано о четырех номерах, из которых три номера относятся к культуре казахского народа – одна песня народная и одна песня авторов XX в., музыкальная казахская пьеса – кюй «Сары-Арка» композитора Курмангазы. Телефильм «Ласковый Яик»²⁸ (1987) посвящен 20-летию юбилею самодеятельного коллектива – ансамбля «Жайық қызы (Девушки Урала)», который был организован в 1968 г. В фильме нет интернациональной темы. Все песни на казахском языке современных авторов. Звучит музыка кюев на домбре. Девушки исполняют танцы как в традиционно-народном стиле, так и в современной хореографии. Заключительная песня «Ласковый Яик» – «Ақ ерке Ақ-Жайық» (муз. Ш. Калдаякова, сл. Т. Айбергенова) красивым звучанием завершает фильм.

В документальном телевизионном кино Казахстана периода 1950–1980-х гг. были представлены основные официальные идеологемы («светлое коммунистическое будущее», «советская интернациональная культура», «национальная по форме, социалистическая по содержанию культура»), которые хорошо можно прочитать в кинотексте фильмов (сценарии, текстах дикторов и в картинке кадров) в фильмах 1950–1960-х гг.: «Смотр художественной самодеятельности» (1956), «Праздник дружбы» (1957), «На крыльях песни» (1960), «Фестиваль трудовых резервов» (1969).

На студии «Казахтелефильм» с середины 1960-х гг. начинают снимать фильмы-концерты с участием казахских исполнителей традиционного национального песенного искусства и признанных артистов – исполнителей произведений классической мировой культуры. В репертуар самодеятельных коллективов чаще стали включать народные песни, популярные в повседневной жизни, песни современных казахских композиторов и поэтов.

С конца 1960-х гг. стали снимать фильмы-концерты, в которых представлено творчество самодеятельных коллективов («Той бастар», 1972), юбилей самодеятельного коллектива («Песня в горах, 1968) или коллективы из отдельных регионов («Молодость Семиречья», 1979, «Көкшетау әуендері (Мелодии Синегорья)», 1984, «Ласковый Яик», 1987). В репертуаре самодеятельных коллективов чаще звучали народные песни, популярные в повседневной жизни. Наряду с народными песнями получило развитие исполнение любительских песен, которые были значимы для национальной среды. Практика создания любительских песен была близка к музыкальной фольклористике, имела стихийный, неформальный характер. Бытование казахских народных песен и любительского самодеятельного творчества во второй половине XX в. в Казахстане способствовало постепенному преодолению официальных идеологем и сохранению культурного национального кода.

Литература

Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 176 с.

Абикеева Г., Сабитов А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологемы // Acta Slavica Iaponica. 2020. Т. 41. С. 47–72.

Звонарева М.С. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации // Локус, люди, общество, культуры, смыслы. 2019. № 3. С. 98–107.

Коновалова А.В. Художественная самодеятельность как фактор формирования «массовой культуры» в советский период // Культура и цивилизация. 2021. Т. 11, № 6А. С. 159–165. DOI: 10.34670/AR.2021.60.13.020.

²⁷ «Көкшетау әуендері (Мелодии Синегорья)», режиссер М. Байканов, операторы А. Федулов, В. Парфенов, 1984 г. // ЦГА РК КФДЗ. Арх. № 4978.

²⁸ «Ласковый Яик», 1987 г. // ЦГА РК КФДЗ. Арх. № 4908.

Утехин И. Что такое визуальная антропология. Путеводитель по классике этнографического кино. СПб.: Порядок слов, 2018. 352 с.

Штырков С. Советские корни этнического традиционализма: случай Северной Осетии // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78). С. 66–79.

References

Abdrakhman, G. (2002). *Sovremennoe samodeyatel'noe pesnetvorchestvo v kazakhskoy muzykal'noy kul'ture* [Modern Amateur Songwriting in the Kazakh Musical Culture]. Almaty, Fond Soros-Kazakhstan. 176 p.

Abikeeva, G., Sabitov, A. (2020). Kino sovetskogo Kazakhstana: kak rabotali sovetskie ideologemy [Cinema of Soviet Kazakhstan: How Soviet Ideologies Worked]. In *Acta Slavica Iaponica*. T. 41, pp. 47–72.

Konovalova, A.V. (2021). Khudozhestvennaya samodeyatel'nost' kak faktor formirovaniya "massovoy kul'tury" v sovetskiy period [Amateur Art as a Factor in the Formation of "Mass Culture" in the Soviet Period]. In *Culture and Civilization*. Vol. 11, No. 6A, pp. 159–165.

Shtyrkov, S. (2011). Sovetskie korni etnicheskogo traditsionalizma: sluchay Severnoy Osetii [Soviet Roots of Ethnic Traditionalism: The Case of North Osetia]. In *Neprikosnovennyi zapas*. No. 4 (78), pp. 66–79.

Utekhin, I. (2018). *Chto takoe vizual'naya antropologiya. Putevoditel' po klassike etnograficheskogo kino* [What is Visual Anthropology. Guide to the Classics of Ethnographic Cinema]. St. Petersburg, Poryadok slov. 352 p.

Zvonareva, M.S. (2019). Dokumental'noe kino kak istoricheskiy istochnik: osobennosti analiza i interpretatsii [Documentary Cinema as a Historical Source: Features of Analysis and Interpretation]. In *Lokus, lyudi, obshchestvo, kul'tury, smysly*. No. 3, pp. 98–107.

Д.И. Петин
К.А. Тишкина*

«ФИЛЬМА ДОЛЖНА БЫТЬ СТРОГО ИСТОРИЧЕСКОЙ...»:
ДИСКУССИЯ О СЪЕМКАХ КИНОКАРТИНЫ
«КОЛЧАКОВЩИНА» В СИБИРСКОЙ ПЕРИОДИКЕ 1929 ГОДА**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-12
УДК 94:338(470.7)"1880/1917"

Выходные данные для цитирования:

Петин Д.И., Тишкина К.А. «Фильма должна быть строго исторической...»: дискуссия о съемках кинокартины «Колчаковщина» в сибирской периодике 1929 года // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 146–155.
URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-12.pdf>

D.I. Petin
K.A. Tishkina*

“THE FILM MUST BE STRICTLY HISTORICAL...”:
A DISCUSSION OF THE FILMING OF “KOLCHAKOVSHCHINA”
IN A SIBERIAN PERIODICAL IN 1929

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-12

How to cite:

Petin D.I., Tishkina K.A. “The Film Must Be Strictly Historical...”: A Discussion of the Filming of “Kolchakovshchina” in a Siberian Periodical in 1929 // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 146–155. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-12.pdf>]

Abstract. In modern Russian academic science, cultural anthropology is becoming more and more popular, allowing, along with other areas of historical knowledge, to obtain a full-fledged idea of a particular era. The article presents an analytical review of the discussion that has developed in the Siberian periodical press around the filming of the film “Kolchakovshchina” by the Kinosibir film studio, which was supposed to take place in 1929. The film was to become part of the official celebrations dedicated to the tenth anniversary of the restoration of Soviet power in Siberia. The methodological basis of the study was the principle of consistency, anthropological and cultural approaches, and the comparative historical method. This methodological set made it possible, after analyzing the development of the discussion, to establish the main directions of the discussion, mainly related to the need to display in the “Kolchakovshchina” the real historical events of the Civil War in the East of Russia. At the same time, the idea of creating a motion picture is considered as part of the large-scale propaganda activities of the Soviet government, which was in dire need of a historical justification for its existence. In conclusion, it is emphasized that, despite the relevance and urgency of the plot that was supposed to be embodied on the screen, the filming of the film was never started due to insufficient funding, the congestion of the Kinosibir film studio and its closure that followed soon after. The article is addressed to a wide range of specialists studying cultural anthropology, early Soviet society, Soviet cinematography, ideological and propaganda work in the USSR, the Civil War in the East of Russia and Siberian local history.

Keywords: cultural anthropology, Soviet culture, Soviet cinema, collective memory, Siberia, Russian Civil War, A.V. Kolchak, V.A. Itin.

* **Дмитрий Игоревич Петин**, кандидат исторических наук, доцент, Омский государственный технический университет, Омск, Россия, e-mail: dimario86@rambler.ru

Dmitry Igorevich Petin, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Omsk State Technical University, Omsk, Russia, e-mail: dimario86@rambler.ru

* **Ксения Алексеевна Тишкина**, кандидат исторических наук, Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия, e-mail: ksetishkina@mail.ru

Ksenia Alekseevna Tishkina, Candidate of Historical Sciences, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia, e-mail: ksetishkina@mail.ru

** Исследование выполнено при поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-39-60009.

The study was carried out with the support of the RFBR in the framework of scientific project No. 19-39-60009.

The article has been received by the editor on 04.05.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В современной российской академической науке все более популярной становится культурная антропология, позволяющая, наряду с иными направлениями исторического знания, получить полновесные представления о конкретной эпохе. В статье представлен аналитический обзор дискуссии, сложившейся в сибирской периодической печати вокруг съемок студией «Киносибирь» фильма «Колчаковщина», предполагавшихся в 1929 г. Кинолента должна была стать частью официальных торжественных мероприятий, приуроченных к десятилетней годовщине восстановления советской власти в Сибири. Методологической основой исследования послужили принцип системности, антропологический и культурологический подходы, сравнительно-исторический метод. Данная методологическая совокупность позволила, проанализировав развитие дискуссии, установить основные направления обсуждения, преимущественно связанные с необходимостью отображения в «Колчаковщине» реальных исторических событий Гражданской войны на востоке России. При этом идея создания кинокартины рассматривается как часть масштабных пропагандистских мероприятий советской власти, остро нуждавшейся в историческом обосновании своего существования. В заключение подчеркивается, что, несмотря на актуальность и остроту сюжета, который должен был воплотиться на экране, съемки фильма так и не были начаты в связи с недостаточным финансированием, перегруженностью работы киностудии «Киносибирь» и последовавшим вскоре ее закрытием. Статья адресована широкому кругу специалистов, изучающих культурную антропологию, ранний советский социум, советский кинематограф, идеологическую и пропагандистскую работу в СССР, Гражданскую войну на востоке России и сибирское краеведение.

Ключевые слова: культурная антропология, советская культура, советский кинематограф, коллективная память, Сибирь, Гражданская война, А.В. Колчак, В.А. Итин.

Статья поступила в редакцию 04.05.2022 г.

В современных исторических исследованиях одним из направлений, вызывающих интерес у специалистов, становится культурная антропология. Благодаря этому мы можем получить более полноценные представления о системе идей и ценностей, о социальных сценариях человеческого поведения в рамках конкретной эпохи, проявлениями которой становятся различные объекты культуры. В этом отношении различные события динамичного военно-революционного периода 1917–1922 гг. и последующая рефлексия находят колоритное отражение в кинематографе.

Несмотря на прошедшее столетие, острые политизированные дискуссии среди общественности вызывает период Гражданской войны и ее ключевые политические фигуры. Несомненный лидер среди них – А.В. Колчак¹. И неслучайно сегодня именно Омск – столица белой России в 1918–1919 гг. – стал местом проведения авторитетных и содержательных академических форумов, посвященных изучению русской революции². Примеры научного

¹ См., напр.: Сушко А.В., Петин Д.И. Битвы за память: к вопросу о мемориализации имени адмирала А.В. Колчака в Омске // Омский научный вестник. Серия: Общество. История. Современность. 2019. Т. 4, № 4. С. 9–17; Стельмак М.М. Круглый стол «Адмирал Колчак: ученый, флотоводец, Верховный правитель»: обзор работы // Сибирский архив. 2020. № 3. С. 222–235; Базанов П. Н. Местная или всероссийская культура // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 3. С. 187.

² См., напр.: Машкарин М.И. «Смута XX века» в Сибири: взгляд сквозь документальное наследие (историко-архивные конференции в Омске по истории Революции и Гражданской войны в России) // Омский научный вестник. Серия: Общество. История. Современность. 2020. Т. 5, № 1. С. 70–74.

осмысления визуализации данного явления и его сибирских сюжетов имеются в новейшей российской историографии. Но приоритетна для исследователей пока лишь кинохроника³.

В связи с этим видится актуальным изучение первых опытов советской кинематографической рефлексии, и таким пассажем, привлечшим наше внимание, стало освещение в сибирской прессе съемок кинокартины «Колчаковщина». История сибирского игрового кино началась с фильма «Красный газ» (1924). Выпуск киноленты был приурочен к пятилетней годовщине восстановления советской власти в Сибири. Съемками фильма занималось действовавшее в Новониколаевске (с 1926 г. – Новосибирск) Сибирское отделение Госкино. В основу сценария ленты «Красный газ» вошел первый советский роман о событиях Гражданской войны «Два мира» (1921). Автор романа В.Я. Зазубрин⁴ стал соавтором сценария. Съемки фильма с привлечением большого количества сибирских актеров проходили в Новониколаевске, Бийске, Горном Алтае и т.д.⁵ Не обошлось без исторических парадоксов: роль Колчака сыграл артист по фамилии Ленин⁶. Известный общественный деятель, историк-архивист В.Д. Вегман летом 1924 г. называл еще готовящуюся картину «крупной победой на нашем партийном советском кинематографическом фронте»⁷. Премьера «художественного боевика» «Красный газ» прошла 12 декабря 1924 г. Фильм имел большой успех среди зрителей.

Спустя 5 лет, к новому юбилею установления советской власти в Сибири, был вновь поднят вопрос о съемках очередной киноленты о событиях Гражданской войны на сибирском материале. В первом номере журнала «Сибирские огни» за 1929 г. была помещена статья писателя В.А. Итина⁸ «“Колчаковщина” (Какой должна быть картина)»⁹. Итин сообщал о том, что вопрос о съемках масштабной кинокартины уже решен. За производство будущей ленты должно было отвечать акционерное общество «Киносибирь», начавшее свою деятельность в 1926 г., совместно с «Межрабпомфильмом». На место режиссера планировалось пригласить В.И. Пудовкина, зарекомендовавшего себя как режиссера «революционной кинематографии»¹⁰. В 1927 г. на экран вышел его фильм «Конец Санкт-Петербурга», а в 1928 г. – «Потомок Чингисхана»¹¹. Предполагалось, что подготовкой сценария будет заниматься Н.Ф. Агаджанова-Шутко¹². В начале 1929 г. она приезжала в Новосибирск работать с документами в архивах города.

В своей статье Итин отмечал, что тема «колчаковщины» слабо представлена в отечественном кинематографе. Примером неудачного фильма о Гражданской войне в Сибири, по

³ См., напр.: *Петин Д.И., Стельмак М.М.* Антибольшевистский Омск в 1919 г.: источниковедческий анализ кинохроники французских интервентов // Вестник архивиста. 2018. № 1. С. 48–64; *Стельмак М.М., Петин Д.И.* Повседневность белогвардейского Омска в объективе американской кинокамеры 1919 г.: к вопросу атрибуции малоизвестного источника // Вестник архивиста. 2019. № 2. С. 357–374; *Белгородская Л.В., Дроздов Н.И., Воног Е.А.* Повседневность Гражданской войны в Сибири: источниковедческий анализ американской кинохроники «Allied expeditionary forces in Siberia» (1918–1920 гг.) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 3. С. 9–26; *Воног Е.А.* Вклад американских и британских экспедиционных сил в формирование визуального образа Гражданской войны в России // Северные Архивы и Экспедиции. 2020. Т. 4, № 2. С. 31–40.

⁴ Зазубрин В.Я. (1895–1938) – журналист и писатель, участник Гражданской войны.

⁵ *Огнева Е.В.* Премьера первого сибирского игрового фильма «Красный газ» // Барнаульский хронограф. 2005 г. Барнаул, 2004. С. 14.

⁶ Ленин Михаил (М.Ф. Игнатюк) (1880–1951) – артист театра и кино, участник Первой мировой войны, подпоручик.

⁷ *Вегман В.* Первая сибирская кино-лента // Советская Сибирь. 1924. 29 июля. С. 9.

⁸ Итин В.А. (1894–1938) – писатель и общественный деятель, участник Гражданской войны в Сибири.

⁹ Статья была перепечатана в газете «Советская Сибирь» за 7 марта 1929 г. под заголовком «Прежде, чем ставить “Колчаковщину”. Какой должна быть картина», а также в журнале «Советский экран» № 15 1929 г. под заголовком «“Колчаковщина”. Какой должна быть картина».

¹⁰ Пудовкин В.И. (1893–1953) – режиссер и актер, участник Первой мировой войны. Наиболее значимые режиссерские работы на историческую тематику: «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1941), «Адмирал Нахимов» (1946) и т.д.

¹¹ В журнале «Омский зритель» № 8 за 1929 г. В.И. Пудовкину ошибочно приписана работа в качестве режиссера над картиной «Броненосец Потёмкин», снятой С.М. Эйзенштейном в 1925 г.

¹² Агаджанова-Шутко Н.Ф. (1889–1974) – сценаристка, автор первоначального сценария к фильму С.М. Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин» (1925).

его мнению, являлся «Красный газ». В связи с этим на новую киноленту возлагались большие надежды. Будущим зрителям через дискуссии на страницах периодической печати предлагалось заранее высказать свои пожелания о киноленте во избежание критики фильма в будущем. Сам Итин видел «Колчаковщину» исторической эпопеей: «Картина должна начинаться от крестьянских полей, от голода в городах европейской части РСФСР, от национализации иностранных предприятий, от мелких французских буржуа, лишившихся франков с “русского займа”. <...>. Картину нужно дать глазами рабочего или крестьянина, пережившего Колчаковщину»¹³. По мнению Итина, личности А.В. Колчака не следовало уделять в фильме большого внимания, а сконцентрироваться на массовых сценах. При работе над сценарием писатель предлагал использовать в некоторых сценах сюжеты из повести И.Г. Гольдберга¹⁴ «Гроб полковника Недочетова» (1924).

С весны 1929 г. на страницах сибирской прессы стали появляться статьи и заметки о предполагаемых съемках фильма с рабочим названием «Колчаковщина» («Колчаковщина в Сибири»). К дискуссии по поводу создания кинокартины привлекались сибиряки как непосредственные свидетели и участники Гражданской войны. Планируемое масштабное кинополотно должно было стать частью торжественных мероприятий, приуроченных к десятилетнему юбилею восстановления советской власти в Сибири.

В марте 1929 г. статья В.А. Итина из журнала «Сибирские огни» была перепечатана в газете «Советская Сибирь» за 7 марта 1929 г. под заголовком «Прежде, чем ставить “Колчаковщину”. Какой должна быть картина». В номере также было опубликовано мнение членов ячейки ВЛКСМ химического факультета Сибирского технологического института (СТУ) по поводу предстоящих съемок фильма. Они предложили акцентировать внимание в будущей кинокартине на участии молодежи в деле установления советской власти в Сибири. Так, молодые люди посоветовали внести в сценарий историю партиячейки стекольного завода п. Памяти 13 борцов (до 1920 г. – п. Знаменское) Емельяновского района Красноярского края. В октябре 1919 г. 13 рабочих завода, проводивших подпольную работу и организовавших партизанский отряд, были приговорены к расстрелу. Чудом удалось спастись Ф.П. Гурскому, впоследствии поступившему на химический факультет СТУ. На одном из комсомольских собраний он рассказал историю своей подпольной деятельности, которая произвела большое впечатление на студентов. По мнению членов ячейки ВЛКСМ, воспоминания Гурского могли бы послужить «...весьма интересным революционно-классовым сюжетом для задуманного Киносибирью сценария»¹⁵.

Публикация Итина с информацией о съемках «Колчаковщины» вызвала негодование и со стороны сибирской общественности. Л. Нежданов подготовил статью «Ставить “Колчаковщину” преждевременно (В порядке дискуссии)», в которой отметил, что «Киносибирь» ушла от выбранного ранее пути съемок культурно-просветительских лент и планирует снимать художественные фильмы. С одной стороны, Нежданов приветствовал данную инициативу, но в то же время выступал против скорейшей и масштабной киносъемки, которая могла бы сказаться на финансах «Киносибирь». В качестве примера он привидил фильм С.М. Эйзенштейна, обошедшийся в 800 тыс. руб., но, по мнению Нежданова, не оправдавший возложенных на него надежд по отображению революционных событий. Кроме этого, автор статьи предположил, что из-за слабой кинофикации (особенно в сельской местности) «Колчаковщина» не сможет окупиться. Нежданов соглашался с мнением Итина о подготовке хорошего сценария, но переживал, что 50 % съемок могут проходить в павильонах «Межрабпомфильма», тем самым избавив «Киносибирь» от активного участия в процессе создания фильма. В конце своей заметки Нежданов приходил к выводу, что «постановка “Колчаковщины” преждевременна»¹⁶.

¹³ Итин В. «Колчаковщина» (Какой должна быть картина) // Сибирские огни. 1929. Кн. 1: январь – февраль. С. 216.

¹⁴ Гольдберг И.Г. (1884–1939) – сибирский писатель; в годы Гражданской войны состоял гласным Иркутской городской думы.

¹⁵ Пожелание комсомольцев (К постановке «Колчаковщины») // Советская Сибирь. 1929. 7 марта. С. 3.

¹⁶ Нежданов Л. Ставить «Колчаковщину» преждевременно (В порядке дискуссии) // Советская Сибирь. 1929. 24 марта. С. 2.

Наиболее активно обсуждение вопроса о съемках «Колчаковщины» развернулось в омской прессе, а точнее в газете «Рабочий путь» и журнале «Омский зритель». Редакция газеты «Рабочий путь» подготовила и опубликовала большую статью «Как нужно ставить “Колчаковщину”». Сотрудники газеты сделали предположение, что будущая картина могла бы встать в один ряд с такими крупными кинофильмами на революционную тематику, как «Броненосец Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга» и т.д. Авторы статьи считали, что съемки будущей киноленты должны носить масштабный характер с привлечением большого количества массовки и выходить за пределы павильонов. Основными требованиями к фильму являлись «идеологически-выдержанная» структура ленты и незатратность производства. Привлечение сибирской общественности к дискуссии по поводу предстоящих съемок должно было улучшить будущий процесс киносъемок.

В связи с этим редакция газеты «Рабочий путь» обратилась ко всем участникам и свидетелям Гражданской войны в Сибири с просьбой высылать в Омск письма со своим мнением. Чтобы присланные тексты носили четкий характер, участникам дискуссии предлагалось ответить на ряд конкретных вопросов: «какие моменты колчаковщины и партизанского движения должны быть отражены в картине», «в какой местности Сибири следует снимать картину», «каких исторических героев-партизан (персонально, с указанием адреса, где они живут в настоящий момент) нужно привлечь к участию в этой картине», «когда желательно увидеть картину на экране – к десятилетию ли освобождения Сибири или лучше не спешить с ее постановкой», «какую помощь могут оказать рабочие и крестьяне Сибири, а также научные организации (музеи революции, архивы и т.п.) в постановке этой картины»¹⁷. Впоследствии предполагалось все собранные мнения публиковать на страницах газеты «Рабочий путь» и направлять их в «Киносибирь».

К письму редакции «Рабочий путь» была прибавлена заметка от уполномоченного «Киносибири» Г.М. Давыдова, в которой он отмечал значение фильма «Колчаковщины» как документа против капитализма. Давыдов отмечал, что будущая картина – это «...приложение к счету, который пролетариат Советского Союза предъявляет за те бесчинства и насилия, какие творили в Сибири представители “цивилизованного мира”»¹⁸. Им также была подготовлена большая статья «Какой должна быть картина “Колчаковщина”», которая была опубликована в журнале «Омский зритель». Публикация была разделена на две части. В первой части Г.М. Давыдов отвечал на вопрос, «какой должна быть картина “Колчаковщина”». По его мнению, в фильме должно было акцентироваться внимание на героической борьбе рабочего класса с интервентами, а также на вкладе в победу партизанского движения. Во второй части шел ответ автора на вопрос о том, «чего не должно быть в картине». Давыдов категорически выступал против романтических и приключенческих линий в киноленте. Образ врага не должен был строиться вокруг пьянства и кутежей офицеров, а изображение А.В. Колчака в фильме предлагалось свести к минимуму¹⁹.

В ответ на статью Давыдова в журнале «Омский зритель» вышла публикация В. Волгина «К постановке “Колчаковщины”». Волгин согласился с мнением Давыдова по поводу отсутствия романтической линии в будущем фильме. Им было предложено уделить большее внимание в картине теме интервенции в Сибири. В киноэпизодах Волгин предлагал осветить «бои под Марьяновской, эвакуацию советской власти из Омска на пароходах, встречу 22-х пароходов тарской буржуазией оружием выстрелами, разгон их и освобождение едущими из тарской тюрьмы заключенными, посаженных во время тарского восстания; подпольную войну партии во время колчаковщины в Сибири; возникновение и гибель директории, закулисную борьбу и восстановление на “престол” Колчака»²⁰. Кроме этого, он предлагал включить сцены «анненковщины» в Семипалатинске. Натуральные съемки автор статьи считал возможным произвести в Омске, Новосибирске, Таре и Семипалатинске.

¹⁷ Редакция. Как нужно ставить «Колчаковщину»? // Рабочий путь. 1929. 5 апр. С. 4.

¹⁸ Давыдов Г.М. «Колчаковщина» будет служить // Рабочий путь. 1929. 5 апр. С. 4.

¹⁹ Давыдов Г.М. Какой должна быть картина «Колчаковщина» // Омский зритель. 1929. № 8. С. 11.

²⁰ Волгин В. К постановке «Колчаковщины» // Омский зритель. 1929. № 9. С. 11.

Волгин считал допустимым двухсерийный формат кинокартины со значительными финансовыми вложениями.

В апреле 1929 г. в газете «Рабочий путь» были опубликованы три отобранных письма, выражающие взгляды на будущий фильм «Колчаковщина». В первом письме под заголовком «Эпическая кинохроника, но не сухая» от П. Нараковича предлагалось акцентировать внимание в фильме на подпольной деятельности большевистской организации, а также на связи партизанского движения с бедняцко-средняцким крестьянством. Кроме этого, отметить помощь кулачества и иностранного капитала российскому правительству. По мнению Нараковича, необходимо было смонтировать небольшой фильм к годовщине восстановления советской власти, а более масштабное кино показать позднее. Автор второго письма «Строго правдивая фильма, без фокстротов» В. Тегер настаивал на достоверности сюжета. Он отмечал: «Картина должна быть правдивой до мельчайших деталей и не впадать в то же время в сухую хроникальность»²¹. Тегер также выступал против акцента внимания на личности А.В. Колчака, его окружения и «красивости» картинки, которая заключалась в изображении фешенебельных ресторанов, красивых женщин и т.д. В последнем письме за подписью Бор. Сах. «Взять только самое важное» говорилось о том, что не нужно спешить с постановкой фильма. Основное внимание следовало сосредоточить на сценарии с привлечением большого количества источников²².

Большое внимание общественности привлекли вышедшие в «Рабочем пути» письма партизан с мнением о будущем фильме. Первое письмо было от участника тарского партизанского отряда В. Логинова с подзаголовком «Изображать лишь то, что было в самом деле». Он вспоминал о ключевых моментах в деятельности тарского партизанского отряда, которые, по его мнению, следовало запечатлеть в картине: «...расстрел белыми 15 партизан в селе Седельниково, Тарского округа, во главе с командиром отряда Артемом Избышевым; второе – партизанская самодельная пушка; третье – бомбардировка колчаковцами с парохода села Екатерининского, в 10 верстах от Тары; четвертое – беспощадная порка и расстрел крестьян в Седельниковской <...>, Кейзетской, Екатерининской и других волостях, издевательства и насилия над женщинами, сжигание домов партизан, убийство малолетних детей; пятая – остановка колчаковского парохода маленькой кучкой партизан; шестое – поп с. Евгацино, который при помощи исповеди выпытывал у несознательных крестьян сведения о партизанских отрядах и о сочувствующих партизанам»²³.

В следующем письме с подзаголовком «Снять партизанское движение в Манском районе» бывший партизан манского отряда Кравченко и Щетинкина А. Павлов обращал внимание на необходимость освещения деятельности партизанских отрядов в Красноярском и Канском округах с натурными съемками на р. Мана. Для отображения событий Гражданской войны Павлов предлагал снять виды столицы партизанской республики с. Степно-Баджей, налет партизан на с. Маганское, взятие Минусинска, бой под с. Новоселово и т.д. Персонажами, требовавшими воплощения на экране, являлись вожди партизанского движения А.Д. Кравченко, П.Е. Щетинкин и т.д.

В последнем письме «Где снимать картину?» бывший партизан отряда под командованием Г.Ф. Рогова Застрелин предлагал снимать «Колчаковщину» в Барнаульском округе. Сам он хотел выступить в качестве бесплатного консультанта фильма и принять участие в съемках²⁴.

В июне 1929 г. «Рабочий путь» подвел итоги дискуссии по вопросу о постановке «Колчаковщины». Редакция газеты писала, что обсуждение будущего фильма вызвало широкий отклик среди сибирской общественности. Проанализировав содержание писем, сотрудники «Рабочего пути» пришли к выводу, что кинолента «должна быть строго исторической, правдивой, без всякой выдумки и пошлых шуточек, вроде фокстрота и пьяных оргий в ресто-

²¹ Обсуждаем, какой должна быть «Колчаковщина» // Рабочий путь. 1929. 21 апр. С. 4.

²² Там же.

²³ Партизаны говорят, как нужно делать фильму о колчаковщине // Рабочий путь. 1929. 28 мая. С. 4.

²⁴ Там же.

ранах, якобы показывающих “разложение буржуазии”»²⁵. По масштабам фильм должен был быть сопоставим с «Войной и миром» Л.Н. Толстого с большим количеством персонажей. В картине также было необходимо отображение жизни партизанского движения. Редакция «Рабочего пути» надеялась на то, что создатели фильма обратятся к «голосу советской ответственности» и снимут достойную картину «...не для масс, а <...> при участии самих масс»²⁶.

С середины весны 1929 г. дело, связанное с постановкой «Колчаковщины», постепенно начало сдвигаться с места. В конце марта 1929 г. в Новосибирск для заключения договора о совместном производстве фильмов с «Киносибирью» прибыл зампредела правления «Межрабпомфильма» Г.Д. Арустанов. В Сибири планировались съемки двух художественных и двух культурно-просветительских лент. В интервью газете «Советская Сибирь» за 3 апреля 1929 г. Г.Д. Арустанов делился, что началась подготовка сценария к «Колчаковщине»²⁷. Сами съемки были намечены на лето 1929 г., а выход фильма сдвигался на зиму 1930 г. В связи с этим выпуск картины не был приурочен к 10-летию восстановления советской власти в Сибири. Как отмечал Арустанов, в данный момент В.И. Пудовкин занят на съемках картины «Очень хорошо живется»²⁸, а натурные съемки требовали зимних пейзажей Сибири. К концу года был запланирован выход совместной картины «Киносибири» и «Межрабпомфильма» на тему Гражданской войны – «Партизанская женка»²⁹ по мотивам романа-хроники П.Н. Дорофеева «Колчаковщина».

Главной задачей для будущей киноленты стала подготовка качественного сценария. В мае 1929 г. член правления «Киносибирь» М.Л. Мордохович, находясь в Иркутске, обратился к писателю И.Г. Гольдбергу с просьбой подготовить либретто для фильма «Колчаковщина». Впоследствии предполагалось подключить писателя к разработке сценария. Гольдберг принял предложение и, не дожидаясь подтверждения от «Киносибири» на заказ либретто, сразу приступил к работе. Но спустя месяц никаких сведений от организации писатель не получил и был вынужден обратиться в правление Сибирского союза писателей с просьбой разобраться со сложившейся ситуацией. В своем письме Гольдберг отмечал: «...берясь осуществлять либретто и сценарий для фильма о колчаковщине, предполагал, что буду делать совместно с “Киносибирью” общественно и политически полезное дело. Это был не просто “заказ” нанимателя работнику, это было нечто большее, – вот это вовлечение меня в предполагаемое художественное оформление для кино былых героических дней сибирских рабочих и трудовых слоев крестьянства»³⁰. Правление Сибирского союза писателей поддержало Гольдберга и обратилось в «Киносибирь» с «протестом против бесцеремонного отношения к авторскому труду»³¹.

Для создателей фильма острым оставался вопрос финансирования. Механизм выделения денег на проект по итогам доклада директора «Киносибири» Г.В. Алтайцева обсудили 5 июня 1929 г. в Новосибирске на заседании президиума Сибирского крайисполкома. Итоговое постановление было следующим:

«1. Принимая во внимание большое политическое значение выпуска историко-художественного фильма “Колчаковщина” и недостаточность для этого средств у “Киносибири”, поставить перед Госбанком вопрос о предоставлении “Киносибири” лимита в 100 000 руб. по учету векселей со специальным назначением кредита на выпуск фильма.

2. Принять к сведению согласие на выдачу заинтересованными организациями “Киносибири” вексельных обязательств в суммах: Сибкрайиздат – 10 000 руб., Сибторг – 20 000 руб., Сибмаслосоюз – 10 000 руб., Крайсельбанк – 20 000 руб.

3. Поручить “Киносибири” договориться с Крайсоюзом об участии последнего в финансировании выпуска фильма в размере 40 000 руб.

²⁵ Что дала дискуссия о колчаковщине // Рабочий путь. 1929. 22 июня. С. 4.

²⁶ Там же.

²⁷ 4 сибирских фильма // Советская Сибирь. 1929. 3 апр. С. 4.

²⁸ Фильм вышел в 1932 г. под названием «Простой случай».

²⁹ Фильм вышел в 1930 г. под названием «Огненный рейс».

³⁰ Обыкновенная киноистория одного писателя // Сибирские огни. 1929. Кн. 4: июль – август. С. 221.

³¹ Там же.

4. Признать необходимым оказание “Киносибири” заимообразной помощи из местного бюджета 29/30 г. в сумме 20 000 руб.»³²

Начиная с зимы 1929 г. сотрудники «Киносибири» активно занимались натурными съемками для картины «Тунгус с Хэнычара» по рассказу писателя М. Никитина. Обращение к теме жизни коренного населения ставилось в первостепенную задачу для сибирской киностудии. В июне 1929 г. на совещании отдела пропаганды и агитации Сибкрайкома ВКП(б) было вынесено постановление дать задание «Киносибири» «на создание цикла кинофильмов, посвященных национальным меньшинствам...»³³. Съёмочный процесс над фильмом «Тунгус с Хэнычара» занял много времени, так как требовалось провести большую работу для воспроизведения жизни эвенков. Часть съемок проходила на стойбище в Нижней Тунгуске. Кинолента со слоганом «Первый художественный фильм Дальнего Севера» вышел в прокат в 1930 г., часть копий картины была продана за границу³⁴. К этому времени деятельность «Киносибири» была ликвидирована, а все имущество передано «Совкино». Последним проектом, разработкой которого занималась «Киносибирь», стала картина «Огненный рейс».

Тема Гражданской войны являлась одним из ключевых направлений идеологии молодого государства. Советскому правительству требовались доказательства легитимности своей государственной власти с опорой на конкретные исторические события. Кинематограф должен был стать новым рупором и транслятором «нужных» пропагандистских сюжетов. Действовавшие в Сибири киностудии должны были, решив все насущные задачи, поставить на поток выпуск кинофильмов. Перспектива создания «Колчаковщины» воодушевила сибиряков. Кинолента изначально позиционировалась как «народная», что позволяло высказывать свои пожелания о ее съемках не только участникам Гражданской войны, но и новому поколению советских граждан. К сожалению, задуманным планам не удалось воплотиться в жизнь. Если первоначально речь шла о том, что «Колчаковщина» будет выпущена к юбилейной годовщине установления советской власти в Сибири, то уже летом 1929 г. стало понятно, что процесс производства фильма затягивается (как минимум из-за нехватки финансирования). Попытки приглашения именитого режиссера не увенчались успехом из-за его занятости, а деятельность «Киносибири» была сосредоточена вокруг съемок фильма о жизни эвенков. Выпущенный в 1930 г. фильм на тему Гражданской войны в Сибири «Огненный рейс» был менее масштабен по своей задумке, чем «Колчаковщина».

Литература

Базанов П.Н. Местная или всероссийская культура // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 3. С. 186–187.

Белгородская Л.В., Дроздов Н.И., Воног Е.А. Повседневность Гражданской войны в Сибири: источниковедческий анализ американской кинохроники «Allied expeditionary forces in Siberia» (1918–1920 гг.) // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 3. С. 9–26.

Волгин В. К постановке «Колчаковщины» // Омский зритель. 1929. № 9. С. 11.

Воног Е.А. Вклад американских и британских экспедиционных сил в формирование визуального образа Гражданской войны в России // Северные Архивы и Экспедиции. 2020. Т. 4, № 2. С. 31–40.

Давыдов Г.М. Какой должна быть картина «Колчаковщина» // Омский зритель. 1929. № 8. С. 11.

Итин В. «Колчаковщина» (Какой должна быть картина) // Сибирские огни. 1929. Кн. 1: январь – февраль. С. 215–216.

³² Протокол № 46–223 заседания Президиума Сибирского краевого исполнительного комитета Советов 3-го созыва. Новосибирск, 1929. С. 5–6.

³³ Цит. по: Семенов А. Жила-была Киносибирь // Восточно-Сибирская правда. 1991. 13 апр. С. 8.

³⁴ Кузьменко Т.А., Максимова И.Е. Куда Аргишил «Тунгус с Хэнычара»: перипетии одного литературного сюжета // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 257.

Кузьменко Т.А., Максимова И.Е. Куда Аргишил «Тунгус с Хэнычара»: перипетии одного литературного сюжета // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 253–273.

Машкарин М.И. «Смута XX века» в Сибири: взгляд сквозь документальное наследие (историко-архивные конференции в Омске по истории Революции и Гражданской войны в России) // Омский научный вестник. Серия: Общество. История. Современность. 2020. Т. 5, № 1. С. 70–74.

Обыкновенная киноистория одного писателя // Сибирские огни. 1929. Кн. 4: июль–август. С. 221.

Огнева Е.В. Премьера первого сибирского игрового фильма «Красный газ» // Барнаулский хронограф. 2005 г. Барнаул, 2004. С. 13–15.

Петин Д.И., Стельмак М.М. Антибольшевистский Омск в 1919 г.: источниковедческий анализ кинохроники французских интервентов // Вестник архивиста. 2018. № 1. С. 48–64.

Протокол № 46–223 заседания Президиума Сибирского краевого исполнительного комитета Советов 3-го созыва. Новосибирск, 1929. 16 с.

Стельмак М.М. Круглый стол «Адмирал Колчак: ученый, флотоводец, Верховный правитель»: обзор работы // Сибирский архив. 2020. № 3. С. 222–235.

Стельмак М.М., Петин Д.И. Повседневность белогвардейского Омска в объективе американской кинокамеры 1919 г.: к вопросу атрибуции малоизвестного источника // Вестник архивиста. 2019. № 2. С. 357–374.

Сушко А.В., Петин Д.И. Битвы за память: к вопросу о мемориализации имени адмирала А.В. Колчака в Омске // Омский научный вестник. Серия: Общество. История. Современность. 2019. Т. 4, № 4. С. 9–17.

References

(1929). Oby'knovennaya kinoistoriya odnogo pisatelya [An Ordinary Movie Story of One Writer]. In *Sibirskie ogni*. Kn. 4: iyul'–avgust, p. 221.

(1929). Protokol № 46–223 zasedaniya Prezidiuma Sibirskogo kraevogo ispolnitel'nogo komiteta Sovetov 3-go sozyva [Protocol No. 46–223 of the Meeting of the Presidium of the Siberian Regional Executive Committee of Soviets of the 3rd Convocation]. Novosibirsk. 16 p.

Bazanov P. N. (2022) Mestnaya ili vserossiyskaya kul'tura [Local or all-Russian culture]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. No. 3. pp. 186–187.

Belgorodskaya, L.V., Drozdov, N.I., Vonog, E.A. (2020). Povsednevnost' Grazhdanskoj vojny v Sibiri: istochnikovedcheskiy analiz amerikanskoj kinokhroniki "Allied expeditionary forces in Siberia" (1918–1920 gg.) [The Visualized Daily Life of the Civil War in Siberia: A Source Analysis of the American Newsreel "Allied Expeditionary Forces in Siberia"]. In *ИПАЭИМА. Problemy vizual'noy semiotiki*. No. 3, pp. 9–26.

Davydov, G.M. (1929). Kakoy dolzhna by't' kartina "Kolchakovshchina" [What Should Be the Film "Kolchakovshchina"]. In *Omskiy zritel'*. No. 8, p. 11.

Itin, V. (1929). "Kolchakovshchina" (Kakoy dolzhna by't' kartina) ["Kolchakovshchina" (What Should be the Film)]. In *Sibirskie ogni*. Kn. 1: yanvar'–fevral', pp. 215–216.

Kuz'menko, T.A., Maksimova, I.E. (2019). Kuda Argishil "Tungus s Henychara": peripetii odnogo literaturnogo syuzheta [Where Did the "Tungus from Hanychar" Nomadize: Twists of a Literary Plot]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. No. 33, pp. 253–273.

Mashkarin, M.I. (2020). "Smuta XX veka" v Sibiri: vzglyad skvoz' dokumental'noe nasledie (istoriko-arhivnye konferentsii v Omske po istorii Revolyutsii i Grazhdanskoj vojny v Rossii) ["Troubles of the 20th Century" in Siberia: A Look Through Documentary Heritage (Historical and Archival Conferences in Omsk on History of the Revolution and the Civil War in Russia)]. In *Omskiy nauchny'y vestnik. Seriya: Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'*. 2020. Vol. 5, No. 1, pp. 70–74.

Ogneva, E.V. (2004). Prem'era pervogo sibirskogo igrovogo fil'ma "Krasnyy gaz" [Premiere of the First Siberian Feature Film "Red Gas"]. In *Barnaul'skiy hronograf*. 2005 g. Barnaul, pp. 13–15.

Petin, D.I., Stel'mak, M.M. (2018). Antibol'shevistskiy Omsk v 1919 g.: istochnikovedcheskiy analiz kinokhroniki frantsuzskikh interventov [Anti-Bolshevik Omsk in 1919: A Source Study Analysis of the French Intervention Newsreels]. In *Vestnik arkhivista*. No. 1, pp. 48–64.

Stel'mak, M.M. (2020). Krugly'y stol "Admiral Kolchak: ucheny'y, flotovodets, Verkhovny'y pravitel'": obzor raboty' ["Admiral Kolchak: Scientist, Naval Commander, Supreme Ruler": The Overview]. In *Sibirskiy arkhiv*. No. 3, pp. 222–235.

Stel'mak, M.M., Petin, D.I. (2019). Povsednevnost' belogvardeyskogo Omska v ob'ekte amerikanskoy kinokamery 1919 g.: k voprosu atributsii maloizvestnogo istochnika v Omske [Everyday Life of White-Guard Omsk in the Lens of American Camera (1919): Revisiting Attribution of a Little-Known Source]. In *Vestnik arkhivista*. No. 2, pp. 357–374.

Sushko, A.V., Petin, D.I. (2019). Bitvy za pamyat': k voprosu o memorializatsii imeni admiral A.V. Kolchaka v Omske [Battles for Memory: On the Issue of Memorializing the Name of Admiral A.V. Kolchak in Omsk]. In *Omskiy nauchny'y vestnik. Seriya: Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'*. Vol. 4, No. 4, pp. 9–17.

Volgin, V. (1929). K postanovke "Kolchakovshhiny" [To the Production of "Kolchakovshchina"]. In *Omskiy zritel'*. No. 9, p. 11.

Vonog, E.A. (2020). Vklad amerikanskikh i britanskikh ekspeditsionnykh sil v formirovanie vizual'nogo obraza Grazhdanskoy voyny v Rossii [Contribution of American and British Expeditionary Forces to the Visual Image of the Civil War in Russia]. In *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. Vol. 4, No. 2, pp. 31–40.

М.А. Безнин
Т.М. Димони*

КИНОФИЛЬМ «ЗЕМЛЯ» (1930 Г.) КАК ОТРАЖЕНИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОТНОШЕНИЙ СОБСТВЕННОСТИ**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-13
УДК 791.43"193"

Выходные данные для цитирования:
Безнин М.А., Димони Т.М. Кинофильм «Земля» (1930 г.) как отражение трансформации отношений собственности // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 156–165. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-13.pdf>

М.А. Beznin
Т.М. Dimoni*

THE FILM "EARTH" (1930) AS A REFLECTION OF TRANSFORMATION OF PROPERTY RELATIONS**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-13

How to cite:
Beznin M.A., Dimoni T.M. The Film "Earth" (1930) as a Reflection of Transformation of Property Relations // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 156–165. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-13.pdf>]

Abstract. The article analyzes the symbolic and visual series of the film "Earth" in order to identify markers of changes in property relations, primarily in land ownership as the main factor of industrial life. This film was created at the early stage of collectivization of agriculture, which allowed the director A.P. Dovzhenko to capture the most vivid impressions of the new village politics. It is shown that the main attention in the film is paid to the elimination of individual attitudes to land ownership, the destruction of the personification of land use. For this purpose, a comparison of the elements of land use of traditional peasant society and the first stages of collective farm construction is carried out, in more detail in this regard, the attitude to such an important object – a symbol of proprietary positions – as the border is highlighted. This plot is interpreted on the materials of village folklore. The authors drew attention to the role of penetration of capital into the village as a turning point in the change of property relations. In addition, the text of the article provides data on the state policy in the field of cinematography in the 1930s, evidence of the organization of film distribution in rural areas. Some of the materials for the article were extracted from the collections of the Russian State Archive of Socio-Political History, periodicals and reference publications.

Keywords: property, land, A.P. Dovzhenko, movie.

The article has been received by the editor on 03.06.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В статье анализируются символический и визуальный ряды фильма «Земля» на предмет выявления маркеров изменения отношений собственности, прежде всего на землю как основной фактор производственной жизни. Данный фильм создан в период начала коллективизации сельского хозяйства, что позволило режиссе-

* **Михаил Алексеевич Безнин**, доктор исторических наук, профессор, Вологодский государственный университет, Вологда, Россия, e-mail: kafohist@vogu35.ru

Mikhail Alekseevich Beznin, Doctor of Historical Sciences, Professor, Vologda State University, Vologda, Russia, e-mail: kafohist@vogu35.ru

Татьяна Михайловна Димони, доктор исторических наук, доцент, Вологодский государственный университет, Вологда, Россия, e-mail: dimonitm@yandex.ru

Tatiana Mikhailovna Dimoni, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Vologda State University, Vologda, Russia, e-mail: dimonitm@yandex.ru

** Публикация подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 22-28-00325, <https://rscf.ru/project/22-28-00325/>

The publication was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project No. 22-28-00325, <https://rscf.ru/project/22-28-00325/>

ру А.П. Довженко уловить наиболее яркие впечатления от новой деревенской политики. Показано, что основное внимание в киноленте уделено ликвидации индивидуального отношения к поземельной собственности, уничтожению персонификации землепользования. С этой целью проведено сравнение элементов землепользования традиционного крестьянского общества и первых этапов колхозного строительства, более подробно в этой связи освещено отношение к такому важному объекту-символу собственнических позиций, как межа. Данный сюжет интерпретирован на материалах деревенского фольклора. Авторы обратили внимание на роль проникновения в деревню капитала как переломного момента изменения отношений собственности. Кроме того, в тексте статьи приводятся данные о государственной политике в сфере кинофикации в 1930-е гг., свидетельства об организации кинопроката в сельской местности. Часть материалов для статьи извлечена из фондов Российского государственного архива социально-политической истории, материалов периодической печати и справочных изданий.

Ключевые слова: собственность, земля, А.П. Довженко, кинофильм.

Статья поступила в редакцию 03.06.2022

С начала XXI в. историческая наука (во всяком случае российская) стала преодолевать свою робость перед визуальными историческими источниками – прежде всего речь идет о кинематографе и фотографии. Большое значение в этом плане имела целенаправленная работа нескольких неравнодушных историков, особенно члена редколлегии, а потом и главного редактора журнала «Российская история» д-ра ист. наук С.С. Секиринского. По его инициативе было подготовлено несколько тематических выпусков журнала «Российская история», собравших авторов, определивших подходы к изучению художественного текста и кинематографа в качестве возможных ресурсов нового исторического знания. С.С. Секринский одновременно являлся создателем и главным редактором журнала «Историк и художник», посвященного целиком проблемам осмысления художественных исторических источников.

Тема кинолент была представлена в журнале «Российская история» № 6 за 2003 г., одновременно все статьи вышли в сборнике «История страны. История кино» (2004 г.). Сборник был замечен и отмечен гильдией кинематографистов и кинокритиков России наградой «Белый слон». С этого времени историки довольно широко привлекают к исследованию разных сюжетов художественный кинематограф в качестве полноценной разновидности исторических источников.

Опыт работы над темой кинофильмов в исследовании исторического времени показывает, что любой историк стремится рассматривать данный источник в качестве гипертекста, т.е. с обязательным привлечением всего шлейфа письменных источников о киноленте, включая варианты сценария, воспоминания о создании фильма, сохранившуюся реакцию кинозрителей, восприятие кинофильма властью и т.д. Важными представляются биографические данные создателей фильма, анализ их взглядов, политических предпочтений и т.д. Как правило, кинофильм рассматривается историками как многоаспектный источник визуального отражения определенных общественных явлений, зеркало социальных процессов – в частности, исследователи делают вывод о той или иной общественной проблематике, отраженной в кино, рассуждают о ситуации, связанной с возникновением фильма, рассматривают сюжет фильма и его соотношение с исторической реальностью. Особенно эти позиции касаются аутентичных фильмов, т.е. снятых параллельно происходящим событиям.

Развитие советского кинематографа совпало с самыми переломными периодами истории нашей страны. С конца 1920-х гг. количество снятых кинофильмов всех видов в СССР постоянно возрастало, становились разнообразнее их жанровая принадлежность и тематика. Часть кинолент посвящалась преобразованиям в сельском хозяйстве. Если в 1920–1928 гг. было

снято 228 фильмов (из них 30 фильмов о деревне), то с 1929–1940 гг. – 412 фильмов (из них 78 о деревне)¹. В 1930-е гг. доля кинофильмов о деревне была самой высокой за весь советский период (19 % от всех снятых кинофильмов). Это показывает высокую значимость кино, в том числе художественных кинолент, в социально-экономических процессах, происходящих в деревне. Эти социально-экономические процессы получили широкое освещение в исторической науке, основная масса работ, освещавших период 1930-х гг., посвящена изучению истории коллективизации. Социальная сторона этого процесса в современной исторической науке рассматривается в рамках тренда раскрестьянивания, отчуждения мелкого сельскохозяйственного производителя от земли и собственности на крупные средства производства².

Как известно, кинофильмам советская власть придавала особое значение, предлагала их использовать в системе пропагандистско-агитационной деятельности. В 1928 г. прошло первое всесоюзное партийное киносовещание, наметившее новые задачи советского кинематографа. Главной задачей текущего этапа была «обязанность помочь социалистической перестройке деревни вовлечь мелкое и мельчайшее хозяйство в процесс обобществления, включить основную массу крестьянства в орбиту социалистического строительства»³. Рассуждая о кино, участники совещания отмечали, что «кино обладает огромной силой воздействия на зрителя. Кино – наиболее портативное, дешевое и необычайно наглядное искусство. У кино наиболее многочисленная аудитория, кино по своей природе наиболее массовое и демократическое искусство. Кино, действуя показом, способно охватить и воздействовать на сознание наиболее отсталого в культурном развитии зрителя»⁴. В то же время киносовещание закрепило равенство «художественной формы» кинофильмов, возможность экспериментов в этом направлении. Единственное требование – чтобы кино «дало форму, понятную миллионам»⁵.

Власть уделяла серьезное внимание киноработе в деревне. В 1930-е гг. по этому поводу было принято важное постановление ЦК ВКП(б)⁶. При описании киноработы в сельской местности в партийных документах чаще всего отмечалась ее неудовлетворительная постановка. Фиксировалось невыполнение плана производства кинолент, недостаточное количество копий фильмов, «пренебрежительное отношение к обслуживанию деревни». Допускалась также демонстрация «картин с низкой технической годностью (порванные, со стертым изображением, с неясными надписями, неправильно смонтированные и т.д.)»⁷. В информации И.В. Сталину об итогах обсуждения вопроса кинофикации деревни Оргбюро ЦК ВКП(б) в середине 1930-х гг. сообщалось, что дело кинофикации деревни «поставлено безобразно. В деревню попадают фильмы второго сорта и низкого качества... Индивидуальной продажи билетов нет, а картины оплачиваются со средств колхозов по 30–35 руб. за сеанс»⁸. Кинофильмы часто демонстрировались в плохо приспособленных помещениях. В результатах обследования развития культурного обслуживания колхозов 1930-х гг. приводилась частушка: «Я вчера была в кино / ужасы, ребятки / только руки ототру / замерзают пятки»⁹. Тем не менее темпы проникновения кинофикации в деревню нарастали.

Вместе с увеличением количества кинофильмов для деревни формируются типовые сюжеты. Как правило, с конца 1920-х гг. они были посвящены «злобе дня» и повествовали о противостоянии «прогрессивной» и «традиционалистской» части деревни в разных вопросах,

¹ Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М., 2022. С. 75.

² Безнин М.А. Раскрестьянивание России // Крестьянское хозяйство: история и современность: материалы Всерос. науч. конф. Вологда, 1992. С. 103–110; Безнин М.А., Димони Т.М. Завершение раскрестьянивания России (вторая половина XX века) // Россия в XX веке: реформы и революции. М., 2002. С. 632–643.

³ Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии. Из материалов первого всесоюзного партийного киносовещания // Справочник партийного работника. М.; Л., 1930. Вып. 7, ч. 1. С. 404.

⁴ Итоги строительства кино в СССР... С. 405.

⁵ Там же. С. 407.

⁶ Постановление ЦК ВКП(б) о советской кинематографии от 5 декабря 1931 г. // Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 3. Д. 864. Л. 57–62.

⁷ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Д. 200. Л. 46.

⁸ Там же. Л. 52.

⁹ Там же. Л. 97.

прежде всего в новых, в частности коллективных формах ведения хозяйства. Среди них были нередкими сюжеты о борьбе кулаков с передовыми колхозниками (табл.).

Таблица

Художественные фильмы о деревне, снятые в СССР в 1930 г.

Название	Жанр	Режиссер	Студия	Сюжет
«Держи вора»	Сатирическая комедия	А. Медведкин	«Союзкино»	О нерадивых колхозниках
«Земля»	Кинопоэма	А. Довженко	Всеукраинское кинофотоуправление (ВУФКУ)	О начальных этапах коллективизации в украинской деревне
«Земля жаждет» («Два подкопа»)	Драма	Ю. Ройзман	«Востоккино»	О борьбе за водоснабжение аула
«Песнь о первой девушке»	Драма	Л. Голуб, Н. Садкович	«Союзкино»	О борьбе комсомолок с классовыми врагами
«Поворот» («Земля горит»)	Драма	П. Петров-Бытов	«Союзкино»	О борьбе деревенских активистов против кулачества за организацию колхоза

Составлено по: Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М., 2022. С. 276–277.

Как видно из таблицы, в названии трех художественных фильмов из пяти, снятых в 1930 г., фигурирует слово «земля». И это неслучайно. В традиционном обществе земля находилась в центре крестьянского мировосприятия, являлась основным объектом экономического интереса крестьян и не только, размеры земельного клина служили мерилom зажиточности. Земля в качестве объекта собственности играла огромную роль в крестьянском мировоззрении. По мнению О.Ю. Яхшияна, на длительных промежутках времени существования аграрного общества в представлениях о происхождении и предназначении собственности крестьянства господствовали два начала: семейно-потребительское (трудовое) и тяговое (нести обязательства в пользу государства – повинности)¹⁰. По мнению многих исследователей, реформа 1861 г. дала крестьянину представление о частной собственности на землю, продолжила эту линию национализация земли в 1917 г. Переход национализированной земли в пользование крестьян в 1920-х гг. рассматривался ими в виде «естественного хода вещей» и стимулировал у деревни стремление прекратить земельные «отнимы» (общинные переделы) и «определить на душу, занумеровать в пожизненную собственность»¹¹. Как «свою» воспринимали землю в деревне 1920-х гг. даже самые молодые поколения крестьян, что показали результаты педологических обследований¹². Неслучайно коллективизацию крестьяне трактовали как вынужденный, насильственный отрыв от земли. Согласно исследованиям И.Е. Козновой, крестьяне помнили, «как болела душа о своей земле». Она приводит типичное высказывание А.М. Тарышкиной (деревня Красная Речка, Саратовская обл.), которая говорила: «когда землю забирали в колхоз и пришли на мой участок жать, я – веришь? – упала там на сноп и кричала в истошный голос»¹³.

Кинопоэма «Земля» (режиссер А.П. Довженко) вышла на экраны в 1930 г. Сюжет фильма хорошо известен, он повествует о событиях раннего периода коллективизации в

¹⁰ Яхшиян О.Ю. Собственность в менталитете русских крестьян (попытка конкретно-исторической реконструкции на основе материалов исследований русского обычного права, литературных описаний деревенской жизни второй половины XIX – первой четверти XX в. и крестьянских писем 1920-х гг.) // Менталитет и аграрное развитие России (XIX–XX вв.). М., 1996. С. 82–105.

¹¹ Приводится О.Ю. Яхшияном по: Учительница. Три года в деревне // Крестьянская Россия: сб. ст. 5-6. Прага, 1923. С. 184.

¹² Димони Т.М. Трансформация социально-политических представлений деревенских детей России в 1917–1920-е гг. (на материалах педологических обследований) // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 443. С. 106–113.

¹³ Кознова И.Е. Сталинская эпоха в памяти крестьянства. М., 2016. С. 239.

малороссийской деревне. Главные герои кинопоэмы – молодые деревенские жители Василь (ратует за создание колхоза, объединение земельных наделов, механизацию и т.д.) и Хома (сын кулака), а также их семьи и другие деревенские жители, отражающие определенные типажи (старики, младенцы, девушки, парни, мужики, бабы, священник и пр.). Василь был убит кулаками, но создатели фильма ясно показали, что дело его победило (хоронят Василя всей деревней, отец Василя переходит на сторону коллективного земледелия и пр.). Сюжет был близок к жизни, повсеместно происходили подобные случаи убийства кулаками борцов за коллективное земледелие, о них рассказывали на страницах газет, в литературных произведениях и пр. Масса такого рода описаний содержится в фундаментальном сборнике документов «Трагедия советской деревни: коллективизация и раскулачивание. Документы и материалы. 1927–1939» (в 5 томах)¹⁴.

Отличительной чертой фильма «Земля» стал необычный ракурс картины: в центре внимания режиссера и главным героем кинопоэмы была земля – и как фактор производства, и как биологическая сфера, сосредотачивающая все жизненные проявления, и как эпический персонаж (подобная фольклорному «Мать – сыра земля»). Кинофильм был немой, т.е. все сюжетные линии передавались при помощи изображения: ракурсов, эмоций актеров, титров, игры света и тени. Сегодня фильм сопровождается музыкальным рядом, созданным в момент реставрации картины в 1970-е гг. Как он озвучивался при создании – известно плохо.

Режиссер фильма был знаком как с традициями, так и новациями деревни. А. Довженко родился в деревне Черниговской губернии в конце XIX в. Семья была небогатой и многодетной, однако Александру удалось окончить школу и учительский институт. А. Довженко начал трудовой путь в образовании, был близок к украинским националистическим идеям, в начале Гражданской войны поступил добровольцем в армию Украинской Народной Республики. В 1919 г. пришел к большевистским идеям, с 1920 г. начал работать заведующим Житомирской партийной школой. После установления советской власти Довженко занимал различные должности: сначала секретаря Киевского губернского отдела народного образования, впоследствии комиссара Театра им. Тараса Шевченко, потом заведующего отделом искусств в Киеве. Позднее он работал на дипломатической работе в Польше и в Германии. С 1922 г. связал свою жизнь с художественным творчеством, учился в художественной школе, пробовал себя в жанре карикатуры, одновременно начал активно интересоваться кинотворчеством. С 1926 г. работал на киностудии в Одессе, затем в Киеве¹⁵. Отметим, что до 1930 г. украинское кино было в целом независимо от центральной власти и не входило в организацию «Союзкино», что в определенном смысле позволяло ряд экспериментов.

Кинопоэма «Земля» была шестой крупной самостоятельной работой режиссера А. Довженко. Съемки ее проходили в 1929 г., а в прокат картина вышла в 1930 г., в самый разгар коллективизации, что оказалось не очень удачным для судьбы кинокартины. Довженко писал: «“Землю” я задумал как произведение, предвещающее начало новой жизни на селе. Но уничтожение кулачества как класса и коллективизация – события исключительной политической важности, происшедшие, когда фильм был готов, перед самым его показом, – сделали мой голос слишком слабым и недостаточным... Мне хотелось донести до сознания зрителя, что переход на коллективную обработку земли – логичное и неизбежное свершение воли рабочих и крестьян, которые переоборудуют свои хозяйства и жизни».

Рассмотрим элементы представлений об отношениях собственности, отраженных в кинофильме. Собственно говоря, кульминация фильма «Земля» сосредоточена вокруг решения вопроса о земельной собственности. В начале фильма земля как пространство и ресурс гармонично вписывается в человеческий мир даров природы, жизни и смерти, стихий. В центре внимания – поэтичный труд крестьянина на земле при помощи живой тягловой силы и сохи (рис. 1).

¹⁴ Трагедия советской деревни: коллективизация и раскулачивание. Документы и материалы. 1927–1939: в 5 т. М., 1999–2006.

¹⁵ Автобиография А. Довженко // Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 690. Оп. 1. Д. 16. Л. 1–15 [Электронный ресурс]. URL: http://www.archives.gov.ua/Sections/Dovzhenko_2/CDAMLM/index.php?22 (дата обращения: 19.04.2022).



Рис. 1. Отец Василя пашет свой земельный надел (сцена из к/ф «Земля»)

Сюжет середины фильма завязан на сценах прибытия в деревню трактора. Трактор в кино-, фото- и литературных сюжетах 1920–1930-х гг., как правило, выступал в качестве символа, ломающего устройство деревенской жизни. В наших исследованиях, посвященных процессам капитализации сельского хозяйства России в советский период, показано, что проникновение в деревню крупного высокотехнического (на тот период) капитала коренным образом изменяло уклад деревенской жизни¹⁶. Инициатором приобретения трактора был Василь, а с ним и группа молодых деревенских жителей, которые при большом стечении обитателей деревни (и большом скепсисе селян) доставляют в деревню трактор. Кстати, чтобы трактор приехал, им пришлось, по сюжету фильма, коллективно «очеловечить» его, заправив вместо воды собственной мочой (рис. 2).



Рис. 2. Приезд трактора в деревню (кадр из к/ф «Земля»)

¹⁶ Безнин М.А., Димони Т.М. Аграрный строй России. М., 2019; Безнин М.А., Димони Т.М., Гулин К.А. Экономический строй России. Вологда, 2021.

Самые центральные кадры фильма посвящены теме уничтожения межи между земельными наделами (рис. 3, 4). Согласно толковому словарю Ушакова, межа – это граница земельных владений. Чаще всего она обозначалась узкой непропаханной полосой между полями. Но не обязательно. Довольно часто межа обозначалась специальными межевыми знаками – они могли быть нанесены на камни (межники), столбики, деревья. «Межа – святое дело, межа и твоя и моя», «Поля стеклянны – межи деревянны», «Без межи не собина, без межи не вотчина», «Межи да грани – споры да брани», «Межа хуже ножа», – приводит поговорки русских В.И. Даль¹⁷. В межевые знаки нередко вкладывалось особое мистическое значение, определенное понимание границы между мирами («На межах да на распутьях нечистая сила», «Утопленника на меже хоронят», «Полевой пуще на межах проказит», «Над черепками да угольями в межевых ямах домовой с лешим сходятся»). На межах нередко секли мальчиков, чтобы они крепче запоминали границы наделов. Об этом, в частности, сохранились этнографические записи: «...Кзаки, сойдясь с кзаками других соседних станиц, согласились насчет границ станичных юртов (земель) и поставили на межах грани. Для того чтобы межи лучше помнились в народе, кзаки собрали всех взрослых мальчиков, как из своей, так и из всех других станиц, водили их толпою по меже и пороли плетью в тех местах, где стояли грани. Как кого высекут, так и пустят бежать домой. Делалось это для того, чтобы каждый мальчик до старости помнил то место, где он отведал плетей. В старину пороли на межах также и станичных табунщиков и пастухов, дабы они крепче запоминали границы и не гоняли бы скотину куда не следует»¹⁸. Об этом же содержатся сведения в словаре В.И. Даля: «Когда межут, то парнишек на меже секут (чтобы помнили до старости, где межа)», «Кто на меже сечен, тот и в понятия иди», «Не рассказывай мне: я на межевой яме сечен»¹⁹. Все это показывает огромную роль оформления собственных отношений на земельный клин в крестьянском сообществе. Тем «больнее» было нарушение устоявшегося порядка.



Рис. 3. Сцена перепахивания межи трактором (к/ф «Земля»)

¹⁷ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1881. Т. 2. С. 314.

¹⁸ Тимошенко А.Г. Казачья межа // Военная быль. 1970. № 104.

¹⁹ Даль В.И. Толковый словарь...



Рис. 4. Титры сцены перепахивания межи. Кульминация фильма – 41-я минута (общий хронометраж фильма – 1 ч 18 мин)

С формированием колхозов исчезало большинство представлений о «своем» земельном отрезке. И нередко в фиксировании этих процессов фигурировало как раз уничтожение межей, так концентрированно показанное в фильме. Об уничтожении земельных межей в наделах, например, сложился довольно однозначный колхозный фольклор: «Живи не тужи: теперь нет межи», «Трактор – меже смерть». По сути дела, в фильме поэтическим языком показано проникновение в деревню крупного капитала и связанные с ним перемены, обусловленные крупной индустриальной (капиталистической) трансформацией.

Именно с фрагментами перепахивания межи в кинофильме связана и грань крупных изменений в отношениях собственности. Крестьянская гармония исчезает со сценой убийства главного героя – Василя, а потом возникает уже в новом формате – коллективном прощании с ним и появлении новых, теперь уже коллективных ценностей (совместный митинг, совместные похороны и пр.).

Так как фильм был снят в 1929 г., все эти линии выглядят не до конца идеологически оформленными, с чем и была связана критика фильма. Фильм обвиняли в натурализме, пантеизме. Большинство рядовых зрителей, не имеющих кинематографического эстетического опыта, просто его не поняли. Ситуацию усугубил фельетон Демьяна Бедного о фильме, опубликованный в газете «Известия» в 1930 г.²⁰ Он критиковал тех, кто вместо доступных простому народу произведений создает заумные творения, да еще напищенные вредной идеологией. Особенно сильно возмутил поэта эпизод с эротикой – метаниями обнаженной невесты в пустой избе. По мнению Д. Бедного, данные кадры могли породить размышления об «обобществлении» женщин в коммунистическом обществе:

Продвинуть здоровое кино в массы в городе,
А еще более того в деревне.
Так Лениным сказано.
А в картине ЗДОРОВОЕ что нам показано?
Эта псевдоземля,
Девуцу для всех оголя,
Показав нам лицо напряженное,
Буйной похотью зло искаженное,
А не юное, резвое,
Целомудренно-трезвое,
Деловито-суровое,
Это что же, явленье ЗДОРОВОЕ?
И неужто мы эти ПОЛОВЫЕ ГРИМАСЫ
Будем гнать, «продвигать» в пролетарские массы?
Ну а если картина дойдет до села,

²⁰ Бедный Д. Философы // Известия. 1930. 4 апр.

Не прибавится ль силы в кулацких угрозах:
– Братцы, видите? Девок и баб догола
Коммунисты разденут в безбожных колхозах!
Нет у них, коммунистов проклятых, стыда! –
Вот мы с голой девицей воспрянем куда!

Таким образом, фильм «Земля» отразил начальные этапы трансформации отношений собственности. Прежде всего, он интерпретировал вопросы отмирания индивидуальной поземельной собственности и становления коллективной ее формы. Отчуждение крестьянина от земли, зафиксированное в кинофильме, отразило слом «старого» мира деревни и формирование нового, связанного с коллективной формой собственности, проникновением крупного капитала, «капиталистическим» перерождением села.

Литература

Безнин М.А. Раскрестьянивание России // Крестьянское хозяйство: история и современность: мат-лы Всерос. науч. конф. Вологда, 1992. С. 103–110.

Безнин М.А., Димони Т.М. Завершение раскрестьянивания России (вторая половина XX века) // Россия в XX веке: реформы и революции. М.: Наука, 2002. С. 632–643.

Безнин М.А., Димони Т.М. Аграрный строй России. М.: Ленанд, 2019. 608 с.

Безнин М.А., Димони Т.М., Гулин К.А. Экономический строй России. Вологда: Вологодский государственный университет, 2021. 250 с.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.: Изд-е книгопродавца-типографа М.А. Вольфа, 1881. Т. 2. 779 с.

Димони Т.М. Трансформация социально-политических представлений деревенских детей России в 1917–1920-е гг. (на материалах педологических обследований) // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 443. С. 106–113.

Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии. Из материалов первого всесоюзного партийного киносовещания // Справочник партийного работника / составлено Секретариатом ЦК РКП(б). М.; Л., 1930. Вып. 7, ч. 1. 384 с.

Кознова И.Е. Сталинская эпоха в памяти крестьянства. М.: РОССПЭН, 2016. 463 с.

Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН, 2022. 350 с.

Трагедия советской деревни: коллективизация и раскулачивание. Документы и материалы. 1927–1939: в 5 т. / гл. ред. совет: В. Данилов, Р. Маннинг, Л. Виола (гл. редакторы) и др. М.: РОССПЭН, 1999–2006.

Учительница. Три года в деревне // Крестьянская Россия: сб. ст. 5-6. Прага: Крестьянская Россия, 1923. С. 183–189.

Яхшиян О.Ю. Собственность в менталитете русских крестьян (попытка конкретно-исторической реконструкции на основе материалов исследований русского обычного права, литературных описаний деревенской жизни второй половины XIX – первой четверти XX в. и крестьянских писем 1920-х гг.) // Менталитет и аграрное развитие России (XIX–XX вв.). М.: РОССПЭН, 1996. С. 82–105.

References

Beznin, M.A. (1992). Raskrest'yanivanie Rossii [Raskrestyanivanie Russia]. In *Krest'yan-skoe khozyaystvo: istoriya i sovremennost'*: mat-ly Vseros. nauch. konf. Vologda, Izd-vo Vologod. pedinstituta, pp. 103–110.

Beznin, M.A., Dimoni, T.M. (2002). Zavershenie raskrest'yanivaniya Rossii (vtoraya polovina XX veka) [Completion of the Raskrestyanivaniye of Russia (the Second 20th Century)]. In *Rossiya v XX veke: reformy i revolyutsii*. Moscow, Nauka, pp. 632–643.

Beznin, M.A., Dimoni, T.M. (2019). *Agrarnyy stroy Rossii* [The Agrarian System of Russia]. Moscow, Lenand. 608 p.

Beznin, M.A., Dimoni, T.M., Gulin, K.A. (2021). *Ekonomicheskiy stroy Rossii* [The Economic System of Russia]. Vologda, Vologodskiy gosudarstvennyy universitet. 250 p.

Dal, V.I. (1881). *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. St. Petersburg, Izd-e knigoprodavtsa-tipografa M.A. Volfa. Vol. 2. 779 p.

Danilov, V.P., Manning, R., Viola, L. (Ed.). (1999–2006). *Tragediya sovetskoy derevni: kollektivizatsiya i raskulachivanie. Dokumenty i materialy. 1927–1939: v 5 t.* [The Tragedy of the Soviet Village: Collectivization and Dispossession. Documents and materials. 1927–1939: in 5 vol.]. Moscow, ROSSPEN.

Dimoni, T.M. (2019). Transformatsiya sotsial'no-politicheskikh predstavleniy derevenskikh detey Rossii v 1917–1920-e gg. (na materialakh pedologicheskikh obsledovaniy) [Transformation of Socio-Political Ideas of Rural Children of Russia in the 1917–1920s (On Materials of Pedological Research)]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 443, pp. 106–113.

(1930). Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadachi sovetskoy kinematografii. Iz materialov pervogo vsesoyuznogo partiynogo kinosoveshchaniya. In *Spravochnik partiynogo rabotnika*. Iss. 7, Part 1. Moscow, Leningrad. 384 p.

Koznova, I.E. (2016). *Stalinskaya epoha v pamyati krest'yanstva* [The Stalin Era in the Memory of the Peasantry]. Moscow, ROSSPEN. 463 p.

Mazur, L.N., Gorbachev, O.V. (2022). *Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoy interpretatsii hudozhestvennogo obraza* [Soviet Films About the Village: The Experience of Historical Interpretation of the Artistic Image]. Moscow, ROSSPEN. 350 p.

(1923). Uchitel'nitsa. Tri goda v derevne [Three Years in the Village]. In *Krest'yanskaya Rossiya: sb. st. 5-6*. Praga, Krest'yanskaya Rossiya, pp. 183–189.

Yahshiyani, O.Yu. (1996). Sobstvennost' v mentalitete russkikh krest'yan (popytka konkretno-istoricheskoy rekonstruktsii na osnove materialov issledovaniy russkogo obychnogo prava, literaturnykh opisaniy derevenskoy zhizni vtoroy poloviny XIX – pervoy chetverti XX v. i krest'yanskikh pisem 1920-kh gg.) [Russian Peasants' Mentality of Property (An Attempt at Concrete Historical Reconstruction Based on Research Materials of Russian Customary Law, Literary Descriptions of Village Life in the Second Half of the 19th – First Quarter of the 20th Century and Peasant Letters of the 1920s)]. In *Mentalitet i agrarnoe razvitie Rossii (XIX–XX vv.)*. Moscow, ROSSPEN, pp. 82–105.

О.В. Горбачёв*

СЕМАНТИКА ПРЕДМЕТНОГО МИРА СОВЕТСКОГО
ДЕРЕВЕНСКОГО КИНО ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»doi:10.31518/2618-9100-2022-5-14
УДК 94(47).084:911.373:791.43

Выходные данные для цитирования:
Горбачёв О.В. Семантика предметного мира советского деревенского кино периода «оттепели» // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 166–180. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-14.pdf>

O.V. Gorbachev*

SEMANTICS OF THE OBJECTIVE WORLD OF SOVIET
VILLAGE CINEMA IN THE “THAW” PERIOD

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-14

How to cite:
Gorbachev O.V. Semantics of the Objective World of Soviet Village Cinema in the “Thaw” Period // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 166–180. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-14.pdf>]

Abstract. Along with the “village prose”, the village cinema of the second half of the 1950–1970s quite fully reflected the everyday realities of the Soviet village. The feature films of this period make it possible to reconstruct the elements of rural material culture associated with housing, everyday life, labor and leisure practices. Their film presentation is reliable insofar as it is aimed at creating a “recognition effect” on the part of the viewer and is based on repetition. On the other hand, the cinematographer continued to carry out the ideological mission of shaping the image of the desired future, albeit in a less rigid form compared to the “Stalinist” cinema. Such film images are verified by referring to party documents and concepts of ideological campaigns (“thirty-thousanders”, rapprochement between town and countryside, electrification, an increase in the level of education, etc.). The semantic content of the objective world of rural cinema was formed both by the logic of the film image (positive or negative hero) and by socially sanctioned models of consumer behavior. As applied to the rural cinema of the “thaw” period, the symbols of status and transition are most often used. Due to the specifics of film language, cinema is more inclined to present a demonstrative rather than an everyday model of consumption. The features of a positive character are usually books, a portrait of Pushkin on the wall, etc., reflecting his craving for education, openness to technical progress (radio receiver). A few expensive things in the frame did not necessarily serve as a marker of social status (e.g. TV). The change of a city coat for a quilted jacket for a visitor from the city demonstrated his familiarization with the rural community. On the contrary, the deliberate adherence to urban fashion alienated the hero from “his own”. Unification of consumption patterns in the 1960s–1970s smoothes the confrontation between the city and the countryside. Compared to the “Stalinist” cinema, where collective consumption dominates as a reward for a labor feat (richly laid tables, fairs), an individualized consumer model is established in the cinematography of the “Thaw” period. The change in the semantics of the objective world presented on the movie screen during the “Thaw” period in comparison with the Stalinist era is due to the weakening of ideological control, the shift in the “collective-personality” balance towards the individual, the influence of technological progress, the processes of modernization and urbanization.

Keywords: Soviet cinematography, village cinematography, film image, “Thaw” period, historical source, material culture.

The article has been received by the editor on 06.08.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

* **Олег Витальевич Горбачёв**, доктор исторических наук, профессор, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, e-mail: og_06@mail.ru
Oleg Vitalievich Gorbachev, Doctor of Historical Sciences, Professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia, e-mail: og_06@mail.ru

Аннотация. Наряду с «деревенской прозой», деревенский кинематограф второй половины 1950–1970-х гг. достаточно полно отразил повседневные реалии советского села. Художественное кино этого периода позволяет реконструировать элементы сельской материальной культуры, связанные с жильем, бытом, трудовыми и досуговыми практиками. Их кинопрезентация достоверна постольку, поскольку направлена на создание «эффекта узнавания» со стороны зрителя и основана на повторяемости. С другой стороны, кинематограф продолжал выполнять идеологическую миссию формирования образа желаемого будущего, хотя и в менее жестком виде по сравнению со «сталинским» кино. Такого рода кинообразы верифицируются путем обращения к партийным документам и концептам идеологических кампаний («тридцатитысячники», сближение города и села, электрификация, рост уровня образования и др.). Семантическое наполнение предметного мира деревенского кино формировалось как логикой кинообраза (положительный либо отрицательный герой), так и социально санкционированными моделями потребительского поведения. В применении к сельскому кино периода «оттепели» наиболее часто используются символы статуса и перехода. В силу специфики киноязыка кинематограф в большей степени склонен презентовать демонстративную, а не повседневную модель потребления. Чертами положительного персонажа обычно выступают книги, портрет Пушкина на стене и т.п., отражающие его тягу к образованию, открытость техническому прогрессу (радиоприемник). Немногие дорогие вещи в кадре не обязательно служили маркером социального статуса (например телевизор). Смена городского пальто на ватник у приезжего из города демонстрировала его приобщение к сельскому сообществу. Напротив, нарочитое следование городской моде отдаляло героя от «своих». Унификация моделей потребления в 1960–1970-е гг. сглаживает противостояние города и села. По сравнению со «сталинским» кино, где доминирует коллективное потребление в качестве воздаяния за трудовой подвиг (богато накрытые столы, ярмарки), в кинематографе периода «оттепели» утверждается индивидуализированная потребительская модель. Изменение семантики презентуемого на киноэкране предметного мира в период «оттепели» в сравнении со сталинским периодом обусловлено ослаблением идеологического контроля, смещением баланса «коллектив – личность» в сторону личности, влиянием технического прогресса, процессами модернизации и урбанизации.

Ключевые слова: советский кинематограф, деревенское кино, кинообраз, «оттепель», исторический источник, материальная культура.

Статья поступила в редакцию 06.08.2022 г.

Постановка проблемы. Почему кинематограф «оттепели»? Привлечение художественного кинематографа в качестве источника для изучения советского общества достаточно перспективно. Несмотря на обилие материалов по истории российского XX в., их качество часто оставляет желать лучшего. Дело даже не в пресловутой «идеологизированности». Проблема в том, что в архивах абсолютно доминируют делопроизводственные документы, отражающие разные стороны деятельности советских учреждений. Их ценность не вызывает сомнений, равно как и то, что они наиболее удобны для изучения политической и экономической истории. В границах хорошо разработанного исследовательского поля на базе архивных источников лишь отчасти находится социальная история, изучающая семью, повседневность, быт, межличностные взаимоотношения и т.п.

Разумеется, хорошим подспорьем для историка являются периодическая печать и источники личного происхождения. Что касается кинофото документов, то они занимают в этом перечне хранилищ информации тоже далеко не последнее место. Подобно прессе, визуальные документы полифоничны, т.е. содержат информацию по самым разнообразным

темам истории прошлого. Уникальность этой группы источников состоит в том, что они позволяют *увидеть* прошлое.

Спецификой художественного кино является использование образов, в той или иной степени типичных для отображаемого времени¹. Художественный образ всегда историчен. Даже при отсутствии на экране реалий действительности времени создания фильма (как в историческом, сказочном, фантастическом кино) неизбежно воссоздается состояние общественного сознания эпохи. Достоинством «кино на современную тему» («актуального») является к тому же отражение реальных пейзажей, предметов, узнаваемых межличностных отношений.

К числу факторов, искажающих реальность в художественном кино, относится теоретическая и эстетическая установка автора (создание условного мира в фильмах А. Довженко, К. Муратовой, С. Параджанова, А. Тарковского и др.), идеологическое вмешательство и коммерциализация².

Степень идеологизированности, а значит, отрыва от реальности советского кино обычно преувеличивают. Она совершенно бесспорна в кино сталинского периода, где реальность уступает место театральности³. На другом полюсе находится жестко реалистичный кинематограф «перестройки» (рис. 1).



Рис. 1. Идеологические искажения реальности в советском кино по периодам

Коммерциализация очевидна в постсоветском кино («приятная глазу» картинка с дорогими машинами и загородными особняками, счастливый конец), но в советских фильмах она также присутствует, что обычно недооценивают. Между тем именно этот фактор, помимо несомненного таланта создателей, обусловил зрительское долголетие фильмов Г. Александрова, И. Пырьева, Л. Гайдая и др.; и напротив, «проблемное» кино с открытым либо несчастливым финалом гораздо менее востребовано.

Кинематограф «оттепели» (условно это период 1953–1964 гг.) предоставляет чрезвычайно много материала для изучения эпохи. Во-первых, после многолетней сталинской мифологии «счастливого настоящего» в нем сформировался отчетливый запрос на правду. Он подпитывался чрезвычайно популярными в СССР фильмами итальянского «неореализма» и французской «новой волны». Ничего удивительного, что эти фильмы востребованы в исследовательском дискурсе, хотя в сравнении с киноведами⁴ историки обращаются к ним по-прежнему нечасто⁵.

¹ См. подробнее: Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М., 2022. С. 12–17.

² См. подробнее: Там же. С. 24.

³ О театральности в кинематографе см.: Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 62.

⁴ См., например: Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006; Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. СПб., 2012; и др.

⁵ См.: Волобуев О. После XX съезда: «Карнавальная ночь» // История страны / История кино М., 2004. С. 235–239; Димони Т. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х годов //

Кино на сельскую тему – одно из важнейших достижений кинематографа «оттепели». Наряду с «деревенской прозой», «деревенский» кинематограф второй половины 1950–1970-х гг. достаточно полно отразил повседневные реалии советского села. Художественное кино позволяет реконструировать элементы сельской материальной культуры, связанные с жильем, бытом, трудовыми и досуговыми практиками. Их кинопрезентация достоверна постольку, поскольку направлена на создание «эффекта узнавания» со стороны зрителя. С другой стороны, кинематограф продолжал выполнять идеологическую миссию формирования образа желаемого будущего, хотя и в менее жестком виде по сравнению со «сталинским» кино. Такого рода кинообразы верифицируются путем обращения к партийным документам и материалам идеологических кампаний («тридцатитысячники», сближение города и села, электрификация, рост уровня образования и др.).

Материальность и формы ее презентации. Отображение на экране реального материального мира – одна из наиболее сильных сторон художественного кино периода «оттепели»⁶. Понятие «материальности» многогранно. Традиционно под материальной культурой понимается все многообразие производимых человеком предметов (орудия, машины, инструменты, предметы быта, одежда, украшения, культовые и ритуальные предметы, оружие, музыкальные инструменты и т.п.), технологии, а также природные вещи и явления, измененные воздействием человека (например, обработанные природные объекты, техногенные ландшафты); в отличие от культуры духовной, это все, что имеет предметный, вещный характер⁷.

Такое «констатирующее» определение, помимо акцентирования производственной составляющей, не позволяет увидеть соотношенность материального объекта с внутренним миром человека, его поведенческой мотивацией. Потребительский аспект материальности заявлен М. Харрисом, который предлагает видеть в материальной культуре результат материализации человеческих потребностей⁸. «Утилитарный» взгляд открывает путь изучения процессов эволюции материального мира на микроуровне с учетом психологических и поведенческих особенностей субъекта потребления⁹. Основным элементом и формой существования материальной культуры является вещь. По мнению М. Хайдеггера, она определяет себя в процессе взаимодействия с человеком¹⁰.

В условиях натуральной системы хозяйства процессы производства и потребления на селе были неразрывны. Усложнение социальной структуры общества, развитие системы социально-экономического взаимодействия города и деревни сделало связь между ними неочевидной. Если изначальная значимость вещи определялась ее исключительно утилитарными свойствами, то с течением времени сиюминутная «полезность» подкрепляется гораздо более многозначной «ценностью». Характерно, что «ценность» может быть лишена утилитарного характера, как в случае с предметами религиозного культа или предметами искусства. Утилитарность, т.е. потребительские свойства вещи, не играет первоочередной роли и в стремлении с ее помощью подчеркнуть социальный статус. В сельском сообществе это

История страны... С. 281–299; Левандовский А. Последняя застава: фильмы М. Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности // История страны... С. 240–263; Тяжелникова В. «С жульем, допустим, надо бороться!» Неформальная экономическая активность в 1960-е гг. (по фильмам Э. Рязанова) // История страны... С. 300–311; Цимбаев Н. «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка) // История страны... С. 264–280; Дашкова Т. Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 г.: проблематизация переходного периода // Дашкова Т. Телесность – идеология – кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М., 2013. С. 127–147; и др.

⁶ См. подробнее: Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне... С. 105–157.

⁷ Ионин Л.Г. Культура материальная и духовная // Новая философская энциклопедия. 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0c180f05923b820f63380c> (дата обращения: 19.08.2022).

⁸ См.: Harris M. Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture. New York, 1979.

⁹ См.: Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре советского крестьянства Среднего Урала 1920–1960-х гг.: опыт реконструкции пространства повседневности // Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М., 2020. С. 421–441.

¹⁰ См.: Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 325–326; Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре... С. 425.

находит выражение в так называемом «демонстративном» потреблении. Соответственно, приобретает значение *семантика* вещи, смыслы, которые придает ей владелец и общество в целом.

Наличие семантического измерения формирует и способы презентации предметного мира на экране. С одной стороны, это собственно *утилитарный* взгляд на вещи, с другой – гораздо более важный для кино *знаковый* (символьный) ракурс.

Вещи, выполняющие на экране *утилитарную* функцию, предназначены для удовлетворения базовых потребностей (жилище, питание, одежда) и атрибутируют занятия человека (производство, быт, досуг, праздник)¹¹. Их презентация имеет целью узнаваемость, определение системы координат (время и место), где будет происходить действие. Присутствие этих вещей в кадре на уровне индивидуального потребления почти не зависит от идеологического заказа, что объясняется спецификой советского мировосприятия: маркером прогресса является не столько газовая плита вместо печи в крестьянской избе, сколько уборочный комбайн на колхозном поле вместо работников с косами.

Знаковый характер кинопрезентации вещи определяется спецификой кино: в сжатое экранное время создатели фильма должны успеть рассказать историю. Собственно, чистая утилитарность предметов в кадре, подчеркнутая этнографичность – явление достаточно редкое. Кино не склонно к случайным презентациям, за исключением ситуации, когда это является задачей режиссера – показ «потока жизни»: кинематограф «новой волны» в советском кино – фильмы М. Хуциева «Июльский дождь» и «Застава Ильича», гиперреализм А. Германа. В сельском кино пример чистоты жанра – фильм А. Кончаловского «История Аси Клячиной» (1966), где в реальных декорациях практически все роли сыграли деревенские жители. Поэтому зритель подсознательно готов к тому, что просто так ему ничего не показывают: предметы, фразы, жесты выполняют знаковую функцию (персонаж вряд ли может закашляться просто так – скорее всего, он серьезно болен, подарок означает новую стадию взаимоотношений и т.п.).

Согласно той же логике, вещи на экране либо характеризуют человека, либо имеют значение для развития сюжета. Знаковость далеко не всегда предполагает утилитарность (предметы культа, знаки отличия). В реальной жизни символическое значение предмета может меняться во времени либо при перемещении в другую среду¹². Совершенно обычная «утилитарная» одежда горожанина приобретает очевидную символическую функцию в деревне как характеристика «чужого». На экране это происходит редко, так как способно дезориентировать зрителя, поэтому экранные символы обычно статичны. Следует также помнить, что знаковый строй фильма, как правило, отражает мировоззренческую позицию авторов фильма и является идеологическим слепком эпохи – это еще один фактор неизменности семантического ряда в пределах отдельно взятой картины.

Поскольку в советском кино эстетические критерии авторов фильма обычно подчинены идеологическому дискурсу, есть смысл говорить о том, что со сменой политического режима изменялся и знаковый строй кинематографа. Этот процесс ни в коем случае не линейный и не всеобщий: никому не придет в голову усматривать в «Андрее Рублеве» А. Тарковского (1966) признаки начинающегося политического «застоя». Тем не менее абсолютное большинство фильмов, снятых в границах определенного политического периода, характеризуется схожим образным и семантическим рядом.

Это умозаключение вполне соответствует исследовательскому подходу, предложенному нами для исследования художественного кино как исторического источника¹³. В соответствии с ним оптимальным является изучение совокупности фильмов, объединенных по времени создания и тематическому принципу без учета их художественных достоинств.

¹¹ Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре... С. 425.

¹² Там же.

¹³ См. подробнее: Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне... С. 35–44.

Специфика символики в сельском кино периода «оттепели». В 1953–1964 гг. было снято 113 фильмов на сельскую тему¹⁴. Как неоднократно отмечалось, общим для кинематографа «оттепели» было повышенное внимание к человеку, личным переживаниям, семейным ценностям¹⁵. Идеологическое давление на кинопроизводство сохранялось, но оно реализовывалось в более мягкой форме. Вполне естественно, что художественные фильмы этого периода несут на себе очевидный отпечаток пропагандистских кампаний, сопровождавших аграрное реформирование – освоение целины, распространение кукурузы, повышение эффективности мясомолочного скотоводства и т.п. Семантическая составляющая предметного мира сельских фильмов достаточно разнообразна. Она включает привычные для советского кино достижения коллективного труда, свидетельства технического прогресса. С другой стороны, сталинская максима «Жить стало лучше, жить стало веселей» (т.е. счастливая жизнь уже наступила) уступила место более осторожному тезису «Нынешнее поколение советских людей *будет* (выделено авт. – О. Г.) жить при коммунизме». В результате оказалось возможным показать реальные, а не желаемые условия жизни, труда и быта сельских жителей.

Как и прежде, семантическое наполнение предметного мира деревенского кино формировалось как логикой кинообраза (положительный либо отрицательный герой), так и социально санкционированными моделями потребительского поведения. Однако специфика презентации сельского предметного мира в кино «оттепели» в большой степени определялась тем, что с разрушением прежнего крестьянского мира в середине XX в. на уровне домохозяйства происходит разделение производства и потребления. Становится гораздо менее актуальной обычная для сталинского кино линейная зависимость значимого материального результата от ударного труда в общественном производстве (ср. «Кубанские казаки», реж. И. Пырьев, 1950). Предметы быта стали гораздо более разнообразными, а источники их приобретения не всегда очевидны. На этом фоне гораздо более заметной, чем прежде, становится обычная для деревни модель демонстративного потребления. В кадре оказывается больше «городских» вещей. Важнейшим признаком эпохи является индивидуализация потребления, вытекающая из нового статуса личности. Иные функции, чем прежде, приобретает книга.

По классификации Л.Н. Мазур, символика вещи определяется принадлежностью к одной из четырех групп: памяти, статуса, идентичности и перехода¹⁶. По причине постоянных российских разрывов идентичности память и идентичность в советском сельском кино работают плохо. Как правило, актуализируется настоящее либо недавнее прошлое. Война как наиболее сильное переживание советской эпохи в период «оттепели» – еще совсем недавнее прошлое, не успевшее стать памятью (в отличие от более позднего советского дискурса, реализованного в фильмах «Белорусский вокзал» (реж. А. Смирнов, 1971), «Вдовы» (реж. С. Микаэлян, 1978) и др.). Крестьянская идентичность на идеологическом уровне активно вытеснялась колхозной. В результате «оттепельное» кино не дает поводов для рефлексии о прошлом.

Напротив, семантика статуса и перехода выступает вполне отчетливо. Она тем более интересна, что существенно отличается от представленной в «сталинском» кино.

Символы статуса. Начнем со сходства. В сталинском кино «свое хозяйство» отчетливо противопоставляется колхозному, и даже санкционированное властью личное подсобное хозяйство практически не фигурирует. В кино «оттепели», как и прежде, труд в общественном секторе имеет безусловную положительную коннотацию. Личное хозяйство в кадре присутствует, но работа «на себя», безусловно, осуждается («Чужая родня» (реж. М. Швейцер, 1955), «Председатель» (реж. А. Салтыков, 1964)). Пройдет еще много времени, пока работа в собственном огороде будет восприниматься в качестве простой этнографической фиксации («Молодая жена» (реж. Л. Менакер, 1978) и др.).

¹⁴ Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне... С. 75.

¹⁵ Блестящая характеристика периода «оттепели» в кинематографе дана Е. Марголитом (см.: Марголит Е. Живые и мертвое... С. 383–396).

¹⁶ Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре... С. 423.

Гораздо более существенные изменения в сравнении со «сталинским» кино претерпели предметы – символы статуса. Орден на лацкане пиджака в «сталинском» кино демонстрирует соотносительность героя с государством, его деятельность санкционирована властью («Кубанские казаки», 1950 и мн. др.) (рис. 2). В «оттепельном» кино в ходу более тонкие социальные маркеры. Отрицательной характеристикой персонажа не является даже государственная стигматизация в виде тюремного срока («Дело было в Пенькове» (реж. С. Росточкин, 1957), «Ваш сын и брат» (реж. В. Шукшин, 1966), «Верьте мне, люди» (реж. В. Беренштейн, И. Гурин, Л. Луков, 1964)), т.е. модель поведения задается в большей степени социумом, нежели властью.



Рис. 2. Кадр из фильма «Кубанские казаки» (1950)

Отличительной чертой положительного персонажа являются не столько заслуги перед государством/народом (трудовой подвиг, выполнение производственного плана), сколько вполне определенные личные качества: тяга к образованию, устремленность в будущее, которая проявляется в интересе к достижениям технического прогресса (Федор в «Чужой родне», Матвей в «Дело было в Пенькове»), отсутствие стремления к накопительству, готовность к восприятию нового, мобильность. Соответственно, предметы-«знаки» в кадре подчеркивают эти черты (небольшое количество личных вещей, среди которых – книги, портрет Пушкина, радиоприемник).

Вещи на экране более не содержат однозначной семантической коннотации. Социальной характеристикой более не являются френч, орден, кепка, газета «Правда» в руке (положительный герой); шляпа, фикус в углу¹⁷ (отрицательный); другие предметы, обозначающие род занятий.

То же относится и к дорогим вещам. Редкий в сельском домашнем быту телевизор в «Простой истории» есть в доме не только у председателя (рис. 3), но и у пройдохи-заместителя, а также в клубе (где стоит «такой же телевизор, как у нас»). При этом с удовольствием демонстрируются возможности телевидения: доступны сразу три программы, чего в 1960 г. быть не могло.

В течение 1960-х гг. потребление постепенно унифицируется, вещи перестают выполнять функцию социального маркера. Здесь есть и исключения: поскольку индивидуальный досуг явно не поощряется и противопоставляется созидательному коллективному труду, то удочка является примечательной характеристикой лентяя («Простая история» (1960), «Когда деревья были большими» (реж. Л. Кулиджанов, 1961)).

¹⁷ См.: Лебина Н. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е гг. СПб., 2015. С. 36.



Рис. 3. Телевизор в доме председателя. Кадр из фильма «Простая история» (1960)

Свидетельством статуса является также демонстративное потребление, т.е. обладание «престижными» вещами, иногда вне зависимости от их утилитарной полезности. Важно понимать, что преимущественная презентация демонстративной модели потребления – еще и отражение специфики киноязыка. В «сталинском» кино нередки случаи выполнения колхозниками тяжелых трудовых операций в праздничной одежде как элементе фольклорного мира деревни (ср. «Гармонь» (реж. И. Савченко, 1934), «Свинарка и пастух» (реж. И. Пырьев, 1941)). В этом случае наличие дорогих, по сельским меркам, нарядов не подчеркивается, а их демонстрация обыденна. Другая ситуация – сюжет долгого праздника после сравнительно короткого труда-подвига с соответствующими нарядами, недорогими, но яркими: «Свинарка и пастух» (выставка, свадьба), «Кубанские казаки» (ярмарка). По всей видимости, в ряде случаев подобные сцены были призваны по возможности «расцветить» черно-белые съемки. Дорогих вещей в индивидуальном пользовании практически нет. Герои сталинских лент получают за свой труд цветы и одобрение окружающих, а деньги в обиходе отсутствуют как таковые. С другой стороны, позднесталинское кино более «материально»: в «Кубанских казаках» личный автомобиль для передовика – вполне реальная перспектива.

В «оттепельном» кинематографе демонстративное потребление показано совершенно иначе. Экранная знаковая функция вещи на экране совпадает с реальной. Истинная стоимость вещи не скрывается, становясь маркером статуса (пальто с меховым воротником («Простая история»), туфли на каблучке («Когда деревья были большими»), позже – холодильник («Зареченские женихи», реж. Л. Миллионщиков, 1967). Редкий пример обладания дорогой вещью в качестве награды за труд – костюмы-двойки, пошитые для передовиков, в фильме «Иван Бровкин на целине» (реж. И. Лукинский, 1959) (рис. 4). Кстати, в этом же фильме «реабилитированы» и ордена за трудовые свершения.



Рис. 4. Кадр из фильма «Иван Бровкин на целине» (1959)

Символы перехода. Семантика перехода в советском кинематографе базируется на идее прогресса в ее коммунистической интерпретации. Материальные объекты в этом случае должны демонстрировать новое качество коллективного производства, улучшения в организации труда и быта. В «сталинском» кинематографе таким символом выступала передовая техника. В фильмах сельской тематики это обычно тракторы. Характерно, что в контексте послевоенного проекта строительства колхозных электростанций в художественном кино были представлены электротракторы в совокупности с другой электрифицированной сельскохозяйственной техникой («Кавалер Золотой Звезды», реж. Ю. Райзман, 1950). Переход гражданами в новое качество жизни, как известно, был обозначен фразой И. Сталина «Жить стало лучше, жить стало веселее» (1935) и в последующие годы правления вождя не претерпел существенных изменений, т.е. здесь оказалось достаточным зафиксировать высокий, по мнению идеологии, уровень жизни трудящихся, достигнутый в ходе социалистического строительства.

Изменение семантики презентуемого на киноэкране предметного мира в период «оттепели» обусловлено ослаблением жесткого идеологического контроля, смещением баланса «коллектив – личность» в сторону личности, влиянием технического прогресса, процессами модернизации и урбанизации.

В кино «оттепели» сохраняется идеологическая преэминентность в демонстрации достижений в сфере коллективного производства (ср. пейзаж процветающего колхоза в последних кадрах фильма «Дело было в Пенькове», 1957) (рис. 5). В то же время идеологическая нагрузка в этот период явно снижена и подобные кадры носят скорее ритуальный характер. Что касается механизации сельскохозяйственного труда, то в соответствии с реалистическими установками создателей фильмов она присутствует не в действительности, а в мечтах героев («Дело было в Пенькове», «Председатель»).

Наряду с производственными объектами как целью созидания, все большую роль играет культурная инфраструктура, прежде всего клуб, который фигурирует во множестве фильмов. Идеологически клуб предполагал коллективное времяпровождение, соотносимость и с сельской традицией, и с идеей советского коллективизма.



Рис. 5. Кадр из фильма «Дело было в Пенькове» (1957)

При всей значимости такой формы досуга для деревни 1950–1960-х гг. клуб как форма коллективности в конечном счете оказался бесперспективным. Альтернатива заявлена уже в фильме «Простая история» (1960), где молодой паре предлагают идти не в клуб, а смотреть телевизор дома, поскольку в клубе он точно такой же.

В «сталинском» кино через богато накрытые столы и ярмарки транслируется концепт «изобилия». Подразумевается, что именно в коллективе можно поесть досыта; индивидуальный быт и индивидуальное потребление при этом демонстративно аскетичны. Потребление информации также носит коллективный характер в силу ограниченности каналов коммуникации и недостаточного уровня грамотности сельского населения. Кино «оттепели» ставит во главу угла потребности второго уровня, т.е. информационно-культурные как необходимое условие формирования человека коммунистического общества. На селе их удовлетворение прямо зависит от достижений научно-технического прогресса. В кинематографе «оттепели» утверждается индивидуализированная потребительская модель¹⁸, соответственно, индивидуализируются символы перехода – это радиоприемник, телевизор и книга.

Радиоприемник выступает своеобразным носителем идеи прогресса. В фильме «Чужая родня» (1955) тракторист Федор, покидая враждебный дом родителей его жены стяжателей Ряшкиных, оставляет им приемник «на память», возможно, подспудно надеясь, что тесть с тещей под его влиянием исправятся.

В еще большей степени функцию выразителя идей прогресса выполняет книга. Символика книги в советском кино многообразна. Это может быть повод к сближению героев (томик поэта Я. Смелякова в новелле «Наваждение» из фильма «Операция “Ы” и другие приключения Шурика», реж. Л. Гайдай, 1965), маркер недавно приобретенного столичного статуса (роман «Три товарища» Ремарка, который «вся Москва читает» в фильме «Москва слезам не верит», реж. В. Меньшов, 1980) и др.

В советской традиции книге изначально придавалось большое значение как средству формирования нового человека. В 1920-е гг. книга как средоточие знания была обезличен-

¹⁸ О нарастающей индивидуализации потребления информации в ходе научно-технического прогресса см., например: Lovell S. *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford Univ. Press, 2015. P. 142–145.

ной; помимо прочего, светская книга предполагала атеистическое отрицание священного писания (ср. «Забавная библия» в фильме «Зареченские женихи», 1967). Разумеется, наиболее активно продвигалась революционная «пролетарская» литература (рис. 6).



Рис. 6. Плакаты А.А. Радакова (1920) и М.А. Андреева (1925)

В сталинскую эпоху был выстроен официальный персонализированный канон, включавший книги Ленина, Сталина, Маркса и Энгельса, Горького, Маяковского и др. Само его наличие предполагало в первую очередь поклонение «священным» текстам, несовместимое с идеей развития. Правда, одновременно акцентировалась важность утилитарного книжного знания, необходимого для профессионального роста.

В «оттепельном» кино происходит возврат книге символической функции перехода. Ленинско-сталинский книжный канон отступает и уступает место широко понимаемому знанию в традициях 1920-х гг. Персонализация культуры происходит через фигуру Пушкина (бюсты и портреты Пушкина в фильмах «Дело было в Пенькове», «Чужая родня» и др.) (рис. 7). Пушкин как универсальный классик органичен для сельского мира. Помимо прочего, он обозначает недавнее приобщение к чтению (литература начинается с Пушкина) и в известном смысле противостоит модным «городским» Ремарку и Хемингуэю.

Через книгу совершается и трансляция городских ценностей. Недавняя горожанка Тоня дарит книги Матвею и его жене на свадьбу («Дело было в Пенькове»). В качестве символа разрыва с прежним миром книга дополняет характеристику положительного героя («Простая история», «Чужая родня»).

Несмотря на активное продвижение книг в сельскую среду, их чтение воспринималось в деревне как праздное времяпровождение, если только книга не содержала полезной информации. Характерна покупка книг по сельскому хозяйству председателем в «Простой истории» (рис. 8). Чтение книг в фильмах «оттепели» чаще всего обозначает, что герой учится, и в этом смысле приветствуется.

Как можно судить по более поздним фильмам – второй половины 1960–1970-х гг., деревня так и не стала читающей. Среди досуговых форм наиболее распространены танцы, киносеансы; часто показывается, как герой слушает радио, но не читает, если опять-таки не с

целью учебы. То есть книга – очевидный, идеологически желаемый, но не реализовавшийся в действительности символ перехода.



Рис. 7. Портрет Пушкина на стене в фильме «Дело было в Пенькове» (1957)



Рис. 8. Кадр из фильма «Простая история» (1960)

Сельская жизнь меняется через восприятие городских ценностей. Но город не только транслирует ценности прогресса. В кино по умолчанию это «другое» пространство. В кинематографе «оттепели» присутствует очень четкая грань между городом и деревней (например, фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина, 1966). Для села первоочередным признаком «чужого» была городская одежда. И наоборот, смена городского пальто на ватник приезжим из города демонстрировала его приобщение к сельскому сообществу («Дело было в Пенькове») (рис. 9). Напротив, нарочитое следование городской моде отдаляет героя от «своих» («Когда поют соловьи», реж. Е. Брюнчугин, 1956). В целом приходится признать, что семантика одежды и аксессуаров в кино изучаемого периода чрезвычайно важна¹⁹.



Рис. 9. Героиня фильма «Дело было в Пенькове» (1957) сначала в городской, а потом в сельской одежде

Заключение. Таким образом, по сравнению со сталинским периодом, в деревенском кино эпохи «оттепели» серьезно меняется характер презентации материальных объектов. Наиболее явно идеологическая составляющая сохраняется в показе производственных сооружений и результатов коллективной деятельности. Явно ослабевает идеологическая символическая коннотация в облике киногероя. Наглядные свидетельства соотнесенности положительного персонажа с партией и государством (орден, партбилет, газета «Правда») уступают место более общим, социально санкционированным формам поведения (тяга к знаниям, нарочито скромный быт), которые подчеркивает книга, портрет Пушкина, радиоприемник.

Кино «оттепели» в целом реалистично презентует утилитарную составляющую сельского быта, хотя в силу специфики киноязыка по-прежнему присутствует акцент на демонстративное потребление. Предметный мир кинематографа этого периода отражает нарастающую индивидуализацию потребления, даже несмотря на то, что идеологически по-прежнему были желательны его коллективные формы.

Кино «оттепели» демонстрирует достаточно сложную систему взаимоотношений города и села. Городские вещи ценятся, но не вполне вписываются в контекст сельской повседневности. В качестве маркеров взаимосвязи города и села выступают одежда, книги, бытовая техника.

¹⁹ См. подробнее: Советские фильмы о деревне... С. 142–158.

Литература

Волобуев О. После XX съезда: «Карнавальная ночь» // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 235–239.

Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 г.: проблематизация переходного периода // Дашкова Т. Телесность – идеология – кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 127–147.

Димони Т. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х годов // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 281–299.

Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2006. 544 с.

Ионин Л.Г. Культура материальная и духовная // Новая философская энциклопедия. 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0c180f05923b820f63380c> (дата обращения: 19.08.2022).

Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 238 с.

Лебина Н. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е гг. СПб.: Победа, 2015. 484 с.

Левандовский А. Последняя застава: фильмы М. Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 240–263.

Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре советского крестьянства Среднего Урала 1920–1960-х гг.: опыт реконструкции пространства повседневности // Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М.: [б. и.], 2020. С. 421–441.

Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН, 2022. 349 с.

Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.

Тяжельникова В. «С жульем, допустим, надо бороться!» Неформальная экономическая активность в 1960-е гг. (по фильмам Э. Рязанова) // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 300–311.

Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 316–326.

Цимбаев Н. «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка) // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 264–280.

Harris M. *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*. New York: Random House, 1979. 381 p.

Lovell S. *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2015. P. XII+238.

References

Dashkova, T. (2013). Granitsy privatnogo v sovetskikh kinofil'makh do i posle 1956 g.: problematizatsiya perekhodnogo perioda [The Boundaries of the Private in Soviet Films Before and after 1956: The Problematization of the Transitional Period]. In Dashkova, T. *Telesnost' – ideologiya – kinematograf. Vizual'nyy kanon i sovetskaya povsednevnost'*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 127–147.

Dimoni, T. (2004). “Predsedatel’”: sud’by poslevoennoy derevni v kinokartine pervoy poloviny 1960-kh godov [“Chairman”: The Fate of the Post-War Village in the Film of the First Half of the 1960s]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 281–299.

Harris, M. (1979). *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*. New York, Random House. 381 p.

Heidegger, M. (1993). Veshch' [Thing]. In Heidegger, M. *Vremya i bytie*. Moscow, Republica, pp. 316–326.

Ionin, L.G. (2018). Kul'tura material'naya i dukhovnaya [Material and Spiritual Culture]. In *New Philosophical Encyclopedia*. Available at: URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0c180f05923b820f63380c> (date of access 19.08.2022).

Krakauer, Z. (1974). *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [The Nature of Film: The Rehabilitation of Physical Reality]. Moscow, Iskusstvo. 238 p.

Lebina, N. (2015). Povsednevnost' epokhi kosmosa i kukuruzy: destruktivnaya bol'shogo stilya. Leningrad, 1950–1960-e gg. [Everyday Life of the Epoch of Space and Corn: Destruction of the Big Style. Leningrad, 1950–1960s]. St. Petersburg, Pobeda. 484 p.

Levandovskiy, A. (2004). Poslednyaya zastava: fil'my M. Khutsieva “Zastava Il'icha” i “Iul'skiy dozhd'” kak istochnik dlya izucheniya ischezayushchey mental'nosti [The Last Outpost: M. Khutsiev's Films “Ilyich's Outpost” and “July Rain” as a Source for Studying the Disappearing Mentality]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 240–263.

Lovell, S. (2015). *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford, Oxford Univ. Press, pp. XII+238.

Margolit, E. (2012). *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh gg.* [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema in the 1920s–1960s]. St. Petersburg, Workshop “Seans”. 560 p.

Mazur, L.N. (2020). Veshchi v material'noy kul'ture sovetskogo krest'yanstva Srednego Urala 1920–1960-kh gg.: opyt rekonstruktsii prostranstva povsednevnosti [Things in the Material Culture of the Soviet Peasantry of the Middle Urals in the 1920s–1960s: An Experience of Reconstructing the Space of Everyday Life]. In *Rol' veshchestvennykh istochnikov v informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki*. Moscow, pp. 421–441.

Mazur, L.N., Gorbachev, O.V. (2022). *Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoy interpretatsii khudozhestvennogo obraza* [Soviet Films about the Village: The Experience of Historical Interpretation of the Artistic Image]. Moscow, ROSSPEN. 349 p.

Tyazhel'nikova, V. (2004). “S zhul'em, dopustim, nado borot'sya!” Neformal'naya ekonomicheskaya aktivnost' v 1960-e gg. (po fil'mam E. Ryazanova) [“For Example, We Have to Fight with a Crook!” Informal Economic Activity in the 1960s (Based on the Films of E. Ryazanov)]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 300–311.

Tsimbaev N. (2004). “Na semi vetrakh”: fil'm o voyne (nablyudeniya istorika) [“On the Seven Winds”: A Film about the War (Historian's Observations)]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 264–280.

Volobuev O. (2004). Posle XX s'ezda: “Karnaval'naya noch'” [After the 20th Congress: “Carnival Night”]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 235–239.

Zorkaya, N.M. (2006). *Istoriya sovetskogo kino* [History of Soviet Cinema]. St. Petersburg, Aleteyya. 544 p.

Н.И. Чуркина*

«ОТТЕПЕЛЬ» В ШКОЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: РОДИТЕЛЬСКИЕ СОБРАНИЯ В СОВЕТСКОМ КИНО 1960-Х ГОДОВdoi:10.31518/2618-9100-2022-5-15
УДК 316.722(-052)+791.43"196"*Выходные данные для цитирования:*
Чуркина Н.И. «Оттепель» в школьной культуре: родительские собрания в советском кино 1960-х годов // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 181–192. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-15.pdf>

N.I. Churkina*

“THAW” IN THE SCHOOL CULTURE: PARENT MEETINGS IN SOVIET CINEMA OF 1960S

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-15

How to cite:
Churkina N.I. “Thaw” in the School Culture: Parent Meetings in Soviet Cinema of 1960s // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 181–192. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-15.pdf>]

Abstract. The paper analyzes the school culture of the Soviet school based on the representations of three films about the school. It is substantiated that the concept of “school culture” has been developed in science since the end of the 20th century. within the framework of the concept of organizational culture (M.M. Potashnik, A.M. Moiseev, K.M. Ushakov and others), considering it in the context of improving the efficiency of managing a school organization. The article tested a different optics of research: to consider school culture as a specific type of culture, applying in it all those characteristics and approaches that have been developed by cultural researchers. The work proves that the culture of a community is best known through the daily practices of its members. Teachers and parents are described as subjects of the school community that form the school culture. The analysis of the daily practices of parent meetings presented in the article, represented in Soviet cinema of 1960s, allows us to speak about the liberalization of school culture, which began during the “Thaw”. It is concluded that liberalization trends include changes in the material and spiritual components of school culture, which manifested itself in the transformation of the appearance of teachers and parents, as a result of which the boundaries of the acceptable norm become more flexible. In the spiritual component of school culture, examples also began to appear of a departure from the teacher’s monologue, instructions and censures to dialogue and even discussion. The adult community begins to recognize the right to individuality for the student (especially talented), his right to express his own position, including in relation to the parental model of behavior and upbringing. All this stimulates the process of registration of the parent community. School cinema captures individual moments when parents begin to share common goals, new values sprout (recognition of individuality, respect for the child, his rights).

Keywords: school culture, Soviet school, school cinema, parent community, organizational culture.

The article has been received by the editor on 03.06.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В работе проводится анализ школьной культуры советской школы на основе репрезентаций трех фильмов о школе. Обосновано, что понятие «школьная культура» разрабатывают в науке с конца XX в. в рамках концепции организационной культуры (М.М. Поташник, А.М. Моисеев, К.М. Ушаков и др.), рассматривая ее в кон-

* **Наталья Ивановна Чуркина**, доктор педагогических наук, доцент, Омский государственный педагогический университет, Омск, Россия, e-mail: n_churkina@mail.ru
Nataliya Ivanovna Churkina, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Omsk State Pedagogical University, Omsk, Russia, e-mail: n_churkina@mail.ru

тексте повышения эффективности управления школьной организацией. В статье апробирована другая оптика исследования: рассматривать школьную культуру как специфический вид культуры, применяя в ней все те характеристики и подходы, которые разработаны исследователями культуры. В работе доказано, что культура сообщества лучше всего познается через повседневные практики его членов. В качестве субъектов школьного сообщества, формирующих школьную культуру, в работе описаны учителя и родители. Представленный в статье анализ повседневных практик родительских собраний, репрезентируемый в советском кинематографе 1960-х гг., позволяет говорить о либерализации школьной культуры, начавшейся в период «оттепели». Сделан вывод, что к тенденциям либерализации относятся изменения в материальных и духовных компонентах школьной культуры, что проявилось в трансформации внешнего облика учителей и родителей, в результате чего границы допустимой нормы становятся более гибкими. В духовном компоненте школьной культуры также стали появляться примеры отхода от монолога учителя, наставлений и порицаний к диалогу и даже дискуссии. Взрослое сообщество начинает признавать право на индивидуальность за учеником (особенно талантливым), его право на выражение собственной позиции, в том числе по отношению к родительской модели поведения и воспитания. Все это стимулирует процесс оформления родительского сообщества. Школьное кино фиксирует отдельные моменты, когда у родителей появляются общие цели, прорастают новые ценности (признание индивидуальности, уважение к ребенку, его правам).

Ключевые слова: школьная культура, школьное кино, родительское сообщество, организационная культура.

Статья поступила в редакцию 03.06.2022 г.

История советского образования в последние десятилетия попала в поле исследователей разных научных направлений (истории, культурологии, философии, педагогики). Такой интерес обусловлен многочисленными примерами и очевидной тенденцией последних лет, которая состоит в попытках реанимации и внедрения в школьное образование институций, организационных форм, управленческих и педагогических приемов советской школы. М.В. Богуславский определил эти «новшества» как ретроинновации¹. К таким феноменам можно отнести возрожденное детское движение, возвращение к единым учебным планам, примерным программам, единым учебникам, программам воспитания. Эти «новации» претендуют не только на технологическую сторону образования, они пытаются изменить школьную культуру, ее ценности и нормы, знаки и символы. В том числе ценности, нормы, определяющие взаимодействие семьи и школы, родителей и учителей.

В российской педагогической науке понятие «школьная культура» разрабатывают с конца XX в. (М.М. Поташник, А.М. Моисеев, К.М. Ушаков и др.), развивая идеи зарубежных коллег. В работе О.Е. Кузнецовой проведена классификация подходов зарубежных исследователей на структуру и содержание понятия «культура школы»: определения с перечислением элементов организационной культуры; определения, отражающие воздействие школьной культуры на деятельность школы, учителей и учащихся; определения, подчеркивающие целостность феномена². Российские и зарубежные авторы оставались в рамках концептуального поля организационной культуры. Сторонники данного направления видят возможность повышения эффективности управления школьной организацией через приобщение сотрудников к ценностно-нравственным принципам организации, формулирование ее миссии. Были разработаны механизмы и принципы ценностно-ориентированного управления. Теория организационной культуры образовательного учреждения получила развитие в трудах

¹ Богуславский М.В. Консервативная стратегия модернизации российского образования в XX – начале XXI в. // Проблемы современного образования. 2014. № 1. С. 5.

² Кузнецова О.Е. Анализ зарубежных исследований организационной культуры // Психологическая наука и образование. 2017. Т. 22, № 2. С. 29.

Л.Е. Асадчих, М.А. Ахмедовой, П. Карстанье, М.К. Кияновой, Р.Л. Кричевского, Ю.А. Конаржевского, В.С. Лазарева, И.Н. Поповой, М.В. Шакуровой, Т.В. Цырлиной, В.В. Уланова, К.М. Ушакова, В.А. Ясвина и др.

В работах отечественных ученых были обоснованы модели школьной культуры как организации жизнедеятельности школы (В.В. Уланов), исследованы аспекты управленческой деятельности руководителя авторской школы (Т.В. Цырлина). Исследователи рассматривают школьную культуру как важнейший элемент в создании школьного сообщества: В.А. Виноградова, А.Л. Занковский, Ю.Л. Конаржевский, В.Л. Спивак исследовали школьную культуру как системообразующий элемент педагогического сообщества; А.В. Гаврилин, П.Т. Ширяев изучали школьную культуру как основу воспитательной системы школы.

В рамках данного подхода были защищены диссертационные исследования о необходимости развития особой школьной культуры как условия инновационной деятельности (Л.Е. Асадчих), о школьной культуре как феномене теории и практики образования, показателе уровня развития образовательного учреждения (И.Н. Попова) и др. При этом исследователи рассматривали культуру школы в прикладном и сугубо управленческом ключе.

Еще один пласт теоретической основы нашей статьи составляют работы по истории повседневности (П.Н. Кондрашов, С.В. Любичанковский, К.Н. Любутин, Н.Л. Пушкарева и др.): в них отмечается, что «процесс повседневного существования является двуединым, включающим в себя повседневное взаимодействие конкретного человека с разными реалиями окружающего его мира и субъективной интерпретацией этого взаимодействия»³. В фокусе повседневной истории находится человек. Но можно встретить материалы о повседневных практиках группы людей, объединенных по какому-то признаку (профессиональному, возрастному, экономическому и др.). В нашем случае такой группой являются родители и педагоги.

В качестве источника по исследованию повседневной истории в статье использован советский кинематограф, тот его вид, который определяют как «школьное кино». Для его изучения были применены положения и методы визуальной антропологии, в рамках которой этот вид искусства давно используется для изучения профессиональных групп, в частности педагогов⁴. Нам близки ее исследовательские задачи: «теоретического осмысления визуально-антропологической деятельности как культурологического явления»⁵. Еще один важный для нас момент – направленность визуальной антропологии на малоизвестные сюжеты жизни. Это совпадает с заявленной нами целью статьи – выявление тенденций либерализации школьной культуры через анализ практик проведения родительских собраний (на материале советского кино 1960–1970-х гг.). Фильмы этого времени создают аутентичный визуальный образ: школьные здания, одежду, прически, учебные пособия и другие атрибуты материальной сферы школьной культуры, что позволяет рассматривать этот источник как «зеркало» повседневности.

О связи культуры и образования пишут давно. Так, В.И. Гараджа, резюмируя многие идеи своих предшественников, отмечал, что «образование является как социальной системой, так и институтом культуры»⁶. Оно не только изоморфно культуре (И.Е. Видт), но и обладает способностью влиять на культуру, развивая ее или вступая с нею в конфликт⁷. В соответствии с данным подходом мы предлагаем рассматривать школьную культуру как специфический вид культуры, применяя к ней все характеристики и подходы, которые разра-

³ Пушкарева Н.Л., Любичанковский С.В. Понимание истории повседневности в современном историческом исследовании: от Школы Анналов к российской философской школе [Электронный ресурс] // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2014. № 1.

⁴ Митина Т.С. Образ учителя в советском кинематографе периода «оттепели» // Симбирский научный вестник. 2015. № 4. С. 150–156.

⁵ Александров Е.А. Вместо рецензии. В поисках предмета визуальной антропологии // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 9.

⁶ Гараджа В.И. Образование и трансляция культуры. Культура, культурология и образование. Материалы круглого стола // Вопросы философии. 1997. № 2. С. 49.

⁷ Видт И.Е. Образование как феномен культуры: эволюция образовательных моделей в историко-культурном процессе: дис. ... д-ра пед. наук. Тюмень, 2003. С. 10.

ботаны исследователями «большой» культуры. Культура есть там, где есть человек, сообщество. Социальные психологи Ш. Китаёма и Х. Маркус доказали, что культура сообщества, в которой человек пребывает долго (в нашей исследовании – школьного), влияет на восприятие объектов, решение задач, стиль жизни и деятельности человека⁸. Культура школьного сообщества складывается из целого комплекса факторов и процессов, ее образуют все субъекты образования (дети, педагоги, родители, социальные партнеры).

В статье Е.В. Силантьевой в структуре школьной культуры выделяются ценностный, нормативный и символический компоненты, которые затрагивают духовную и материальную сферы школьной жизни⁹. Еще один важный момент состоит в том, что школьная культура проявляется и раскрывается в повседневных практиках ее носителей. Поэтому для понимания особенностей развития школьной культуры необходимо выявление практик школьной жизни членов сообщества. Это относится как к школьной культуре конкретного учреждения, так и к школьной культуре как историко-педагогическому феномену.

В число носителей школьной культуры, помимо учителей и учеников, мы предлагаем включать родителей. Родители как законные представители несовершеннолетних участвуют в принятии важных решений на протяжении всей школьной жизни. Отношения учителей и родителей строятся в рамках определенных ценностей, норм, правил, которые в большей степени задаются школой, ее традициями, нормами, ценностями, т.е. школьной культурой. Пространство отношений семьи и школы формирует определенный дискурс, являющийся частью школьной культуры. Вообще практики взаимодействия семьи и школы в российском образовании появляются только в XX в., когда стало массовым явлением привлечение родителей к проблемам организации образования. В период роста социального напряжения в 1905–1906 гг. государство через учебную администрацию обратилось за помощью к родителям с целью поддержания порядка в гимназиях и училищах, помощи учителям в налаживании нормальных условий жизни.

После 1917 г. советское государство стало постепенно вытеснять семью из зоны общественного воспитания, расширяя свое влияние не только на учебный процесс, но и на внешкольную жизнь детей. В 1936 г. вышло Постановление ЦИК и Совнаркома, в котором предусматривался комплекс неоднозначных мер поддержки семьи (например, запрет аборт), в результате чего в советскую педагогику вернулась тема семейного воспитания, а в практику педагогической деятельности работа с семьей. Именно в результате выхода данного постановления вопросы семейного воспитания стал разрабатывать, например, А.С. Макаренко. Но особенно активно эти темы в теории и практике школьного образования стали поднимать уже после Великой Отечественной войны. В школу внедрялись коллективные формы взаимодействия с семьей: родительские собрания, родительские кружки, родительский всеобуч.

Период с 1956 до конца 1960-х гг. в общественном сознании и исследовательской литературе ассоциируется с понятием «оттепель»: началась критика культа личности И. Сталина, реабилитация жертв политических репрессий. Ее проявления были связаны с изменениями во внешней политике, либерализацией культуры. Все эти тенденции задавали вектор демократизации разных сфер жизни, формирования поколенческих ценностей, отражались на развитии отдельного человека. На уровне школы как наиболее консервативного социального института эти процессы стали проявляться позже. Так, исследователи отмечают, что со второй половины 1960-х гг. происходят изменения в ученическом сообществе: школьники уже не принимали на веру утверждения учителей и начинали претендовать на высказывание собственного мнения. В работе учителя либерализация профессиональной деятельности проявлялась, например, в использовании методов дифференцированного обучения, которые позволяли учитывать различия в познавательных интересах учащихся. Мы предполагаем, что

⁸ Цит. по: Кюнел У. Сила общества [Электронный ресурс] // В мире науки. 2016. № 5/6. С. 85–89 . URL: <https://spkurdyumov.ru/uploads/2016/05/sila-obshhestva.pdf> (дата обращения: 30.05.2022).

⁹ Силантьева Е.В. Междисциплинарный характер исследования школьной культуры // Науки о человеке: Гуманитарные исследования. 2022. Т. 16, № 1. С. 128.

тенденции либерализации должны были проявляться и в повседневных практиках проведения школьных родительских собраний.

Современная российская идеология придерживается и поддерживает миф о «самом лучшем» советском образовании, при этом не затрачиваясь на аналитику. В статье О.Е. Лебедева приведена дискуссия о качестве школьного образования, которая развернулась в октябре 1974 г. на страницах «Литературной газеты». Центральная тема дискуссии о том, что школьные отметки не отражают действительного качества школьного образования. В газете были приведены многочисленные примеры, подтверждающие это. Причина такого положения в советской школе, по мнению О.Е. Лебедева, лежит в идеологии долга, которая работала в отношении всех субъектов образования: дети школьного возраста должны учиться; учителя должны обеспечивать достижение предписанных результатов; родители должны выполнять предписания школы¹⁰. Эта идеология определяла взаимоотношения учителей и родителей, она проявлялась и на родительских собраниях. В период «оттепели» в этой идеологии стали заметны отдельные ростки либерализации, которые даже после окончания короткой общественно-политической весны какое-то время сохранялись в школьной культуре, проявляясь в повседневных практиках взаимодействия и коммуникации учителей, учеников, родителей.

В мифологии советской школы далеки от реальности картины отношений школы и семьи. Даже в современных исследованиях можно встретить положения, что «характерной особенностью советского периода являлось целенаправленное воздействие на семью со стороны государства, общественных и политических организаций, школьных и внешкольных центров с целью обеспечения наиболее благоприятных условий развития ребенка»¹¹. Единственное, с чем можно согласиться, что семья ставилась в положение объекта влияния. В такой позиции была возможна только одна модель коммуникации школы с родителями – наставление, поучение, монолог.

Исследователи отмечают, что в теории М.М. Бахтина критикуется философия монолога, на почве которого «невозможно существенное взаимодействие сознаний, а поэтому невозможен существенный диалог»¹². В работе о конце жанра «роман воспитания» Бахтин пишет: «Требуется радикально новая и революционная идея человека. На почве позитивных идеалов и оценок, позитивных педагогических идей, неизбежно догматических, – роман становится невозможен. Педагогические поучения (“от отца к сыну” и т.п.), догматизм их»¹³. В практике советской школы в период «оттепели» также происходит переход от педагогического догматизма к диалогу, а потом дискуссии. Это были первые признаки либерализации, которые стали появляться в традиционной советской школьной культуре.

Для обнаружения этих признаков в советском варианте «романа воспитания» – школьном кино, мы использовали методы количественного и качественного анализа. Нам необходимо было выделить дискурс, т.е. тип высказывания, характерный для исследуемых групп (педагогов и родителей). Но дискурс трактуют не только как слова, высказывания, коммуникативное пространство, но и как форму социального действия¹⁴. Родители в советской школе именно в это время начинают осознавать себя как сообщество. Оформление любого сообщества происходит только в процессе высказывания в дискурсивном пространстве. Для обнаружения признаков и определения стадии оформления сообщества необходимо зафиксировать высказывания родителей, появление общих тем и других примет единения.

Вообще, в период «оттепели» вышло много фильмов о школе, но так как кино – это достаточно длительный производственный цикл (от написания сценария до окончания работы над фильмом проходит несколько лет), то большая часть фильмов, которые относят к

¹⁰ Лебедев О.Е. Образование как право и обязанность [Электронный ресурс] // Вопросы образования. 2005. № 4.

¹¹ Кокоева А.Т. Формирование педагогической культуры родителей: дис. ... канд. пед. наук. Владикавказ, 2003. С. 10.

¹² Морозов С.М. Диалогизм М.М. Бахтина в контексте естественнонаучной психологии // Консультативная психология и психотерапия. 2011. Т. 19, № 2. С. 34–51.

¹³ Бахтин М.М. К «Роману воспитания» // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-ми томах. М., 2012. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). С. 227.

¹⁴ Нестерова И.А. Коммуникативный дискурс // Энциклопедия Нестеровых [Электронный ресурс]. URL: <https://odiplom.ru/lab/kommunikativnyi-diskurs.html> (дата обращения: 01.06.2022).

периоду «оттепели», вышла несколько позже. В этих фильмах можно увидеть нормы поведения, школьные традиции, сложившиеся отношения между учениками и учителями. В кино встречались и яркие образы родителей, но практически не было представлено родительское сообщество. Нам же было важно посмотреть, с какого времени можно говорить о складывании сообщества, как школьная культура отражалась на взаимоотношениях учителя с родителями. По этой причине в исследовательское пространство мы включили только несколько фильмов о школе: «Большие и маленькие» (1963), «Урок литературы» (1968), «Здравствуйте, наши папы!» (1969).

Для оформления сообщества важны несколько условий, которые мы рассматривали в других своих работах в связи с проблемой оформления регионального педагогического сообщества: «социальное взаимодействие (между членами сообщества и другими профессиональными и социальными группами; общие правила и нормы поведения; общие властные структуры, общественные услуги). В результате формируется чувство сообщества, психологическая идентификация с сообществом (общность ценностей, чувство принадлежности, чувство сопричастности к событиям в сообществе, чувство ответственности перед сообществом и т.д.)»¹⁵. В оформлении сообщества стимулирующим фактором становится общение, причем общение между членами сообщества не всегда может быть активным, но при этом должно быть явным. Для складывания сообщества важна общая цель, которая объединяет людей и наполняет смыслом их взаимодействие.

Школьная культура, включающая материальный и духовный компонент, может быть описана через внешний облик субъектов образования. В школьных фильмах 1960–1970-х гг., как отмечают многие исследователи, главный герой – учитель – чаще всего мужчина. Внешний образ учителя (одежда, прическа) во всех фильмах сходный. В фильме «Большие и маленькие» учитель – молодой человек, весь облик которого указывает на его принадлежность к профессионально-педагогической культуре своего времени: темный костюм, галстук, очки (рис. 1). Особенность этого фильма в том, что режиссер использовал несколько новелл А.С. Макаренки, но в литературной основе нет сюжета о родительском собрании, его придумали сценаристы. Поэтому мы можем предположить, что его «рисовали с натуры», отражая типичную школьную повседневность.



Рис. 1. Учитель из фильма «Большие и маленькие» (1963)

Через пять лет в фильме «Урок литературы» на учителя тоже костюм, но костюм светлый. Весь образ этого учителя комичен: короткие рукава, небрежно застегнутые пуговицы,

¹⁵ Чуркина Н.И. Становление педагогического образования в Западной Сибири (вторая половина XIX века – 1919 год): дис. ... д-ра пед. наук. Омск, 2012. С. 114.

взъерошенные волосы. При этом, у учителя все признаки принадлежности к профессиональной сфере (костюм, галстук, портфель) (рис. 2).



Рис. 2. Учитель из фильма «Урок литературы» (1968)

В третьем фильме на учителе тот же темный костюм и галстук (рис. 3).



Рис. 3. Учитель из фильма «Здравствуйте, наши папы» (1969)

Мы видим, что профессиональные нормы учительства в отношении допустимого внешнего вида за это десятилетие практически не изменились: для учителя-мужчины единственно допустимой формой оставался костюм. Но молодой учитель из «Урока литературы» вне школы одет в джинсы, джемпер, и в этой одежде он выглядит гораздо органичнее.

Как представлены в фильмах образы родителей? На собрании в фильме «Большие и маленькие» заметно расслоение родителей как по социальному положению, так и по материальному достатку. Основная часть родителей – это женщины, есть несколько мужчин.

Все родители достойно одеты, видно, что приход в школу для них важное, значимое событие (рис. 4).



Рис. 4. Родители из фильма «Большие и маленькие» (1963)

Телевизионный фильм «Здравствуйте, наши папы» 1969 г. вообще весь состоит из родительского собрания, причем не совсем типичного. На собрание пришли только отцы, но состав и внешний облик родителей существенно изменился. Несмотря на то, что большая часть отцов в костюмах, есть несколько тех, кто пришел в альтернативной одежде (рубашки, кожаная куртка). Два отца вообще пришли после бани, в легком подпитии. Мы видим родительское сообщество, которое неоднородно не только по материальному, социальному, но и по образовательному статусу (рис. 5).



Рис. 5. Родители из фильма «Здравствуйте, наши папы» (1969)

Эти три фильма, снятые с интервалом в несколько лет, зафиксировали изменения, которые происходили в обществе после XX съезда и чуть позже проявились в школьной культуре – вариативность. В фильме 1963 г. на протяжении собрания мы наблюдаем переход от традиционной схемы, когда учитель разбирает проблемы успеваемости, поведения отдельных детей, а родители интересуются только успехами своего ребенка. Учитель демонстрирует коммуникативную модель «педагогического поучения», у него менторский тон, нравоучительные интонации, несмотря на то, что по возрасту он значительно моложе родителей. Учитель стучит по столу ручкой, призывая родителей к порядку. Он обращается к родителям по фамилии («товарищ Горохова»), родители, отвечая на вопросы учителя, встают. В этой модели родители играют роли своих детей, что выражает и реплика одной из родительниц: «Прихожу в школу и чувствую себя ученицей».

Педагогический словарь состоит из слов и оборотов: «вам нужно», «вы должны обратить внимание». На этом собрании родители разобщены, каждый ждет информации о своем ребенке, мало заботясь о других детях и классе. О преобладании философии долга в школь-

ной культуре нам говорят многие вербальные и невербальные средства – слова родителей в ответ на замечания учителя: «в школе вы воспитываете»; их позы во время родительского собрания, напряжение на лицах (особенно у тех, чьи дети не столь успешно учатся). Первая часть собрания иллюстрирует нормированную, авторитарную, монологическую модель поведения учителя и ученическую модель поведения родителей. Мы еще не видим сообщества родителей, нет общих целей, ценностей.

Атмосфера и привычный порядок собрания, тон учителя меняются после того, когда встает вопрос о конфликтной ситуации в семье Гороховых. Обнаруживается, что не только мать, но и учитель не разглядел в ученике талантливого художника. Понимая, что в этой ситуации есть доля и его вины, учитель меняет модель поведения, вступает в диалог, предлагая новые нормы взаимодействия. Меняется формат его общения: «Мы с вами должны быть единомышленниками», «Без помощи родителей мы не добьемся...», он обращается к родителям по имени-отчеству. И мы видим, что учитель хорошо знает родителей, скорее всего, обращение по фамилии характерно для педагогической культуры того времени. Как только учитель меняет позицию, происходит консолидация родительского сообщества: начинается живое обсуждение судьбы чужого ребенка, родители проявляют коллективную заботу о школьнике, поддерживают мать. Эта ситуация демонстрирует новые роли, стирает грань между учителем и родителями, родители просят у учителя совета, хотят обсуждать свои проблемы.

В «Уроке литературы» вся традиционная схема проведения собрания рушится сразу, как только учитель признается в своей некомпетентности. Родители дружно высказывают свои замечания, претензии. В классе возникает диалог, причем ведет его не учитель, а родители. Мы видим, что идеология долга в школьной культуре осталась, но в этом эпизоде ее главный носитель – учитель: он должен администрации, родителям, детям, которых не научил любить свой предмет. Сцена родительского собрания в кино не завершена, мы не знаем, чем окончилось собрание, но видим, что в итоге родители оценили честность и искренние слова учителя: они, как и их дети, готовы к его принятию и поддержке (рис. 6).



Рис. 6. Родители из фильма «Урок литературы» (1968)

В фильме «Здравствуйте, наши папы!» учитель с самого начала пытается вести родительское собрание по традиционной схеме, когда родители садятся на места своих детей, готовы внимательно слушать информацию об их успехах и проблемах. Учитель хорошо подготовился к собранию, он знает всех родителей по имени-отчеству, их статус, профессию. Представители родительского сообщества (отцы) практически не знают друг друга. В основе сюжета интересная ситуация – учитель задал тему сочинения «Мой папа» и решил познакомить родителей с этими сочинениями, чтобы повлиять на отцов, многие из которых далеки от идеала. Интересное драматическое решение фильма нам важно с двух сторон: с одной стороны, оно демонстрирует отход в отношении с семьей от монологической позиции,

так как такой формат собрания предполагает диалог. С другой стороны, несмотря на это, идеология долга остается ведущей, отцы должны измениться, и в обращении педагога опять многочисленные обороты «вы должны...». При этом, обращаясь к отцам, учитель призывает их к сотрудничеству, настаивает на том, что семья и школа должны выступать совместно, не противоречить друг другу. На этом собрании разворачивается дискуссия о разных аспектах воспитания: каким должен быть хороший отец, как воспитывать детей, что допустимо в воспитании, можно ли смотреть детям взрослое кино и др. Причем дискуссию ведут сами отцы, учитель пытается не давать до конца собрания оценочных суждений.

Проявлением начинающейся либерализации школьной культуры можно назвать изменение роли ученика, ребенка, повышение его социального статуса. Несмотря на то, что главным героем в этих фильмах является учитель, ученики как активные участники процесса воспитания (себя, учителей, родителей) создают новый контекст родительских собраний (рис. 7).



Рис. 7. Дети в фильмах «Большие и маленькие» (1963), «Урок литературы» (1968)

Как пишет Н.Б. Шипулина о фильмах этого периода, «школа показана в этих фильмах как специфическое место, где происходит взаимный воспитательный процесс, сложный одновременный духовный рост и учителя, и его подопечных, где реализуются лучшие принципы гуманистической педагогики»¹⁶. Именно вокруг истории одного из учеников класса, мама которого и учитель не рассмотрели талант и права на самостоятельный выбор, происходит объединение родителей. В фильме «Урок литературы» ученики раньше взрослых смогли увидеть достоинства своего «непутевого» учителя и встали на его защиту. Кино «Здравствуйте, наши папы!» практически впервые в советском кинематографе рассматривает детей как воспитателей собственных родителей.

Таким образом, проведенный анализ повседневных практик родительских собраний, репрезентируемый в советском кинематографе 1960-х гг., позволяет говорить о либерализации школьной культуры. К этим тенденциям мы можем отнести изменения в материальных и духовных ее компонентах. Эти тенденции проявились в трансформации внешнего облика учителя: костюма, прически, выражения лица. Профессиональная культура становится менее регламентированной, допускает отступление от строгих профессиональных канонов. В учителе появились признаки комичности, близости к обычному человеку. Изменения произошли и в группе родительского сообщества: в его составе также становятся более гибкими границы допустимого во внешнем облике, поведении. В духовном компоненте школьной культуры также стали появляться примеры отхода от монолога учителя, наставлений и порицаний к диалогу и даже дискуссии. Взрослое сообщество начинает признавать право на индивидуальность за учеником (особенно талантливым), его право на выражение собственной позиции, в том числе по отношению к родительской модели поведения и воспитания. Все это стимулирует процесс оформления родительского сообщества. Школьное кино фиксирует отдельные моменты, когда у родителей появляются общие цели, прорастают новые ценности (признание индивидуальности, уважение к ребенку, его правам). Это, пожалуй, главный результат «оттепели» не только в школьной культуре, но и в общественной жизни.

¹⁶ Шипулина Н.Б. Образ учителя в советском и современном российском кинематографе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 8.

Литература

- Александров Е.А. Вместо рецензии. В поисках предмета визуальной антропологии // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 9–20.
- Бахтин М.М. К «Роману воспитания» // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). С. 218–336.
- Богуславский М.В. Консервативная стратегия модернизации российского образования в XX – начале XXI в. // Проблемы современного образования. 2014. № 1. С. 5–11.
- Видт И.Е. Образование как феномен культуры: эволюция образовательных моделей в историко-культурном пространстве: дис. ... д-ра пед. наук. Тюмень, 2003. 382 с.
- Гараджа В.И. Образование и трансляция культуры. Культура, культурология и образование. Материалы круглого стола // Вопросы философии. 1997. № 2. С. 49–51.
- Кокоева А. Т. Формирование педагогической культуры родителей: дис. ... канд. пед. наук. Владикавказ, 2003. 170 с.
- Кузнецова О.Е. Анализ зарубежных исследований организационной культуры // Психологическая наука и образование. 2017. Т. 22, № 2. С. 28–36.
- Кюнел У. Сила общества [Электронный ресурс] // В мире науки. 2016. № 5/6. С. 85–89. URL: <https://spkurdyumov.ru/uploads/2016/05/sila-obshhestva.pdf> (дата обращения: 30.05.2022).
- Лебедев О.Е. Образование как право и обязанность // Вопросы образования. 2005. № 4.
- Митина Т.С. Образ учителя в советском кинематографе периода «оттепели» // Симбирский научный вестник. 2015. № 4. С. 150–156.
- Морозов С.М. Диалогизм М.М. Бахтина в контексте естественнонаучной психологии // Консультативная психология и психотерапия. 2011. Т. 19, № 2. С. 34–51.
- Нестерова И.А. Коммуникативный дискурс // Энциклопедия Нестеровых [Электронный ресурс]. URL: <https://odiplom.ru/lab/kommunikativnyi-diskurs.html> (дата обращения: 01.06.2022).
- Пушкарева Н.Л., Любичанковский С.В. Понимание истории повседневности в современном историческом исследовании: от Школы Анналов к российской философской школе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2014. № 1.
- Силантьева Е.В. Междисциплинарный характер исследования школьной культуры // Науки о человеке: Гуманитарные исследования. 2022. Т. 16, № 1. С. 122–131.
- Чуркина Н.И. Становление педагогического образования в Западной Сибири (вторая половина XIX века – 1919 год): дис. ... д-ра пед. наук. Омск, 2012. 439 с.
- Шипулина Н.Б. Образ учителя в советском и современном российском кинематографе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 8.

References

- Aleksandrov, E.A. (2007). Vmesto retsenzii. V poiskakh predmeta vizual'noy antropologii [Instead of a Review. In Search of the Object of Visual Anthropology]. In *Antropologicheskii forum*. No. 7, pp. 9–20.
- Bakhtin, M.M. (2012). K "Romanu vospitaniya" [To "The Novel of Education"]. In *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy v 7 t. T. 3. Teoriya romana (1930–1961 gg.)*. Moscow, Yazyki slavyanskih kul'tur 6 pp. 218–336.
- Boguslavskiy, M.V. (2014). Konservativnaya strategiya modernizatsii rossiyskogo obrazovaniya v XX nachale XXI v. [A Conservative Strategy for the Modernization of Russian Education in the 20th and Early 21st Centuries]. In *Problemy sovremennogo obrazovaniya*. No. 1, pp. 5–11.
- Vidt, I.E. (2003). Obrazovanie kak fenomen kul'tury: evolyutsiya obrazovatel'nykh modeley v istoriko-kul'turnom prostranstve [Education as a Phenomenon of Culture: The Evolution of Educational Models in the Historical and Cultural Space], Dr. ped. sci. diss. Tyumen. 382 p.

Garadzha, V.I. (1997). *Obrazovanie i translyatsiya kul'tury. Kul'tura, kul'turologiya i obrazovanie. Materialy kruglogo stola* [Education and Translation of Culture. Culture, Cultural Studies and Education. Materials of the Round Table]. In *Voprosy filosofii*. No. 2, pp. 49–51.

Kokoeva, A.T. (2003). *Formirovanie pedagogicheskoy kul'tury roditeley* [Formation of Pedagogical Culture of Parents], Cand. ped. sci. diss. Vladikavkaz. 170 p.

Kuznecova, O.E. (2017). *Analiz zarubezhnykh issledovaniy organizatsionnoy kul'tury* [Analysis of Foreign Studies of Organizational Culture]. In *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie*. Vol. 22, No. 2, pp. 28–36.

Kyunen, U. (2016). *Sila obshchestva* [The Strength of Society]. In *V mire nauki*. Vol. 5/6, pp. 85–89. Available at: URL: <https://spkurdyumov.ru/uploads/2016/05/sila-obshhestva.pdf> (date of access 30.05.2022).

Lebedev, O.E. (2005). *Obrazovanie kak pravo i obyazannost'* [Education as a Law and Duty]. In *Voprosy obrazovaniya*. No. 4.

Mitina, T.S. (2015). *Obraz uchitelya v sovetskom kinematografe perioda "ottepeli"* [The Image of a Teacher in the Soviet Cinema of the "Thaw" Period]. In *Simbirskiy nauchnyy vestnik*. No. 4, pp. 150–156.

Morozov, S.M. (2011). *Dialogizm M.M. Bahtina v kontekste estestvennonauchnoy psihologii* [Dialogism of M.M. Bakhtin in the Context of Natural Science Psychology]. In *Konsul'tativnaya psihologiya i psihoterapiya*. Vol. 19, No. 2. pp. 34–51.

Nesterova, I.A. *Kommunikativnye diskursy* [Communicative Discourses]. Available at: URL: <http://odiplom.ru/lab/kommunikativnye-diskursy-ih-tipy-i-struktura.html> (date of access 01.06.2022).

Pushkareva, N.L., Lyubichankovskiy, S.V. (2014). *Ponimanie istorii povsednevnosti v sovremenom istoricheskom issledovanii: ot Shkholy "Annalov" k rossiyskoy filosofskoy shkole* [Understanding the History of Everyday Life in Modern Historical Research: From the Annales School to the Russian Philosophical School]. In *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina*. No. 1.

Silant'eva, E.V. (2022). *Mezhdistsiplinarnyy kharakter issledovaniya shkol'noy kul'tury* [Interdisciplinary Nature of the Study of School Culture]. In *Nauki o cheloveke, Gumanitarnye issledovaniya*. Vol. 16, No. 1, pp. 122–131.

Churkina, N.I. (2012). *Stanovlenie pedagogicheskogo obrazovaniya v Zapadnoy Sibiri (vtoraya polovina XIX veka – 1919 god)* [The Formation of Pedagogical Education in Western Siberia (the Second Half of the 19th Century – 1919)], Dr. ped. sci. diss. Omsk. 439 p.

Spipulina, N.B. (2010). *Obraz uchitelya v sovetskom i sovremennom rossiyskom kinematografe* [The Image of a Teacher in Soviet and Modern Russian Cinema]. In *Izvestiya Vologodskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo*. No. 8.

Д.А. Ананьев*

НОСТАЛЬГИЯ ПО «ОТТЕПЕЛИ» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1970-Х – СЕРЕДИНЫ 1980-Х ГОДОВdoi:10.31518/2618-9100-2022-5-16
УДК 791.43.03*Выходные данные для цитирования:**Ананьев Д.А. Ностальгия по «оттепели» в советском кинематографе второй половины 1970-х – середины 1980-х годов // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 193–203. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-16.pdf>*

D.A. Anan'ev*

NOSTALGIA FOR THE “THAW” PERIOD IN THE SOVIET CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE 1970S – MID-1980S

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-16

*How to cite:**Anan'ev D.A. Nostalgia for the “Thaw” Period in the Soviet Cinema of the Second Half of the 1970s – Mid-1980s // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 193–203. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-16.pdf>]*

Abstract. Before the mid-1980s it was rarely the case that Soviet cinematographers made films about the so-called “Thaw” period, which lasted from Stalin’s death until the mid-1960s. This was due not only to the censorship restrictions or little relevance of the topic but also to the lack of temporal distance which was necessary for a more objective assessment of the recent past. However, as the “Thaw” period became more distant the Soviet cinema industry produced some films with a nostalgic and idealized image of the 1950s – 1960s. The paper objective is to identify and analyze ways of the “Thaw” Period’s “nostalgic” representation in the Soviet films of 1970s – mid-1980s. It is concluded that the Soviet filmmakers started to analyze the Thaw period through the generational discourse, even before the Thaw ended. At first they demonstrated a critical view of the “Sixtiers” (e.g., in the films of M. Khutsiev and R. Viktorov based on the scripts of A. Grebnev) which in the 1970s gave way to the nostalgic representation of the recent past. It can be seen, first of all, in the films creating an idealized image of the past times (e.g., “The Blue Portrait”, 1976, dir. G. Shumsky; “Photographs on the Wall”, 1978, dir. A. Vasilyev; “Dawns are Kissing”, 1978, dir. S. Nikonenko). Another way of nostalgic representation was to construct a positive image of a protagonist who adhered to the values and had best qualities of “the Sixtiers” generation. In some films both methods were used (for example, in M. Kazakov’s film “The Pokrovsky Gate” (1983)).

Keywords: Soviet cinema of the 1970s–1980s, the “Thaw” period, the Sixtiers, nostalgic cinema, generational discourse.

The article has been received by the editor on 11.04.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. До середины 1980-х гг. советские кинематографисты сравнительно редко обращались к ретроспективному осмыслению так называемой эпохи «оттепели» (т.е. периоду, наступившему после смерти И.В. Сталина и продлившемуся примерно до середины 1960-х гг.), что объяснялось не только наличием цензурных запретов или представлением о недостаточной актуальности темы, но и в не меньшей степени отсутствием достаточной временной дистанции, необходимой для более объективной оценки совсем недавнего прошлого. Вместе с тем по мере отдаления во времени от рассматриваемой

* **Денис Анатольевич Ананьев**, кандидат исторических наук, Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, Россия, e-mail: denis.ananyev@gmail.com
Denis Anatolyevich Anan'ev, Candidate of Historical Sciences, Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia, e-mail: denis.ananyev@gmail.com

эпохи появлялись фильмы, содержавшие идеализированный ностальгический взгляд на 1950–1960-е гг. Цель статьи – выявить и проанализировать способы «ностальгической» репрезентации эпохи «оттепели» в советских кинофильмах, снятых в 1970-х – середине 1980-х гг. Установлено, что в советском кинематографе осмысление эпохи «оттепели» началось еще до ее завершения в рамках поколенческого дискурса, поначалу с критического взгляда на «шестидесятников» (например, в фильмах М. Хуциева и Р. Викторова, снятых по сценариям А. Гребнева), который в середине 1970-х гг. сменился ностальгическим изображением недавнего прошлого: во-первых, в фильмах, создающих идеализированный образ ушедшей эпохи (например, «Голубой портрет», 1976, реж. Г. Шумский; «Фотографии на стене», 1978, реж. А. Васильев; «Целуются зори», 1978, реж. С. Никоненко и др.); во-вторых, через конструирование образа положительного героя, приверженца системы ценностей и носителя лучших качеств, присущих поколению «шестидесятников». В некоторых кинолентах оба указанных способа могли быть использованы одновременно (например, «Покровские ворота», 1983, реж. М. Козаков и др.).

Ключевые слова: советский кинематограф 1970–1980-х гг., эпоха «оттепели», шестидесятники, ностальгическое кино, поколенческий дискурс.

Статья поступила в редакцию 11.04.2022 г.

Введение. Историческая наука рассматривает кинофильм в первую очередь как исторический источник, аудиовизуальный документ, содержащий информацию о породившей его эпохе. В полной мере это следует отнести и к игровому кино, в том числе к жанру исторического фильма. Даже в тех случаях, когда действие перенесено в прошлое, кинопроизведение репрезентирует представления об истории, которые разделялись его авторами и были распространены в период его создания, т.е. отражает современный общественно-политический и социокультурный контекст или, по определению киноведов, «выражает актуальные идеологические меседжи современности»¹. Соответственно, анализ таких представлений о прошлом проливает свет на отношение и восприятие авторами окружавшей их реальности.

В отечественных кинолентах, снятых до середины 1980-х гг., т.е. до начала перестройки, и содержавших ретроспективный взгляд на те или иные периоды советской истории, основное внимание уделялось, как правило, героическим страницам – событиям, связанным с Октябрьской революцией, Гражданской и Великой Отечественной войнами, эпохой первых пятилеток. К ретроспективному осмыслению других исторических периодов советские кинематографисты обращались значительно реже ввиду отсутствия прямого государственного заказа или явного общественного запроса. Иногда минувшие времена предпочитали не вспоминать по политическим причинам, а если их касались, то преподносили в определенном идеологическом ключе².

До 1985 г. сравнительно редкими были обращения советских кинематографистов и к так называемой эпохе «оттепели» (т.е. периоду, наступившему после смерти И.В. Сталина и продлившемуся примерно до середины 1960-х гг.), что объяснялось не только наличием цензурных запретов или представлением о недостаточной актуальности темы, но и в не меньшей степени отсутствием достаточной временной дистанции, необходимой для более объективной оценки совсем недавнего прошлого.

Во многих фильмах, действие которых разворачивалось в 1950–1960-х гг., рассматриваемая эпоха служила, скорее, нейтральным фоном, как, например, в мелодрамах «Расскажи мне о себе» (1972, реж. С. Микаэлян), «Женщины шутят всерьез» (1981, реж. К. Ершов),

¹ Самутина Н.В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. М., 2007. С. 4.

² Так было, например, с кинорепрезентациями эпохи нэпа, которая впервые предстала в позитивном свете только в кинофильмах, снятых на рубеже 1960–1970-х гг.

«Возвращение Будулая» (1986, реж. А. Бланк) или киноповествованиях о героизме целинников («Вкус хлеба», 1979, реж. А. Сахаров), нефтяников («Сибириада», 1979, реж. А. Кончаловский), покорителей космоса («Укрощение огня», 1972, реж. Д. Храбровицкий), создателей ядерного оружия («Выбор цели», 1974, реж. И. Таланкин). В финальных сериях телеэпопеи «Вечный зов» (1973–1983, реж. В. Усков и В. Краснопольский) рубеж 1950–1960-х гг. предстает как время логического завершения, развязки основных сюжетных линий, когда главным героям воздается по заслугам – и за добродетели, и за пороки, но при этом авторы не стремятся противопоставить недавнее прошлое текущей действительности, изображая его, скорее, как отправную точку для по-настоящему мирной и благополучной жизни последующих лет.

Трудности повседневного существования «простых» людей, типичные для 1950-х – начала 1960-х гг., показаны в драмах И. Хейфица «Впервые замужем» (1979) и А. Смирнова «Верой и правдой» (1979). В откровенно негативном ключе «хрущевское время» упомянуто в фильме А. Разумовского по сценарию Б. Можаяева «Предварительное расследование» (завершающей части кинотрилогии о капитане Серегине, в главной роли – В. Золотухин). Когда главный герой рассказывает членам райисполкома анекдот, высмеивающий принятое в начале 1960-х гг. решение о разделении облисполкомов на промышленные и сельскохозяйственные, такой рассказ вызывает у присутствующих дружный смех.

Вместе с тем, по мере отдаления во времени от рассматриваемой эпохи, появлялись фильмы, содержавшие идеализированный ностальгический взгляд на 1950–1960-е гг. как особый период, наполненный самыми светлыми надеждами и ожиданиями, для некоторых – как время «упущенных возможностей», нереализованных альтернатив общественного развития. Цель статьи – выявить и проанализировать способы «ностальгической» репрезентации эпохи «оттепели» в советских кинофильмах, снятых в 1970-х – середине 1980-х гг.³

Поколенческий дискурс в кинематографе конца 1960-х – начала 1970-х гг. Первые попытки более глубокого осмысления реалий эпохи «оттепели» предпринимались кинематографистами еще до ее завершения, например, в рамках «поколенческого дискурса», связанного со стремлением так называемых «шестидесятников»⁴ к самоидентификации – через сравнения себя, с одной стороны, с поколением фронтовиков, а с другой – с теми, кто вступал во взрослую жизнь в конце 1960-х гг., когда «оттепель» уже сменялась «похолоданием» или даже «заморозками».

Безусловно, «уходящая натура» далеко не всегда вызывала сочувственное и тем более ностальгическое отношение. Так, в киноленте «Молодые» (реж. Н. Москаленко), ставшей лидером проката в 1971 г., объектом в лучшем случае иронического, а в целом откровенно пренебрежительного отношения выступает застенчивый молодой человек с гитарой, автор и исполнитель собственных песен. Проживая в рабочем общежитии, он плохо вписывается в компанию молодых строителей, то и дело выпроваживающих его из своей комнаты⁵. Трудно не заметить, что «бард» с гитарой представлен создателями фильма как своего рода символ уходящей эпохи, обобщенный образ поколения «шестидесятников», с которыми новая молодежь расстается довольно бесцеремонно.

Тема сравнения поколений – одна из главных в творчестве кинодраматурга А. Гребнева, автора сценариев таких кинолент, как «Июльский дождь» (1966, реж. М. Хуциев),

³ Следует также учитывать, что в искусствоведческих исследованиях «ностальгическое кино» зачастую воспринимается и описывается негативно как «регрессивный феномен», как отказ от настоящего и «воспевание» прошлого, при этом кино, по выражению Н.В. Самутиной, «необоснованно сравнивается с конвенциональными версиями письменной истории историков», хотя «у кинематографической ностальгии больше задач, чем кажется, и ее значение может существенно различаться». См.: Самутина Н.В. Идеология ностальгии... С. 6–7.

⁴ Признавая условность и размытость данного термина, исследователи обычно относят к поколению «шестидесятников» прежде всего «детей войны», т.е. тех, кто родился в конце 1920-х – начале 1940-х гг. В расширительном смысле данный термин применяется и для обозначения части представителей «фронтового поколения», родившихся в первой половине 1920-х гг.

⁵ Послушать очередную песню в его исполнении соглашается только сердобольная комендант общежития, также не скрывающая снисходительной улыбки (в роли – Н. Мордюкова). Впрочем, песня «Вы совсем мальчишка, Пушкин» (на стихи Л. Филатова) вызывает у слушательницы сочувственный отклик.

«Переступи порог» (1971, реж. Р. Викторов), «Дневник директора школы» (1974, реж. Б. Фрумин)⁶. Примечательно, что в указанных фильмах образы представителей разных поколений воплотил один и тот же исполнитель – Юрий Визбор, являвшийся одной из знаковых фигур эпохи «оттепели». В киноленте «Июльский дождь» сыгранный им персонаж, фронтовик Алик, во многом меняет отношение главной героини к ровесникам и в финале заставляет пристальнее всмотреться в лица тех, кто старше и, наоборот, моложе ее.

В киноленте «Переступи порог» Ю. Визбор предстает в роли директора школы – разочарованного, надломленного, хотя и сравнительно молодого еще человека, которому главный герой Алик Тихомиров (наверное, неслучайно его имя перекликается с именем героя Ю. Визбора в фильме «Июльский дождь») честно говорит, что «не хотел бы быть на его месте», т.е. ощущать себя несостоявшимся, не сумевшим реализовать свои мечты и замыслы. Как и в «Июльском дожде», А. Гребнев возлагает надежды на лучших представителей нового поколения, разделяющих многие ценности «шестидесятников», но при этом более цельных, последовательных, прямых и искренних, презирующих приспособленчество. Словно признавая моральную правоту Алика, директор через своего друга-ректора пытается помочь одаренному выпускнику поступить в институт, но главный герой такую помощь не принимает.

В фильме о школе описанная коллизия преподносится, скорее, как конфликт «отцов и детей», но за ним просматривается сравнение двух поколений – романтиков-«шестидесятников» и куда более прагматичной молодежи 1970-х гг., критически воспринимающей идеализм «отцов». По верному наблюдению исследователей, в кинематографе 1970-х гг. «не единожды возникающий рядом образ молодого героя все чаще оказывается в противостоянии ему [шестидесятнику. – Д. А.], будучи несогласным принять круг [его] нравственных ориентиров...»⁷. Похожее столкновение жизненных стратегий показано в кинофильме В. Меньшова «Розыгрыш» (1976) (сценарий которого был написан С. Лунгиным еще в начале 1970-х гг., возможно, под влиянием фильма «Переступи порог», ставшего лидером проката в 1970 г.) с той лишь разницей, что главный герой (в роли – Д. Харатьян) защищает свою учительницу (акт. Е. Ханаева) от «прагматичного» одноклассника Комаровского, не желающего следовать ее примеру, как и примеру своего собственного отца (акт. О. Табаков), по мнению Комаровского – неудачника, не сумевшего «хорошо устроиться в жизни»⁸.

В следующей киноленте, снятой по сценарию А. Гребнева и также посвященной школьной теме, действует совсем другой директор – человек вполне состоявшийся, более того, убежденный в том, что педагогика – его призвание. Главный герой фильма «Дневник директора школы» (1974, реж. Б. Фрумин) в исполнении О. Борисова выступает против уравнительного, обезличенного подхода к воспитанию и обучению школьника. Он убежден, что в ребенке необходимо формировать личность свободную, самостоятельную, умеющую противостоять трудностям и при необходимости постоять за себя. Все это – набор качеств, прису-

⁶ М. Хуциев уделял большое внимание данной теме и в других своих картинах, достаточно вспомнить знаменитую сцену воображаемой встречи главного героя с погибшим на фронте отцом в фильме М. Хуциева «Застава Ильича» («Мне двадцать лет») (1963). До сотрудничества с А. Гребневым Р. Викторов посвятил теме связи поколений документальную ленту «Дорогами отцов» (1965) и художественный фильм «Переходный возраст» (1968).

⁷ Зайцева Л.В. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М.; СПб., 2017. С. 248.

⁸ Намного жестче сравнение поколений проводится в пьесе В.И. Славкина «Дочь стилига» (1975). Режиссер А.А. Васильев поставил ее в 1979 г. на сцене Театра им. Станиславского, а в начале 1980-х гг. создал телевизионную версию спектакля, премьера которой на Центральном телевидении состоялась только в 1990 г. Главный герой со студенческих лет носит прозвище Бэмс (акт. А. Филозов), он – бывший «стилга» и поклонник джаза, в свое время из-за конфликта с начальством отчисленный из института. Для своих ровесников он остался почти «героем» и «бунтарем», тогда как для поколения его дочери, мечтающей иметь во всем «индивидуальный выход», Бэмс – лишь один из тех, кто все время поет «одно и то же»: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке...». Впрочем, сам Бэмс убежден, что хорошо вписывается в молодежные компании, в отличие от, например, своего антагониста, бывшего комсомольского функционера Ивченко (акт. Э. Виторган). В финале телевизионной версии идейных противников, Бэмса и Ивченко, отчасти примиряет любовь к музыке Глена Миллера и ностальгия по молодости, ушедшей эпохе, времени неслыханных вольностей, которые имели место на студенческих вечерах.

щих «шестидесятникам», уделявшим большое внимание проблеме «индивидуальной автономии личности»⁹. Примечательно, что герой О. Борисова воевал, но на фронт попал в самом конце войны еще подростком. Его можно отнести к числу лучших представителей своего поколения, в фильме иронично именуемого поколением «затянувшейся молодости». Такой директор школы без труда находит общий язык с подростками 1970-х гг., включая собственного сына, демонстративного «нонконформиста».

В том же фильме Ю. Визбор появляется в роли друга и ровесника главного героя, высокопоставленного чиновника из министерства, формально даже более успешного человека, но при этом не выглядящего вполне довольным жизнью и выражающего искреннее восхищение своим другом. Следует заметить, что в большинстве фильмов 1970-х – середины 1980-х гг. образы повзрослевших «шестидесятников» в массе своей напоминали именно персонажей Ю. Визбора. Как пишет киновед Л.В. Зайцева: «В 70-е ... повзрослевший шестидесятник, с наступлением времени разочарований, все чаще оказывается в реалистическом бытовом окружении, перед необходимостью решать обыденные проблемы каждого дня... Все наивные герои экрана 60-х смотрятся теперь как будто теряющими почву под ногами, немногие из них, в основном тщетно, пытаются отыскать духовное пристанище...»¹⁰.

Положительный образ, сыгранный О. Борисовым в «Дневнике директора школы», свидетельствовал о своеобразной попытке авторов фильма оправдать поколение «шестидесятников», многие представители которого сохранили верность своим идеалам и убеждениям и продолжали занимать активную жизненную позицию. Тем самым был предложен один из возможных способов ностальгической репрезентации эпохи «оттепели» – через образ положительного героя, наделенного лучшими качествами своего поколения и воплощающего в себе его систему ценностей. Такой образ словно напоминал о некоем утраченном времени, когда благородство и порядочность считались единственно возможной нормой, а стяжательство и приспособленчество в любых проявлениях порицались.

Ностальгическая реконструкция эпохи «оттепели». Другой способ – идеализированное изображение самой эпохи, ностальгическая реконструкция прошлого. Так, ностальгический нарратив присущ, например, фильмам-воспоминаниям о далеком детстве («Голубой портрет», 1976, реж. Г. Шумский) и юности («Фотографии на стене», 1978, реж. А.И. Васильев). «Голубой портрет» имеет много общего с вышедшей чуть ранее кинолентой С. Соловьева «Сто дней после детства». Сценарии обоих фильмов написал А. Александров, музыку – И. Шварц, закадровый голос принадлежит актеру С. Шакурову. Их также объединяет общая тема ностальгии по детству и первой любви, хотя есть и существенное отличие: герои «Голубого портрета» одержимы прежде всего мечтой о полете и свободе.

Главный герой киноленты Г. Шумского – подросток, мечтающий смастерить воздушный шар, который в финале картины, несмотря на множество самых серьезных препятствий, все-таки удается запустить в небо. Авторы фильма явно ностальгируют по недавнему прошлому (время действия – 1960 год), когда, по словам главного героя, все стремились подняться в небо и полететь. Действительно, многие герои фильма разделяют его мечту и помогают осуществить запуск воздушного шара, а в одной из сцен фильма все жители дачного поселка выходят ночью из своих домов и старательно вглядываются в звездное небо, пытаясь увидеть огни советского космического корабля «Спутник-5», летящего с собаками Белкой и Стрелкой на борту.

Ностальгический взгляд на эпоху «шестидесятых» заметен и в экранизации повести В. Белова «Целуются зори» (1978, реж. С. Никоненко). Действие комедийного фильма происходит в середине 1960-х гг., на севере Европейской России, в течение нескольких июньских дней и коротких белых ночей, когда повсюду проходят школьные выпускные вечера. Эпизоды с гуляющими по городу счастливыми выпускниками только усиливают предощущение

⁹ Шубин А.В. Шестидесятники // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. URL: <https://megabook.ru/article/%D0%A8%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8> (дата обращения: 20.04.2022).

¹⁰ Зайцева Л.В. Экранный образ времени оттепели... С. 257, 396.

радостного, светлого, более счастливого будущего. Главные герои фильма – сельские жители, на несколько дней оказавшиеся в областном центре и то и дело попадающие в забавные и нелепые ситуации, с удивлением и любопытством наблюдают за более свободной, раскованной городской жизнью. Идиллическое изображение времени «оттепели» противопоставлено воспоминаниям героев об испытаниях, выпавших на их долю в годы Первой и Второй мировых войн, а также в трудное послевоенное время. Косвенное указание на более «либеральные» порядки 1960-х гг. можно усмотреть в одной из сцен фильма, когда старика, уверенного, что его ожидает неминуемый арест за невольное участие в правонарушении, к его огромному удивлению привозят не в суд, а на смотр художественной самодеятельности.

В фильме «Фотографии на стене» (снятого по мотивам повести А. Алексина «А тем временем где-то») действие происходит в конце 1950-х гг. (в одном из эпизодов на это прямо указывает звучащее по радио сообщение о полете второго искусственного спутника Земли), но фактически авторы представляют некий обобщенный образ эпохи 1950–1960-х гг., не слишком заботясь о точности и достоверности ее конкретных атрибутов. Ностальгический взгляд на «оттепель» как время большей свободы и раскрепощения заметен уже в открывающей фильм сцене домашнего застолья в семье Емельяновых, во время которого главный герой, подросток Сережа Емельянов (акт. Д. Харатьян), сначала танцует для гостей рок-н-ролл под музыку Билла Хейли, а затем исполняет под гитару песни еще неизвестного им автора – Булата Окуджавы.

Периодически в фильме звучат непривычно откровенные рассуждения героев-подростков на темы войны, любви, отношений с родителями, в чем также можно усмотреть характерные приметы новой эпохи, поощряющей искренность и открытость в выражении собственной позиции. Поступки, совершаемые героем по ходу действия, и качества, которыми его наделили создатели ленты, позволяют охарактеризовать его как вполне соответствующего положительному, даже идеализированному образу «шестидесятника», пусть и совсем юного (впрочем, на момент съемок культового фильма М. Хуциева ему как раз исполнилось бы двадцать лет). Таким образом, в киноленте «Фотографии на стене» положительный герой «оттепели» помещен в контекст «родной» эпохи¹¹.

Настоящим признанием в любви к людям того времени выглядит ностальгическая ретрокомедия М. Козакова, снятая в 1981 г. по пьесе Л. Зорина «Покровские ворота». Главный герой пьесы и фильма – молодой человек Костик Ромин учится в аспирантуре и живет с двоюродной теткой в коммунальной квартире у Покровских ворот. Как и другие представители поколения «шестидесятников», он убежден, что «осчастливить человека против воли невозможно», и с оптимизмом приветствует грядущие перемены. Авторы фильма репрезентируют «оттепель» как время большей свободы, на что указывает ряд деталей и эпизодов: журнал «Новый мир» в комнате Хоботова, соседа Костики; исполненная другим соседом, куплетистом Велюровым, пародийная песенка о строгом отце, запрещавшем танцевать модный танец; молодежная вечеринка в квартире с танцующими буги-вуги студентами; упреки Маргариты Хоботовой в адрес неблагодарного бывшего мужа, которого она в течение многих лет спасала от кляузников; афиши фильма «Карнавальная ночь», вышедшего на экраны в декабре 1956 г. и ставшего одним из кинематографических символов новой эпохи; упоминание о приближающемся Международном фестивале молодежи и студентов, который откроется в Москве в июле 1957 г., и др.

Ностальгический эффект усиливается с помощью хорошо известных кинематографистам приемов или элементов повествования¹²: 1) фигура вспоминающего прошлое персонажа

¹¹ В экранизациях литературных произведений, созданных в период «оттепели», действие могло быть перенесено в современность, как, например, в 4-серийном телефильме «Каникулы Кроша», снятом в 1980 г. Г. Ароновым по одноименной повести А. Рыбакова. Для середины 1960-х гг., времени публикации повести, победа Кроша над кляузником Лесниковым казалась вполне закономерной, однако в конце 1970-х гг., когда состоялась премьера фильма, такие как Лесников снова ощущали себя почти «хозяевами положения», а их оппонент – идейный наследник «шестидесятников» и бескомпромиссный борец за правду Крош выглядел, скорее, человеком «не от мира сего».

¹² Подробнее о приемах ностальгического повествования в кинематографе см.: Самутина Н.В. Идеология ностальгии... С. 22–23.

(в этой роли снялся сам постановщик фильма М. Козаков); 2) формирование всего повествования как «флэшбэк», как пространства памяти частного лица; 3) использование ностальгической музыки (произведений И. Дунаевского, Б. Окуджавы, Г. Миллера и др.), наложенной на «лирические фрагменты»; 4) изменение цвета или введение замедленной съемки (например, в эпизоде бегства Хоботова и Людмилы на мотоцикле Савранского); 5) широкое использование фотографии и других возможностей продуцирования ностальгической ретростилистики¹³.

В знаменитой экранизации пьесы А. Володина «Пять вечеров», поставленной Н. Михалковым в 1979 г., кинематографическая реконструкция эпохи (время действия – конец 1950-х гг.) также содержит ностальгические нотки. Вступительные титры фильма сопровождаются кадрами кинохроники с видами Москвы 1950-х гг. и песней «Московские бульвары» в исполнении молодой Людмилы Гурченко (в киноленте она играет главную роль). Детально воссоздавая послевоенный быт коммунальной квартиры, авторы стремятся показать его более привлекательные стороны (например, вечерние визиты к соседям для совместного просмотра телепрограмм) и в целом подчеркивают теплоту и открытость взаимоотношений, отзывчивость людей, их готовность прийти на помощь. Создатели фильма также напоминают о том, что конец 1950-х – время больших перемен, бурного развития советской науки и активизации международных контактов. По радио и телевидению сообщают об успехах советской космонавтики, визите Поля Робсона и выступлении американского пианиста Ван Клиберна, победителя Международного конкурса им. П.И. Чайковского.

Приметой эпохи «оттепели» также можно считать возвращение и воссоединение тех, кого разлучила война, и иные обстоятельства прежних времен, когда, по словам Тамары, героини пьесы «Пять вечеров», «все терпели..., вся страна терпела...». Главный герой, шофер Ильин (акт. С. Любшин), не сломленный войной и после долгого отсутствия возвратившийся к героине, буквально олицетворяет собой целую эпоху. В фильме (как и в ранних версиях текста пьесы) нет прямых указаний на возможный опыт пребывания Ильина в местах заключения, что, по мнению литературоведа С. Рассадина, было серьезным упущением создателей киноленты. Впрочем, исполнитель главной роли С. Любшин в своих интервью утверждал, что все это, безусловно, подразумевалось и именно так воспринимался данный персонаж еще со времени премьерного показа пьесы в конце 1950-х гг.

Положительный герой поколения «шестидесятников». Важно подчеркнуть, что в ностальгических кинорепрезентациях времени «оттепели» положительным героем вполне мог стать человек с отнюдь не героической внешностью, с несложившейся личной жизнью, изломанной биографией, но при этом, по признанию окружающих, остающийся «хозяином своей судьбы». В целом, по определению Е. Сальниковой, в кинематографе 1960–1970-х гг. «выставляемая напоказ мобилизованность героя на выполнение великих общественных задач, становится дурным тоном; ...не случайно во многих покорителях женских сердец теперь присутствует нечто босяцкое, демонстративно неофициальное или хотя бы бесшабашное...; по-настоящему хороший человек, скорее, ходит без галстука, нежели в галстуке»¹⁴.

К числу таких персонажей исследовательница справедливо относит героя киноленты «Москва слезам не верит» (1980) в исполнении А. Баталова. Фильм В. Меньшова снят по сценарию В. Черных «Дважды солгавшая» – мелодраматической истории о Кате Тихомировой, которая скрывала от избранных сердца сначала свой более низкий социальный ста-

¹³ В «ностальгических» киноповествованиях также используются своеобразные «цитаты», явные или неявные отсылки к кинофильмам 1950–1960-х гг. Таковы, например, «переключки» между сценами у костра («Июльский дождь» и «Москва слезам не верит») и в метро («Сверстницы» и «Москва слезам не верит»), квартирными вечеринками («Июльский дождь» и «Утренний обход»), студентами, танцующими модные танцы («Дело «пестрых»» и «Покровские ворота»), чтением стихов у памятника Маяковскому («Улица Ньютона, дом 1» и «Москва слезам не верит»), обыгрыванием числа 1961, которое не изменяется в перевернутом виде («Приключения Кроша» и «Голубой портрет») и т.п.

¹⁴ Сальникова Е.В. Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М., 2009. С. 335–358. См. также: Кузнецова В.В. Кинофизиогномика: Типажно-пластический образ актера на экране. Л., 1978.

тус, а затем – более высокий. После вмешательства режиссера первоначальный вариант сценария подвергся существенной переработке. Так, среди прочего, режиссер добавил эпизод с кинофестивалем, на котором главные героини встречаются (по его собственному определению) «начинающего» актера И. Смоктуновского (в роли камео) и искренне удивляются столь позднему началу его карьеры.

На месте И. Смоктуновского нетрудно представить самого В. Меньшова, чей путь к успеху был более чем тернист, а сам успех пришел довольно поздно. Авторы фильма словно подчеркивают, что главное – быть верным себе и идти к намеченной цели, даже если на это уйдут многие годы. Герои фильма принадлежат к тому же поколению, что и режиссер, и сценарист, которые показывают пройденный ими путь длиной в два десятилетия – с конца 1950-х до конца 1970-х гг. С ностальгией изображая бурлящую столицу времен «оттепели», авторы словно противопоставляют ее спокойной, почти сонной Москве 1970-х гг.

В первой части фильма содержатся прямые отсылки к общественно-политическому контексту хрущевской эпохи, когда молодежь пытается доказать представителям старшего поколения, что «уж мы бы не молчали» и «сейчас не те времена». Их взгляды разделял и сам В. Меньшов, который, по его неоднократным признаниям, в период съемок картины был более чем критично настроен по отношению к окружающей действительности. Переоценка советской эпохи у него произошла значительно позже, уже после разрушения СССР, которое он называл катастрофой и огромной трагедией.

Герой А. Баталова, безусловно, разделял идеалы поколения «шестидесятников» и не очень вписывался в действительность конца семидесятых. Впрочем, в переработанном сценарии В. Меньшов сделал его более успешным человеком, превратив из рядового сантехника в слесаря высшего разряда, работающего в НИИ и помогающего научным сотрудникам защищать диссертации. Детали интерьера его комнаты в коммунальной квартире свидетельствуют о широте интересов героя. Внимательный зритель обнаружит в стопках книг «Курс высшей математики», учебник немецкого языка, тома раритетного издания сочинений В.И. Ленина 1920-х гг.; среди вещей – печатную машинку, а на стене – гитару.

Безразличный к социальным статусам и иерархиям герой А. Баталова нетерпим к фальши и убежден, что главное в жизни – «быть, а не казаться». Как представляется, в фильме совсем неслучайно звучит песня на стихи Ю. Левитанского «Диалог у новогодней елки», представляющая собой нечто большее, чем просто лирический диалог двух влюбленных. Критик Е. Бершин называет стихотворение по-своему уникальным, усматривая в нем «своеобразное послание, откровение, чуть не евангелие от Юрия Левитанского», описывающее путь «от декабрьской гибели до карнавала надежд и неперемогенного воскрешения души»¹⁵. Напоминая о Москве времен «оттепели» и затем даруя не очень удачливому «шестидесятнику» Гоше надежду на новую, более счастливую жизнь, авторы фильма словно пытаются приободрить и зрителей, уверяя, что главное – пережить зиму и дожждаться весны.

С наибольшей прямоотой о разладе между идеалами поколения «шестидесятников» и советскими реалиями эпохи «застоя» говорится еще в одном фильме, снятом по сценарию А. Гребнева, – «Утренний обход» (1979, реж. А. Манасарова). «Что с нами происходит?» – восклицает в одной из сцен главный герой киноленты, врач одной из московских больниц, в исполнении А. Мягкова¹⁶. Вот как пишет об этом враче кинодраматург А. Гребнев: «Я при-

¹⁵ Как пишет Е. Бершин: «Особенно сегодня подкупает, что он заставляет танцевать карнавальные маски (“и карнавальные маски – по кругу, по кругу!”). Для него это отдельная серьезная тема. В последние годы жизни Левитанский не уставал удивляться, негодовать, мучиться вопиющим несоответствием между реальным значением многих и многих людей – с одной стороны, и их масками (как теперь говорят, “имиджем”) – с другой. ...У Левитанского же – все живое, все всерьез. ... Все говорит о жизни, все тянется к ее продолжению, к лучшему продолжению. На примере его стихов очень легко понять, что мы потеряли и что продолжаем терять ежеминутно – непосредственность, одухотворенность, живые человеческие отношения, живое восприятие действительности, а следовательно, самое жизнь». См.: Бершин Е. «И ни о чем не надо беспокоиться»: 80 лет со дня-рождения Ю. Левитанского // Литературная газета. 2002. № 2-3. 23–29 янв. С. 10.

¹⁶ Доктор Нечаев в «Утреннем обходе» словно продолжает галерею образов врачей, созданных ранее А. Мягковым в комедиях Э. Климова («Похождения зубного врача», 1966) и Э. Рязанова («Ирония судьбы, или С легким паром!», 1975).

думал сценарий. В нем была эта комната на Моховой, но жил в ней холостяком мой доктор, и сюда, что ни вечер, стекались разные люди, иногда совсем чужие, знакомые знакомых, ... с законным желанием “посидеть”, благо хозяин не против. Все давно определились. Мальчики 60-х повзрослели. Один он, наш доктор, засиделся на месте: карьеры не сделал, не преуспел, даже обычной диссертации не защитил. Человек, у которого нет “планов”. Считайте, что махнул на себя рукой. А может, и на нас с вами. А жалеет он только бедных старушек, вот этих, брошенных, оставленных в больничной палате своими благополучными детьми, и тем сильнее его жалость и сострадание, чем острее брезгливое презрение к тем, кто их бросил, ко всей этой жизни, где не осталось ничего святого»¹⁷.

В фильме врачу Нечаеву противопоставлены более успешные и удачливые сверстники, среди которых – поэт-песенник (акт. В. Гафт), думающий исключительно о заработках и непрерывно сочиняющий тексты для кино и эстрады. По словам его жены, раньше «была мода на лентяев, но кончилась; теперь все хотят жить нормально, а для этого надо работать». Под лентяями она, вероятно, подразумевала романтиков-шестидесятников, предпочитавших ездить на Север не за деньгами, а за «туманом и запахом тайги». Впрочем, герой В. Гафта в итоге признается другу, что завидует ему, «что тот лентяй, а стало быть живет непринужденно».

Более едкая пародия на поэтов, отказавшихся от идеалов молодости, присутствует в фильме Я. Лапшина «Продлись, продлись, очарованье» (1984). Представительницей поколения шестидесятников здесь является героиня И. Саввиной – одинокая женщина, всю жизнь писавшая стихи, но так и не решившаяся их опубликовать. В Доме литераторов она встречает кумира своей молодости, поэта, который в 1961 г. читал свои произведения в Политехническом музее (персонаж, сыгранный Э. Марцевичем, отчасти напоминает А. Вознесенского), и искренне поражается произошедшей в нем перемене.

По подсчетам Л. Зайцевой, можно говорить по меньшей мере о пятидесяти фильмах, снятых в 1980-х гг. и демонстрирующих «итог личности шестидесятника». Как пишет исследовательница, восьмидесятые «оказались, пожалуй, самыми сложными для героя отпели. По существу, он утрачивает позиции лидера, уступая их новому поколению молодых, рожденных именно временем угасания надежд. Отсюда и противостояние, подчас агрессивное, представителю времени перемен»¹⁸.

Так, в фильме К. Шахназарова «Зимний вечер в Гаграх» главный герой Беглов (акт. Е. Евстигнеев), с ностальгией вспоминающий молодость, которая пришлось на 1950-е гг., открыто противопоставляет себя представителю более молодого поколения (акт. А. Панкратов-Черный), утратившего, по его мнению, понимание истинных ценностей и целей в жизни. И если в фильмах 1970-х гг. «дети» искренне признавались, что не хотели бы повторить путь «отцов», то теперь представитель поколения «шестидесятников» давал резкую отповедь тем, кто «шел следом», охотно поясняя, почему не хотел бы иметь с ними ничего общего. Для контраста – оптимизм, присущий молодежи начала 1960-х гг., ярко показан в ностальгической ретродраме М. Беликова «Как молоды мы были» (1985), особенно в финальном эпизоде, когда главный герой ликует вместе со своими ровесниками на улицах Москвы после сообщения о полете Юрия Гагарина.

С явной ностальгией вспоминают о времени своей молодости и герои фильма «Полеты во сне и наяву». В эпизоде на ночной кухне бывшие однокурсники по институту, а теперь начальник и подчиненный в исполнении О. Янковского и О. Табакова, грустят о былом и поют песню «Синий троллейбус» Б. Окуджавы. Как пишет Л. Зайцева: «Вот так и складывается судьба поколения, разобщенного жизнью, единого в своей неприкаянности и памятью об отшумевших надеждах. Коварную шутку сыграло время с целым поколением...»¹⁹.

¹⁷ Гребнев А.Б. Записки последнего сценариста. М., 2000. С. 102.

¹⁸ Зайцева Л.В. Экранный образ времени оттепели... С. 336.

¹⁹ Там же. С. 251.

Заключение. Таким образом, в советском кинематографе осмысление эпохи «оттепели» началось еще до ее завершения в рамках поколенческого дискурса, поначалу – с критического взгляда на «шестидесятников» (например, в фильмах М. Хуциева и Р. Виктора, снятых по сценариям А. Гребнева), который в середине 1970-х гг. сменился ностальгической репрезентацией недавнего прошлого: во-первых, в фильмах, создающих идеализированный образ ушедшей эпохи (например, «Голубой портрет», 1976, реж. Г. Шумский; «Фотографии на стене», 1978, реж. А. Васильев; «Целуются зори», 1978, реж. С. Никоненко и др.); во-вторых, через конструирование образа положительного героя, приверженца системы ценностей и носителя лучших качеств, присущих поколению «шестидесятников». В некоторых кинолентах оба указанных способа могли быть использованы одновременно (например, «Покровские ворота», 1983, реж. М. Козаков и др.).

Соглашаясь с исследователями, полагающими, что «кино обращается к ностальгическому всегда с надеждой на изменение»²⁰, подчеркнем, что при всей субъективности взгляда на «оттепель» как эпоху, способствовавшую укреплению веры в справедливость и гуманность советского строя, как время большей открытости, искренности и бескорыстия в человеческих взаимоотношениях, ностальгические кинорепрезентации «оттепели» косвенно побуждали зрительскую аудиторию к более осознанному и критическому восприятию неблагоприятных процессов и кризисных явлений в советском социуме, все более заметных на рубеже 1970–1980-х гг.

Литература

Бершин Е. «И ни о чем не надо беспокоиться»: 80 лет со дня-рождения Ю. Левитанского // Литературная Газета. 2002. № 2–3. 23–29 янв. С. 10.

Гребнев А.Б. Записки последнего сценариста. М.: Алгоритм, 2000. 368 с.

Зайцева Л.В. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М.; СПб.: Нестор-История, 2017. 344 с.

Кузнецова В.В. Кинофизиогномика: Типажно-пластический образ актера на экране. Л.: Искусство, 1978. 175 с.

Сальникова Е.В. Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. 448 с.

Самутина Н.В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. М.: ГУ ВШЭ, 2007. 48 с.

Шубин А.В. Шестидесятники // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. URL: <http://megabook.ru/article/%D0%A8%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8> (дата обращения: 20.04.2022).

References

Bershin, E. (2002). “I ni o chem ne nado bespokoitsya”: 80 let so dnya rozhdeniya Yu. Levitanskogo [“Don’t Worry about Anything...”: The 80th Anniversary of the Birth of Yu. Levitanskiy]. In *Literaturnaya gazeta*. No. 2–3, January, 23–29, p. 10.

Grebnev, A.B. (2000). *Zapiski poslednego stsenarista* [Notes of the Last Screenwriter]. Moscow, Algoritm. 368 p.

Kuznetsova, V.V. (1978). *Kinofiziognomika: tipazhno-plasticheskiy obraz aktera na ekrane* [Cinematic Physiognomy: Type and Plastic Image of an Actor on the Screen]. Leningrad, Iskusstvo. 175 p.

Salnikova, E.V. (2009). *Evolyutsiya vizualnogo ryada v sovetskom kino, ot 1930-kh k 1980-m* [Evolution of the Visual Imagery in the Soviet Cinema, from the 1930s to the 1980s]. In *Vizualnaya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme (Biblioteka Zhurnala issledovaniy sotsialnoy politiki)*. Ed. by E.R. Yarskaya-Smirnova, P.V. Romanov. Moscow, Variant, TSPGI. 448 p.

²⁰ Самутина Н.В. Идеология ностальгии... С. 4.

Samutina, N.V. (2007). *Ideologiya nostalgii: problema proshlogo v sovremennom evropeyskom kino* [Ideology of Nostalgia: Problem of the Past in the Modern European Cinema]. Moscow, GU VShE. 48 p.

Shubin, A.V. Shestidesyatniki [The Sixtiers]. In *Megaentsiklopediya Kirilla i Mefodiya*. Available at: URL: <https://megabook.ru/article/%D0%A8%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8> (date of access 20.04.2022).

Zaytseva, L.V. (2017). *Ekrannyy obraz vremeni ottepli (60–80-e gody)* [Screen Image of the Thaw Period (the 60s–80s)]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya. 34 p.

Л.М. Дамешек*

**НА ВОЙНЕ КАК НА ВОЙНЕ
(ЗАМЕТКИ СЫНА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ФИЛЬМА)**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-17
УДК 791.43:093.3*Выходные данные для цитирования:*
Дамешек Л.М. На войне как на войне (Заметки сына главного героя фильма) // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 204–212.
URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-17.pdf>

L.M. Dameshek*

**AT WAR AS AT WAR
(NOTES OF THE SON OF THE MAIN CHARACTER OF THE FILM)**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-17

How to cite:
Dameshek L.M. At War as at War (Notes of the Son of the Main Character of the Film) // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 204–212. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-17.pdf>]

Abstract. The memoirs of the famous historian Lev Mikhailovich Dameshek about his father, Mikhail Leontievich Dameshek, a participant in the Great Patriotic War, are published. The front-line biography of M.L. Dameshek formed the basis of Viktor Kurochkin's novel "At War as at War" and the film of the same name, directed by Viktor Tregubovich and released in 1969. Mikhail Leontievich himself became the prototype of the main character of the film, Sergeant Mikhail Domeshek (performed by People's Artist of the USSR Oleg Borisov). The author of the memoirs tells about the life path and character of his father, about meetings with his comrades in arms. The text is accompanied by photographs and quotations from rare documents stored in the Dameshek family archive.

Keywords: Soviet cinema, films about the Great Patriotic War, the movie "At War as at War", the main character, Mikhail Leontievich Dameshek, memories about father.

The article has been received by the editor on 11.07.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Публикуются воспоминания известного историка Льва Михайловича Дамешека о своем отце – участнике Великой Отечественной войны Михаиле Леонтьевиче Дамешеке. Фронтальная биография М.Л. Дамешека легла в основу повести Виктора Курочкина «На войне как на войне» и одноименного фильма, снятого режиссером Виктором Трегубовичем и вышедшего в прокат в 1969 г. Сам Михаил Леонтьевич стал прототипом главного героя фильма сержанта Михаила Домешека (в исполнении народного артиста СССР Олега Борисова). Автор воспоминаний рассказывает о жизненном пути и характере своего отца, о встречах с его боевыми товарищами. Текст сопровождается фотографиями и цитатами из редких документов, хранящихся в семейном архиве Дамешек.

Ключевые слова: советский кинематограф, фильмы о Великой Отечественной войне, кинокартина «На войне как на войне», главный герой, Михаил Леонтьевич Дамешек, воспоминания об отце.

Статья поступила в редакцию 11.07.2022 г.

* **Лев Михайлович Дамешек**, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой истории России, Иркутский государственный университет, Иркутск, Россия, e-mail: levdameshek@gmail.com
Lev Mikhailovich Dameshek, Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Russian History, Irkutsk State University, Irkutsk, Russia, e-mail: levdameshek@gmail.com

Вторая половина 1960-х – середина 1970-х гг. – сложный период в истории СССР. Это было время интенсивных поисков новой идеологии, как тогда казалось, незыблемых основ советского общества, иных, по сравнению с предшествующим периодом, принципов управления народным хозяйством огромного государства, отказ от прежних методов социальной политики. Вполне закономерно, что в этот процесс оказались втянутыми и деятели советской культуры, которые пошли по пути открытия «запретных» ранее тем, поиска и накопления новых знаний, прежде всего о политической истории своего отечества. Не остались в стороне от этого процесса и деятели кинематографии, литературы, поэты-песенники и композиторы... Именно тогда были созданы эпохальные кинематографические ленты и литературные произведения о Великой Отечественной войне, получившие широкое признание советского общества и, чуть позже, высокие правительственные награды и премии. Интересу советских людей к этой теме способствовало еще одно обстоятельство.

В 1965 г., спустя 20 лет после победы в Великой Отечественной войне, в СССР впервые торжественно отмечали эту дату. Вполне закономерно, что по всей стране шла интенсивная подготовка к такому грандиозному событию: создавались специальные мемориалы, возводились памятники павшим героям. Контуры начавшейся работы были столь значительны, что охватили, по сути дела, все населенные пункты советского государства. Я, автор этих строк, в то время ученик 10-го класса средней школы районного поселка Бохан Иркутской области, хорошо помню, как по поручению комсомольской организации школы возлагал венки к вновь установленному памятнику павшим в годы войны односельчанам, помню и прошедшую торжественным маршем по центральной улице районного центра колонну ветеранов в медалях и орденах. Первым в правой шеренге шел мой отец – Михаил Леонтьевич Дамешек, в годы войны младший лейтенант, командир взвода танковой разведки 1893-го гвардейского артиллерийского Фастовского ордена Красного Знамени, ордена Суворова, ордена Красной Звезды полка 6-го Гвардейского танкового корпуса 3-й Гвардейской танковой армии 1-го Украинского фронта. Затем пошли годы учебы на историческом факультете Иркутского пединститута, где моим научным руководителем стал набиравший тогда научную мощь В.Г. Тюкавкин, следом – аспирантура в ИГУ... Вот тогда-то и произошло событие, ставшее поводом для настоящей публикации.

На рубеже 60–70-х гг. теперь уже прошлого XX в. во многих крупных центрах СССР проводились зональные смотры художественной самодеятельности краев и областей данных регионов. К нам в Иркутск приезжали многочисленные народные коллективы из Красноярского края, Тувы, Хакасии, Бурятии, в то время еще Читинской области, Агинского и Усть-Ордынского бурятских национальных округов. Я не раз бывал на этих концертах, впечатление они оставили незабываемое. Особенно врезалось в память горловое пение тувинцев и выступление хора семейских крестьян из Забайкалья. Именно тогда один давний знакомый моего отца подарил ему книгу ленинградского писателя Виктора Курочкина «На войне как на войне», впервые опубликованную московским издательством «Советский писатель» в 1965 г. Повесть стремительно набирала популярность. По оценке критиков, это было одно из лучших произведений, посвященных боевым будням рядовых советских танкистов – участников войны. Одним из главных героев повести был мой отец – Михаил Леонтьевич Дамешек.

Уже потом моя мама Людмила Максимовна, учительница русского языка и литературы, рассказывала мне, что повесть произвела на папу очень сильное впечатление. Все имена и описываемые события были подлинными, и папа их хорошо помнил, как и самого Курочкина, в годы войны такого же «масленщика», как и мой отец (на фронте младшие командиры между собой «масленщиками» нередко называли командиров танков). Единственная неточность заключалась в том, что в повести наводчик самоходки сержант Домешек назван одесситом, а папа в Одессе никогда не был, родился и умер в Иркутске, и еще – фамилия Дамешек была написана через «о»... Папа написал письмо в издательство

«Советский писатель», где была опубликована эта повесть, а издательство переправило письмо в Ленинград самому автору.

Вскоре из Ленинграда пришел ответ от В. Курочкина, который разночтения объяснил незнанием судьбы отца после ранения на Сандомирском плацдарме (папа был ранен осколком мины в район правого легкого, от смерти танкиста спасла ватная телогрейка, а шрам размером со спичечный коробок оставался до конца жизни) и возможной реакцией на описываемые в повести события. В этом же письме Курочкин написал, что на киностудии «Ленфильм» готовится полномасштабная экранизация повести, и очень просил отца выступить в качестве консультанта фильма. Кинорежиссером фильма стал В.И. Трегубович, народный артист РСФСР, известный зрителям по фильмам «Даурия», «Старые стены» и др. Главные роли исполняли народные артисты СССР Олег Борисов (сержант Михаил Домешек), Михаил Кононов (младший лейтенант Малешкин), Михаил Глузский (полковник Дей). Сам режиссер выступал в роли сержанта Шагиняна. В фильме звучит ставшая легендарной песня «По полю танки грохотали...». Сюжет фильма повествует о военных буднях экипажа самоходки в период освобождения Сандомирского плацдарма.

Критика однозначно оценила работу творческого коллектива как один из лучших отечественных фильмов о войне. Успеху фильма способствовал не только удачный подбор актеров, но и еще ряд обстоятельств. Сам режиссер В.И. Трегубович уже после войны три года служил в танковых войсках, поэтому был хорошо знаком с тонкостями солдатского быта этого рода войск. Кроме того, воспользовавшись правами режиссера, он внес в сюжет фильма важное отличие от повести Курочкина. Если в повести гибнет молодой командир самоходки младший лейтенант Малешкин, то в фильме эта «роль» отведена опытному бойцу – сержанту-наводчику Михаилу Домешеку. Сам Трегубович так объяснял отцу это «новшество». Поскольку главным героем фильма является именно наводчик Михаил Домешек (по характеристике О. Борисова, который подолгу беседовал с отцом во время съемок, «живой холерик с юмором»), то именно гибель главного героя придаст фильму особую остроту. Очевидно, поэтому критики и называют этот фильм военной драмой. Но для съемок фильма нужна была еще и военная техника – танки, самоходки и многое другое. Именно поэтому съемочная группа обратилась с просьбой к командованию бронетанковыми войсками Ленинградского военного округа. И надо же было так случиться, что заместителем командующего по технике, которому было поручено предоставить «Ленфильму» все необходимое, в это время служил фронтовой друг отца Герой Советского Союза В.Т. Малиновский. В то время в Ленинграде проживали еще два однополчанина отца – командир танковой разведки полка И.И. Селезнев и наводчик Я.О. Эльтерман. Естественно, что вся эта «четверка» встретилась на премьере фильма...

В 1972 г. я, аспирант второго года обучения, впервые поехал в двухмесячную командировку в Ленинград. Провожая меня, папа дал мне адреса и телефоны своих однополчан и как-то просто сказал: «Позвони, сын, ребятам, они примут». Сегодня я, обладая уже немалым жизненным опытом, в том числе административной работы и официальных зарубежных поездок, могу с уверенностью сказать, что в жизни меня никто так не принимал! Когда я впервые позвонил по телефону и начал что-то лопотать, вроде это не сам Домешек, а его сын, в ответ услышал: «А мне какая разница! Ты чью фамилию носишь!» Хорошо помню элитный дом на Черной речке, поднимаюсь на третий этаж, а меня встречает уже немолодая супружеская пара в военных мундирах и орденах. Это были В.Т. Малиновский с супругой, которая в том же полку служила медсестрой и спасла моего отца от эвакуации во фронтовой госпиталь после ранения. Или посещение семьи И.И. Селезнева, в прошлом начальника разведки полка, непосредственного папиного командира. Обычный панельный пятиэтажный дом. Если в одной из квартир такого дома что-то особенное готовят, то запахи слышны по всему подъезду. Поднимаюсь на четвертый этаж, а там мужчина возится с дверным замком. Я его сразу узнал, папа мне показывал фотографию. Я еще поздороваться не успел, как он мне говорит: «Ну, проходи, Мишкин сын, похож, очень похож!» Жена в красивом нарядном

платье, на столе жареный гусь... А какими псковскими рыжиками собственного засола угощал меня бывший наводчик Я.О. Эльтерман!

Что касается содержания фильма и показываемых в нем событий, хочу заметить следующее. Мой отец М.Л. Дамешек 1922 года рождения происходил из семьи служащих. В 1939 г. он окончил иркутскую среднюю школу № 9 им. А.С. Пушкина и поступил на исторический факультет Иркутского пединститута. Как студент «непролетарского происхождения» он был вынужден платить за обучение. В этом же институте, но курсом старше, на факультете русского языка и литературы училась моя будущая мама Людмила Максимовна Жмакина, дочь политссыльного. По этой причине она была освобождена от платы за обучение. Забегая вперед, замечу, что после войны и демобилизации из армии в 1947 г. при восстановлении в пединституте как участник войны и орденоносец папа был освобожден от платы за обучение.

С началом войны все молодые люди на факультете были призваны в армию. Первый год папа служил в кавалерийских войсках Забайкалья. Вот откуда знание и любовь к лошадям, которым так удивлялись старики-буряты в период жизни нашей семьи в Усть-Ордынском бурятском национальном округе. Хорошо известно, что в начальный период войны обстановка на фронтах складывалась далеко не в пользу Красной армии. В значительной степени благодаря мощным ударам танковых соединений при поддержке самоходных артиллерийских установок немцы смогли расцезь ее оборону. Именно тогда советское руководство приняло решение о воссоздании мощных танковых армий и начале производства самоходных артиллерийских установок (САУ) как огневой поддержке танков и средстве прорыва. Эти установки создавались на базе танков Т-34, а чуть позже на базе тяжелых танков КВ и ИС. Самоходка отличалась от танка мощной лобовой броней и пушкой 85-го калибра при невращающейся башне. Они успешно использовались на фронтах как истребители немецких танков, в том числе «Тигров» и «Пантер», с сентября 1943 г. и до окончания войны. Именно эти события очень правдоподобно показаны в фильме, в чем несомненная заслуга консультантов – участников войны и самого режиссера. Но чтобы воевать на этой новой технике, требовались грамотные, прошедшие специальную подготовку бойцы! Вот тогда на базе Ростовского танкового училища начали готовить младших командиров САУ, куда и был направлен на учебу кавалерист Михаил Дамешек.

Поскольку речь шла о подготовке командиров для нового вида военной техники, отбор кандидатов производился очень тщательно. Как правило, это были комсомольцы со средним или неоконченным высшим образованием. Об этом мне рассказывали папины однополчане в 1972 г. Впоследствии танковые соединения САУ были включены в резерв Главного Командования Красной армии (полки РГК) и «бросались» в бой на самые ответственные участки фронтов, например Сандомирский плацдарм, что и показано в кинокартине.

В фильме правдоподобно воссоздан образ молодого командира самоходки младшего лейтенанта А. Малешкина, только что закончившего военное училище, еще «не нюхавшего пороха» и рвущегося в бой. А вот экипаж, которым ему довелось командовать, состоял из опытных и бывалых бойцов. Они прекрасно понимали возможные трагические последствия столкновения с немецкими «Тиграми», и неслучайно в одном из эпизодов фильма, где показаны подбитые немецкими танками тридцатьчетверки, опытный наводчик Домешек говорит своему командиру: «Подожди, лейтенант, встретишь и ты своих тигров!»

Конечно, как и в любом художественном произведении, в фильме, как я уже говорил, есть определенная доля вымысла. Так, например, никто из непосредственных участников событий не подтвердил мне правдивость эпизода соскочившей чеки с гранаты, а вот что касается перебитой танковой гусеницы, то такой эпизод был во время штурма Берлина, о чем свидетельствуют наградные документы младшего лейтенанта Дамешека. Здесь я считаю необходимым внести уточнение, что в реальности на войне мой отец Михаил Дамешек был не сержантом-наводчиком, а младшим лейтенантом, командиром «самоходки», а заканчивал войну он уже командиром Т-34.

Увидев «замершую» на месте самоходку, около 20 немцев попытались захватить ее. Но командир самоходки Дамешек метким огнем уничтожил их, а за это время экипаж успел

исправить повреждение. Со своим полком младший лейтенант Дамешек после окончания Ростовского военного училища прошел боевой путь от Тернополя до штурма Берлина и освобождения Праги. Он трижды горел в танке, был ранен, но никто из экипажа самоходки не погиб, все вернулись домой живыми. В боевой характеристике младшего лейтенанта Дамешека от 1945 г., подписанной начальником штаба полка майором Ананичем, говорится, что он «в боевых операциях полка показал себя как смелый, знающий свое дело офицер. Имеет на своем счету 4 подбитых немецких танка и много другой немецкой техники. С полком прошел боевой путь от Тернополя до Праги. Участник героического штурма Берлина, во время которого проявил исключительные способности вести бой в условиях большого города. В бою владеет собой хорошо. Решителен. За боевые подвиги награжден двумя орденами Отечественной войны и тремя медалями. Имеет 14 благодарностей в приказах Верховного Главнокомандующего Вооруженными силами Союза СССР. Партии Ленина–Сталина и социалистической Родине предан».

Фильм «На войне как на войне» вышел на экраны советских кинотеатров в 1969 г. В поселке Усть-Орда, административном центре одноименного бурятского национального округа, где тогда жили мои родители, премьерный показ фильма состоялся как раз в мае 1970 г. Окружной кинотеатр «Эрдем» не смог вместить всех желающих попасть на эту премьеру. Перед началом сеанса выступил папа с рассказом об истории создания фильма, о его соответствии реальной действительности. Об этом выступлении мама всегда вспоминала с особой гордостью. Хорошо помню, как после окончания фильма вездесущие мальчишки бегали по центральной улице поселка и громко кричали: «Он не умер. Он живой!»

С этим фильмом в нашей семье связан еще один памятный эпизод. Вскоре к нам специально приехал еще один папин однополчанин, в годы войны такой же «масленщик», как и мой отец, а на тот момент статный высокий генерал, выпускник двух академий, начальник политотдела штаба Забайкальского военного округа Виктор Филиппович Шустичкий, впоследствии военный атташе советского посольства на Кубе. Никогда не забуду встречу двух фронтовых друзей. О чем они только не говорили, а я сидел и слушал. Наверное, впервые я, тогда уже аспирант исторического факультета ИГУ, услышал правду о войне, сам папа не очень любил об этом вспоминать.

В 1975 г. в Иркутской области формировалась делегация ветеранов войны для поездки в Берлин. Ответственный секретарь областного общества германо-советской дружбы, папин однокашник по пединституту и тоже участник войны, В.С. Дорошенко уговаривал папу поехать в Германию. Хорошо помню ответ отца: «Я в Берлине в 45-м был. Больше ехать не хочу». Уверен, что поколение героев фильма знало, за что сражалось. У них было понятие Родины. Свои государственные убеждения, которые никогда не скрывал, я унаследовал от родителей. Отец был для меня всегда своего рода гуру, учителем по жизни и нравственным наставником. Эти же убеждения унаследовали моя дочь, сегодня профессор ИГУ, и внуки. Ежегодно 9 мая они возлагают цветы к танку «Иркутский комсомолец», который по семейной традиции называют «дедушкин танк», а студенты исторического факультета пединститута, где когда-то учился младший лейтенант Михаил Дамешек, во время шествия «Бессмертного полка» несут его фотопортрет. Убежден, патриотизм нельзя воспитывать на абстрактных примерах. История, воссозданная в книгах, фильмах, воспоминаниях, иных документах, требует к себе бережного отношения. Вульгарного отношения и тем более извращения она никому не прощает.

P.S. Младший лейтенант М.Л. Дамешек уже в звании лейтенанта после освобождения Праги вместе со своим полком был переброшен в Западную Украину в район г. Черновцы. После демобилизации в 1947 г. он вернулся в родной Иркутск и, по рассказам его мамы, моей бабушки, был очень худым, буквально 46-го размера, его черные, волнистые и густые до войны волосы сильно поредели, а на висках проблескивала седина. А ведь тогда ему было немногим больше 20 лет! Восстановившись на учебу в пединституте, он за один год прошел два курса, получил диплом с отличием в 1948 г. и был направлен на работу учителем истории в Боханское педагогическое училище. Через год, в 1949 г., его назначили директором

Боханской средней школы. В этой должности он проработал вплоть до 1966 г., т.е. 17 лет. За эти годы школа стала одной из лучших сельских школ Иркутской области.

Уже в середине 1950-х гг. печное отопление в школе было заменено водяным с автономной системой обогрева, построен большой спортивный зал с подсобными помещениями, отдельный корпус для начальных классов, производственные мастерские, где я был большой любитель пропадать (отсюда мои приличные навыки работы с деревом), и огромный интернат для проживания учеников из других сел района. Число учеников в школе приближалось к двум тысячам. Это была единственная средняя школа на весь район. Единственное, чего не хватало в школе – это теплого туалета. Таких и сейчас в сельских школах области немного.

К нам нередко приезжали высокие делегации. В июле 2022 г. нашей школе исполнилось 160 лет. В специально изданной к этому дате книге о директоре школы М.Л. Дамешеке говорится следующее: «Дамешек М.Л. внес значительный вклад в образование Бохана, был талантливым педагогом и хорошим руководителем. Весь его жизненный боевой и трудовой путь – пример беззаветного и бескорыстного служения своему делу, добросовестного исполнения своего воинского и гражданского долга перед Родиной и обществом. В нем удивительно органично сочетались качества, присущие как руководителю и как педагогу и просто Человеку. Открытость, доброжелательность, скромность, простота в общении, интеллигентность, порядочность – вот составляющие его натуры»¹. В 2004 г. на новом здании школы в честь директора-фронтовика установлена мемориальная доска, а по решению администрации района и районной думы депутатов одна из новых улиц районного центра названа улицей имени Михаила Дамешека.

В 1966 г., еще до моего окончания средней школы, по решению бюро обкома партии папа был назначен первым заместителем председателя Окрисполкома Усть-Ордынского бурятского национального округа. В этой должности он проработал до своей кончины в 1977 г. В годы студенчества и позже, обзаведясь собственной семьей, я всегда ездил к отцу на День Победы. Хорошо помню, как он тихо стоял за столом в минуту молчания. Я и сейчас всегда накануне Великого праздника еду к отцу, но, к сожалению, уже в другое место...



Рис. 1. Лейтенант М.Л. Дамешек после взятия Берлина. Май 1945 года.

¹ «И памяти немеркнувшая слава». Боханская средняя школа № 1 в лицах и событиях. 1862–2022. Бохан, 2022. С. 30.



Рис. 3. Лейтенант М.Л. Дамшечек с однополчанами после взятия Праги. Май 1945 г.



Рис. 4. Кадр из кинофильма «На войне как на войне»



Рис. 5. Кадр из кинофильма «На войне как на войне»



Рис. 6. Кадр из кинофильма «На войне как на войне»



Рис. 7. Кадр из кинофильма «На войне как на войне»

Литература

«И памяти немеркнувшая слава». Боханская средняя школа № 1 в лицах и событиях. 1862–2022 / отв. ред. Е.А. Павлова, сост. М.П. Булохонова, Т.Г. Буреаева, Е.А. Павлова. Бохан: Боханская типография, 2022. 349 с.

References

Pavlova, E.A. (Ed.), Bulokhonova, M.P., Buraeva, T.G., Pavlova, E.A. (Comp.). (2022). *“I pamyati nemerknuvshaya slava”*. *Bokhanskaya srednyaya shkola № 1 v litsakh i sobytiyakh. 1862–2022* [“And to the Memory of the Unfading Glory.” Bokhan Secondary School No. 1 in Persons and Events. 1862–2022]. Bokhan, Bokhanskaya tipografiya. 349 p.

П.Э. Подалко*

**ОТ ОБРАЗА «ВРАГА» К ОБРАЗУ «ДРУГА»:
«ЯПОНСКАЯ ТЕМА» В ПОСЛЕВОЕННОМ
АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
(КОНЕЦ 1940-Х – НАЧАЛО 1960-Х ГОДОВ)**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-18
УДК 94(7):778.5"194/196"

Выходные данные для цитирования:
Подалко П.Э. От образа «врага» к образу «друга»: «японская тема» в послевоенном американском кинематографе (конец 1940-х – начало 1960-х годов) // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 213–221. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-18.pdf>

P.E. Podalko*

**FROM THE IMAGE OF THE “ENEMY” TO THE IMAGE
OF THE “FRIEND”: “JAPANESE THEME” IN POST-WAR
AMERICAN CINEMA (2ND HALF OF 1940S – EARLY 1960S)**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-18

How to cite:
Podalko P.E. From the Image of the “Enemy” to the Image of the “Friend”: “Japanese Theme” in Post-War American Cinema (2nd Half of 1940s – Early 1960s) // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 213–221. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-18.pdf>]

Abstract. The article aims to acquaint the Russian audience with American feature films of the late 1940s – early 1960s on the topic of mutual rapprochement of the “West” and the “East”, which played a significant role both in the general enlightenment of the masses and in achieving the goals of political propaganda in the conditions of the “Cold War”. It is shown how the task of preparing for the possible resumption of hostilities on a new front line in Asia was solved by means of artistic cinematography in the face of the American administration, and at the same time the old front line – the Japanese Islands – suddenly turned into the nearest rear for them. There was an urgent need not only to create and strengthen a new material base on the territory of the occupied country, but at the same time to change public opinion within America as quickly as possible, whose population is accustomed to perceive Japan and the Japanese exclusively in a negative context. The recent enemy should henceforth be perceived, if not as a friend, then as a loyal partner, and ideally as an ally. The following films are analyzed: “Tokyo Joe” (1949), “Tokyo File 212” (1951), “Go for Broke!” (1951), “Japanese War Bride” (1952), “Sayonara” (1956), “The Barbarian and The Geisha” (1958), “The Teahouse of the August Moon»” (1956), “None but The Brave” (1965). They reveal such complex problems as internment during the war in specially created camps of Japanese Americans; interracial relationships, including the possibility of interracial marriages; perception of the war with all its horrors through the eyes of ordinary people who have become irreconcilable enemies by force of circumstances.

Keywords: USA, Japan, Japanese people, cinema, propaganda, mutual understanding.

The article has been received by the editor on 27.04.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Статья ставит задачу познакомить российскую аудиторию с американскими художественными кинолентами конца 1940-х – начала 1960-х гг. на тему взаимного сближения «Запада» и «Востока», сыгравшими заметную роль как в деле общего просвещения масс, так и для достижения целей политической пропаганды в условиях «холодной войны». Показано, как средствами художественного кинематографа решалась

* **Петр Эдуардович Подалко**, PhD, Университет Аояма Гакуин, Токио, Япония, e-mail: ppodalko@aoyamagakuin.jp
Petr Eduardovich Podalko, PhD, Aoyama Gakuin University, Tokyo, Japan, e-mail: ppodalko@aoyamagakuin.jp

стоявшая перед лицом американской администрации задача подготовки к возможному возобновлению военных действий на новой линии фронта в Азии, и при этом старая линия фронта – Японские острова – внезапно превратилась для них в ближайший тыл. Возникла срочная необходимость не только создать и укрепить новую материальную базу на территории оккупированной страны, но вместе с тем как можно быстрее поменять общественное мнение внутри Америки, население которой привыкло воспринимать Японию и японцев исключительно в негативном контексте. Недавний враг должен был отныне восприниматься если не как друг, то как лояльный партнер, а в идеале – как союзник. Проанализированы следующие фильмы: «Токийский Джо» (1949), «Токийский файл 212» (1951), «Идите ва-банк!» (1951), «Японская невеста с войны» (1952), «Сайонара» (1956), «Варвар и гейша» (1958), «Чайный домик при августовской Луне» (1956), «Только храбрецы» (1965). В них раскрываются такие сложные проблемы, как интернирование в годы войны в специально созданных лагерях американцев японского происхождения; межрасовые отношения, включая возможность заключения межрасовых браков; восприятие войны со всеми ее ужасами глазами обычных людей, ставших силою обстоятельств непримиримыми врагами.

Ключевые слова: США, Япония, японцы, кино, пропаганда, взаимопонимание.

Статья поступила в редакцию 27.04.2022 г.

Окончание Второй мировой войны сопровождалось большими изменениями на политической карте мира, что, в свою очередь, вело к значительным переменам в области идеологии. На Дальнем Востоке данный процесс поначалу шел несколько медленнее, нежели в Европе. По сравнению с оккупационным паритетом на Западе, где войска СССР и его союзников по антигитлеровской коалиции как бы поделили территорию послевоенной Европы примерно пополам, в Восточной Азии ситуация была иная. Здесь, за исключением ряда районов Северо-Восточного Китая (так называемой «Маньчжурии»), практически нигде не было сколько-нибудь значительных советских воинских контингентов, и потому влияние советской идеологии поначалу не могло быть особенно ощутимым. Однако уже с середины 1940-х гг. стало ясно, что ситуация как в Китае, так и на Корейском полуострове развивается в сторону обострения отношений не только внутри народов, населяющих эти страны, но и между недавними союзниками в войне, в первую очередь СССР и США. В этих условиях перед лицом американской администрации встала задача подготовиться к возможному возобновлению военных действий на новой линии фронта в Азии; при этом старая линия фронта – Японские острова – внезапно превратилась для них в ближайший тыл. Для правительства США возникла срочная необходимость не только создать и укрепить новую материальную базу на территории оккупированной страны, но вместе с тем срочно поменять общественное мнение внутри Америки, население которой привыкло воспринимать Японию и японцев исключительно в негативном контексте. Недавний враг должен был отныне расцениваться если не как друг, то как лояльный партнер и союзник. Особая сложность заключалась в том, что если прежде американская пропаганда умело обыгрывала детали внешности азиатов, их непохожесть на «белых людей», то теперь этот расовый фактор перестал работать: китайцы и корейцы внешне ничем не отличались от японцев, да и в целом времена настали другие, так что многие привычные стереотипы пришлось пересматривать буквально на ходу.

Как это часто происходило в Америке, на помощь пришел Голливуд, где уже имелся значительный опыт по созданию пропагандистских фильмов в период Второй мировой войны, призванных разъяснять американскому обществу причины войны и формировать образы как союзников, так и противников США в этой войне¹. Но если прежде главную роль

¹ В качестве примера можно привести серию фильмов под общим названием «Почему мы воюем?», созданных в Голливуде в 1942–1943 гг. под общим руководством кинорежиссера Фрэнка Капра (Frank Capra). Особую известность получили такие фильмы, как «Battle of Russia», «Battle of Britain», «War Comes to America», и ряд других. Все они состояли из обширного документального материала со вставками из игрового кино.

играла кинодокументалистика, то теперь на первый план вышло производство художественных фильмов с определенным идеологическим посылом. В итоге за полтора десятилетия было выпущено около десяти фильмов на тему взаимного сближения Запада и Востока, сыгравших заметную роль как в деле общего просвещения масс, так и для достижения целей политической пропаганды в условиях «холодной войны». Поскольку большинство их остается неизвестно российской аудитории, данная статья ставит задачу восполнить этот пробел.

I. «Токийский Джо» = «Касабланка-лайт»

Несмотря на то, что действие этого фильма полностью развивается в послевоенном Токио, сделан он был целиком в Голливуде, и актеры, включая исполнителей главных ролей, в Японию не приезжали. При этом немногочисленные натурные «токийские кадры» – главным образом виды улиц и площадей – были сняты отдельно и добавлены при монтаже в готовую ленту. «Токийский Джо»² был сделан до начала войны на Корейском полуострове, однако в нем уже обозначена «корейская тема» через отдельные реплики героев.

Исполнитель главной роли Хэмфри Богарт играет здесь бывшего летчика Джо Баррета, участника недавних бомбардировок Японии, который прибывает в Токио, где он проживал до войны, являясь совладельцем бара имени себя – «Токийский Джо» (отсюда и название фильма). Джо Баррет хочет вернуться к прежней жизни, для чего ему нужно возобновить давнее партнерство с японским компаньоном, а также отыскать свою жену Трину, с которой его разлучила война. Трина – русская эмигрантка, которая некогда работала певицей в этом же баре, где, собственно, и произошло ее знакомство с Джо. Их встрече в новом статусе (теперь Трина официально замужем за другим американцем), а также попыткам Джо вернуть «все как было», в ходе которых он сталкивается с японской мафией, бывшими военными преступниками, ныне зарабатывающими на контрабанде с материка, участвует в подзаконных акциях, попутно ликвидируя ряд опаснейших злодеев, и посвящено основное время фильма. «Токийский Джо» – один из первых, если не самый первый фильм, в котором четко видна установка на смену отрицательного имиджа японцев, бывших совсем недавно противниками на полях сражений, но теперь призванных под американские знамена в прямом и переносном смысле. В этом смысле показательна ключевая фраза главного героя в ответ на извинения его бывшего партнера и друга Ито: когда последний начинает приниженно кланяться, упоминая при этом ответственность за недавнюю войну, он слышит в ответ: «Перестань! Можно подумать, что это ты устроил всю заваруху в Пёрл-Харборе!». В целом же «Токийский Джо» – это классический пример «one-man-hero-movie», в котором главный герой в буквальном смысле «отвечает за все». Многие сюжетные повороты фильма, включая лирическую линию, являются прямыми заимствованиями из знаменитой «Касабланки», снятой в 1942 г. Главную роль в ней также сыграл Хэмфри Богарт, который в дальнейшем не раз использовал в других работах характерные приемы из этого признанного во всем мире шедевра американской киноклассики.

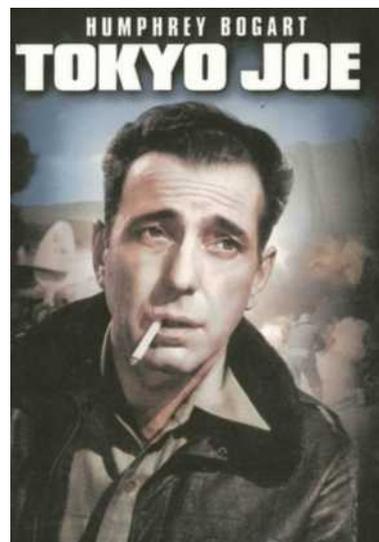


Рис. 1. «Токийский Джо» (1949)

II. И один в поле – воин: Джим Картер, спаситель мира...

«Токийский файл 212»³ – фильм, снятый в стиле классической «бондианы», при этом он более чем на десять лет опередил появление на экранах приключений «настоящего» Джеймса Бонда, если вести отсчет от «Доктора Ноу» (1962). За два года, прошедшие со времени создания «Токийского Джо», многое в мире успело измениться. Уже в самом разгаре идет Корейская война, и ее влияние чувствуется в этом фильме особенно отчетливо.

² В оригинале «Токуо Джо», пр-во 1949 г., в главных ролях: Хэмфри Богарт, Флоренс Марли, Хаякава Сэссю и др.

³ В оригинале – «Токуо File 212», пр-во 1951 г., в главных ролях: Роберт Пэйтон, Флоренс Марли и др.



Рис. 2. «Токийский файл 212» (1951)

Главный герой – вновь американец, но на сей раз это не ветеран Второй мировой, а сотрудник спецслужб, который приезжает в Японию под видом журналиста, озабоченного поисками своего давнего знакомого и бывшего соседа по общежитию (место/ время их знакомства так и остается до конца фильма непроясненным). Попутно выясняется, что разыскиваемый друг главного героя по совместительству является сыном высокопоставленного японского промышленника, ныне – члена кабинета министров⁴. Давний друг в итоге будет героем найден, но ситуация с ним тотчас же усугубится тем, что этот друг, в войну бывший пилотом спецотряда *камикадзе*⁵, успел стать членом некоей левацкой радикальной организации. Стремление помочь старому другу выпутаться из его проблем, осуществляемое параллельно с выполнением заранее полученного главным героем спецзадания, влечет за собой его участие в борьбе с коммунистами, маоистами, террористами и т.д. – ради спасения Японии и, в перспективе, всего человечества.

Данный фильм стал по факту первым американским фильмом на «японскую тему», полностью снятым непосредственно в Японии с использованием настоящих натуральных съемок; его производство осуществлялось с официального согласия (не исключено, что и по непосредственному заказу) таких весьма могущественных структур, как Министерство обороны США, Верховное командование войск США на Дальнем Востоке, Правительство Японии и руководство Департамента полиции Токио; при этом в некоторых второстепенных ролях, для большего правдоподобия, снялись настоящие сотрудники всех перечисленных ведомств. Интересно, что здесь также не обошлось без «русской темы» – в качестве подруги и помощницы главного героя, как бы случайно встреченной им в номере отеля, выступает русская эмигрантка, давно проживающая в Токио. Кстати, в этой роли, как и в предыдущем фильме «Токийский Джо», вновь снялась Флоренс Марли.

III. «Go for Broke!» – добровольцы поневоле

Фильм «Идите ва-банк!», снятый также, как и предыдущий, в 1951 г., стоит выделить особо: в отличие от большинства фильмов, рассматриваемых в данной статье, он не только основан на реальных событиях, но и ряд основных ролей сыграли не профессиональные актеры, а по факту – герои фильма, т.е. играли они сами себя. Сам фильм посвящен истории формирования и боевых действий знаменитого 442-го полка американских сухопутных сил, сформированного в 1943 г. из так называемых *нисэй* – американцев японского происхождения, и ставшего по итогам войны «самым награжденным и самым часто пополняемым» (последнее слово указывает на большие потери личного состава) подразделением армии США за всю ее историю. Также в этом фильме впервые, но достаточно подробно затрагивалась тяжелая и болезненная проблема интернирования в годы войны в специально созданных лагерях так называемых *Japanese Americans* – американцев японского происхождения, вся вина которых заключалась как в

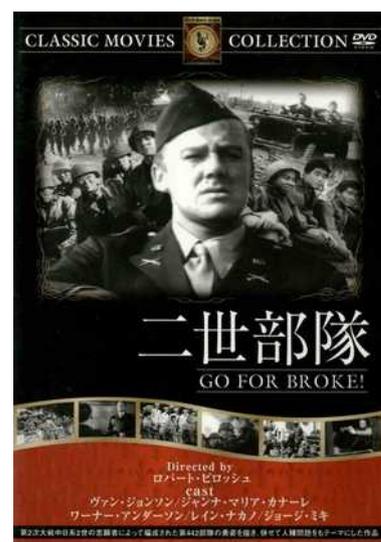


Рис. 3. «Идите ва-банк!» (1951)

⁴ Здесь память услужливо вытаскивает фигуру Генриха Шварцкопфа – персонажа советского фильма 1967 г. «Щит и меч», со сходной сюжетной линией «друга главного героя», оказавшегося племянником высокопоставленного чиновника.

⁵ Летчики из специального отряда ВВС императорской Японии, подготовленные для проведения смертельного тарана неприятельских военных кораблей и наземных целей.

их очевидной внешней непохожести на основную массу населения США, так и в распространенных тогда стереотипах и расовых предрассудках.

Через два месяца после нападения японских ВВС на военно-морскую базу США в Перл-Харборе (Гавайи), ставшего началом войны на Тихом океане, был издан Специальный указ Президента США № 9066 «О превентивных мерах по защите от возможных действий противника на территории США» (февраль 1942 г.), на основании которого Конгресс принял 21 марта 1942 г. Закон № 503 о заключении всех японцев, а также американцев японского происхождения, находящихся на территории США, в специально созданные для этого лагеря в течение 48 часов с момента начала эвакуации. В случае уклонения, побега и пр. нарушителям указа № 9066 полагался один год тюрьмы и штраф 5 000 долларов. Насильственная эвакуация *иссэй* (натурализованный японец) и *нисэй* была начата 29 марта 1942 г., и всего за четыре месяца, к августу того же года, было интернировано 112 тыс. чел., из которых 70 тыс. являлись гражданами США.

В январе 1943 г. был обнародован призыв к *нисэй* добровольно вступать в ВС США; помимо возможности на деле проявить свой американский патриотизм, это давало добровольцам надежду на некоторое облегчение участи родственников, остающихся в заключении. За все время Второй мировой войны через армию США прошло около 33 тыс. *нисэй*, из них 20 тыс. человек служили непосредственно в войсках, 6 тыс. человек состояли в разведслужбе, занимаясь переводом документов, составлением пропагандистских материалов, проводя допросы военнопленных и т.д. На фронте погибло около 800 человек, многие были ранены. Один из добровольцев, уроженец Калифорнии по имени Садао Мунэнори (1922–1945), был посмертно награжден высшим военным орденом США «Medal of Honor» – за то, что ценой своей жизни спас товарищей, накрыв телом гранату.



Рис. 4. Садао Мунэнори

Одним из первых подразделений, где «американские японцы» воевали под руководством «белых» офицеров, и был 442-й полк (первоначально – батальон), боевой путь которого пролегал в Италии, Франции, Германии. История его создания и последующего участия в боях, различные проблемы, возникавшие в тылу и на фронте, включая непонимание и откровенную враждебность между представителями «белой» и «желтой» рас, столь типичные для Америки того времени, и многое другое нашло отражение в этом фильме.

IV. «Любовь, зачем ты мучаешь меня...»: проблема межрасовых браков в кино и в жизни

Тема любви между американскими военными и азиатскими девушками так или иначе затрагивалась во многих послевоенных фильмах, среди которых автором отобраны два – «Японская невеста с войны» («Japanese War Bride», 1952) и «Сайонара» («Sayonara», 1956). Эти картины интересны тем, что в них всесторонне рассматривается не столько проблема взаимоотношений между представителями разных рас, но прежде всего возможность заключения межрасовых браков, что и поныне остается одной из наиболее сложных для выражения и отображения на экране проблем американского общества во все исторические эпохи. Сюжеты обеих картин на первый взгляд крайне просты: в них рассказывается о том, как американский офицер, участник Корейской войны, попадает в Японию (в первом случае – для излечения от ран, во втором – в отпуск), встречает там красивую девушку (соответственно, медсестру и актрису), влюбляется в нее и хочет забрать с собой в США в качестве законной супруги. В случае «Japanese War Bride» молодожены благополучно достигают американской земли, однако сразу же после приезда у них начинаются проблемы, ибо далеко не все члены семьи американца (и в первую очередь его собственная мать) готовы принять невестку из азиатской страны. Семейные трения усугубляются сложностями с соседями и

рядом других факторов; косвенно в фильме затрагивается тема интернирования американских японцев в годы войны, бытовые расовые предрассудки и т.п. Главную женскую роль в фильме – японскую медсестру, ставшую женой главного героя, сыграла Ямагути Ёсико (1920–2014) – прославленная актриса, певица, общественный деятель, в будущем – депутат парламента Японии и посол ЮНЕСКО, кинокарьерой которой включала работу не только в Азии, но и в США, где она была известна под именем Ширли Ямагути. Фильм «Japanese War Bride» стал первым опытом ее работы в Голливуде.

Вторая из упомянутых здесь картин, знаменитая «Сайонара», во многом отличается от более ранней по времени выхода «Военной невесты», и раскрытие темы браков между американцами и азиатами здесь дано гораздо ближе к тогдашней действительности. На самом деле герой «Военной невесты», снятой в 1952 г., не мог привезти спасшую его медсестру домой в качестве жены – в то время подобные браки официально были запрещены американской военной администрацией, что и показано во всех подробностях в фильме «Сайонара». Достоверности излагаемой в нем истории во многом способствовал удачный кастинг актеров: помимо молодого, но уже очень известного в то время Марлона Брандо, в фильме снялись также американец Рэд Баттонз и японская актриса Умэки Миёси, известная также под именем Нэнси Умэки – оба они получили премии Американской киноакадемии («Оскар») в категории «роль второго плана» за работу в этом фильме.

В отличие от «Военной невесты», в «Сайонаре» представлен гораздо более критический взгляд на проблему межрасовых отношений; здесь видно стремление авторов заявить о ней максимально широко: помимо истории главного героя, зрителю представлена параллельная линия возникновения и развития взаимной симпатии между американской девушкой и японским актером. Существовавшие в те годы в американском обществе гласные и негласные табу делали перспективы успешного разрешения всех обозначенных в фильме проблем весьма туманными, поэтому надежда на счастливый исход любви героев фильма в стиле традиционного «хэппи-энда» с поцелуем в конце – а именно так завершалась «Военная невеста» – была сведена здесь до минимума. В результате финал «Сайонары» оставался открытым, что в целом было крайне нетипично для продукции Голливуда тех лет.

Если в первых двух фильмах этого раздела тема «лирического сближения» Востока и Запада была показана достаточно реалистично, то картина «Варвар и гейша» («The Barbarian and The Geisha», 1958), снятая знаменитым сценаристом и режиссером Джоном Хьюстоном на излете 1950-х гг. – классическая голливудская история про любовь служанки и ее господина, обильно украшенная дальневосточными реалиями. Этот фильм рассказывает о пребывании в Японии американского консула Таунсенда Харриса (1804–1878), ставшего по факту первым иностранным дипломатом, аккредитованным в этой стране. Главная сюжетная линия фильма – чувство, якобы возникшее



Рис. 5. «Японская невеста с войны» (1952)



Рис. 6. «Сайонара» (1956)



Рис. 7. «Варвар и гейша» (1958)

между немолодым американцем и его юной японской горничной Окити, история столь же популярная в кинематографе в целом, сколь бедная с точки зрения подкрепляющих ее фактов в данном конкретном случае. В итоге основным достоинством фильма стали красивые натурные съемки, а также харизматическая фигура Джона Уэйна, сыгравшего роль Харриса. Главный герой американского вестерна здесь выступил в попытке создать своего рода «истерн», соединив традиции приключенческого кино Запада и реалии Востока. Попытка была интересной, но в целом неудачной, причем во многих отношениях: на съемках возник конфликт режиссера с исполнителем главной роли, готовый фильм не понравился критикам и многие зрители также были разочарованы. Неудивительно, что, несмотря на солидный бюджет (3,5 млн долларов) и присутствие громких и популярных имен в составе съемочной группы, эта картина не стала заметным событием и, вопреки ожиданиям, особого вклада в сближение двух народов не внесла.

V. «Okinawa very fortunate: Culture Brought to Us»

«Чайный домик при августовской Луне»⁶ вышел в том же году, что и описанная выше «Сайонара», но объединяет их, пожалуй, лишь участие в обеих картинах Марлона Брандо, во всем остальном они разнятся чрезвычайно, и если «Сайонара» поднимает множество серьезных социально-политических вопросов, то «Чайный домик» – типичная голливудская комедия, полная гэгов и вполне незамысловатого юмора.



Рис. 8. «Чайный домик при августовской Луне» (1958)

Этот фильм, снятый по пьесе, удостоенной ранее Пулитцеровской премии, явил зрителям яркий комедийный талант молодого Брандо, выступившего здесь в роли японского переводчика-самоучки; это также стало едва ли не первой картиной на «японскую тему», показывающей победителей-американцев в отнюдь не героическом, а напротив, откровенно комическом ключе. Местом встречи Востока и Запада здесь неслучайно выбрана Окинава: полностью оккупированная американцами после продолжительных жестоких боев весной и летом 1945 г., эта префектура, до возвращения которой под японскую юрисдикцию на момент съемок предстояло ждать еще полтора десятка лет (и при этом сама перспектива возвращения оставалась в те годы достаточно туманной), представлялась тогда идеальным местом для рассказа об установлении добрососедских отношений между представителями столь разных народов, поданного в виде классической «комедии положений». Как объяснял это зрителям в самом начале фильма японский переводчик Сакини (Брандо), «окинавцы на протяжении своей долгой истории привыкли к регулярным визитам иностранцев, будь то китайцы, голландцы, британцы и

прочие, одержимые желанием приобщить нас к своему пониманию культуры»; столь богатый опыт давал местным жителям надежду как-то пережить и эту новую напасть. Но сделать это было заведомо нелегко, ибо если американцы главным условием цивилизационного роста считали появление здесь «schools, rules and Ladies' League for Democratic Action», то японцы, упорные в стремлении сохранить собственное представление о прекрасном, хотели заполучить у властей разрешение на открытие «teahouse, complete with geishas». Оставалось лишь догадываться, чьи перспективы на успех были больше...

Не следует забывать, что поскольку Окинава стала местом наиболее ожесточенных боев на исходе войны, повлекших огромные потери с обеих сторон, то именно здесь важно было постараться как можно скорее если не полностью залечить раны, нанесенные военным противоборством, то хотя бы ослабить их саднящую боль. Впрочем, судя по тому, сколь

⁶ В оригинале – «The Teahouse of the August Moon», 1956 г., в главных ролях: Марлон Брандо, Гленн Форд, Кё Матико и др.

долго и упорно местное население продолжает сопротивляться присутствию американских баз на вот уже полвека как «возвращенной» Японии (1972) Окинаве, говорит о том, что желаемый консенсус в итоге достигнут не был. Как и «Сайонара», этот фильм отличается выдающимся актерским составом: помимо Брандо, в главных ролях были задействованы популярный герой вестернов Гленн Форд и японская актриса Кё Матико, уже сыгравшая к тому времени главную роль в знаменитом фильме режиссера А. Куросава «Расёмон» (1950), удостоенном «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля (1951) и американской премии «Оскар» (1952).

VI. Один Синатра = два Иствуда, или «West vs East»

Последний из фильмов, рассматриваемых в данной статье, является, по мнению автора, одним из наиболее значимых, особенно если рассматривать его с позиции сегодняшнего дня. «Только храбрецы»⁷, как и описанная выше «Сайонара», без сомнения, не только представляет значительный вклад в развитие пропагандистско-просветительного кинематографа, но и сам по себе является безусловным шедевром – особенно с учетом особенностей времени и места его создания. Нелишним будет добавить, что «Только храбрецы» – единственный фильм в кинокарьере Фрэнка Синатры, снятый им в качестве режиссера (он также исполнил одну из главных ролей).

Действие фильма развивается на маленьком, забытом богом и людьми островке в Тихом океане, где немногочисленный японский гарнизон, из-за поломки радиации лишенный связи с внешним миром, коротает дни в рутинных упражнениях, понемногу при этом возвращаясь к ощущениям мирной жизни. Всему этому немало способствует личность командира гарнизона – человека вполне мирного по своему характеру, который лишь в силу сложившихся обстоятельств стал военным. Однажды эта идиллия нарушается аварийной посадкой на островок американского военного самолета: так война вновь возвращается на

этот клочок суши, отныне разделенный на два противоборствующих лагеря. Впрочем, готовность к борьбе почти сразу же сменяется желанием обеих сторон начать переговоры, для чего имеются более чем веские основания: если японцы располагают единственным на острове источником пресной воды, то у американцев присутствует военный фармацевт, имеющий медикаменты и могущий оказать срочную помощь тяжело раненному японскому солдату. Постепенно психологическое напряжение обеих сторон спадает, и возникает ситуация, отсылающая нас к классическому сюжету о сближении исходно непримиримых врагов под воздействием внешних обстоятельств. Все это очень напоминает советский фильм «Сорок первый» (1957), который после триумфального показа на 10-м Каннском кинофестивале⁸ стал широко известен на Западе. И, как и в случае «Сорок первого», хэппи-энда здесь также не будет. Почти все герои с обеих сторон гибнут в финальной перестрелке, и зрители видят заключительный титр со словами «Победителей никогда не бывает» («Nobody ever wins»).

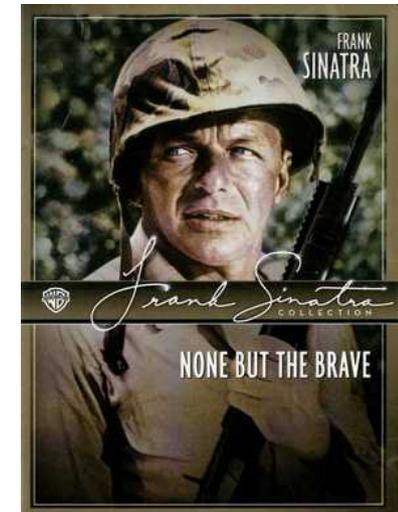


Рис. 9. «Только храбрецы» (1965)

На первый взгляд кажется невероятным, что такой антивоенный по содержанию и общему настроению фильм мог быть снят и допущен к показу в 1965 г.; можно предположить, лишь громкое имя и авторитет Ф. Синатры, патриотизм которого никогда не вызывал сомнений ни у кого в США, смогли пробить запреты военной цензуры в отношении идей пацифизма в самый разгар Вьетнамской войны, всего через пару лет после того, как мир чудом избежал начала Третьей мировой в ходе Карибского кризиса. В одном этом фильме

⁷ В оригинале «None but The Brave», 1965 г., режиссер и исполнитель роли военного фармацевта – Фрэнк Синатра. Название фильма взято из стихотворения Джона Драйдена *Alexander's Feast*; полностью фраза выглядит так: «None but the brave/deserves the fair».

⁸ Награда «За оригинальный сценарий, гуманизм и романтику».

продолжительностью всего 105 минут Синатре удалось не только показать восприятие войны со всеми ее ужасами глазами обычных людей, ставших силою обстоятельств непримиримыми врагами, но и сделать это при помощи «парных примеров» японцев и американцев на каждый представленный в фильме человеческий характер. Таким образом, режиссер дает встречный взгляд с двух противоположных сторон как на войну в целом, так и на отдельные эпизоды и примеры поведения человека на войне в частности. Чтобы повторить этот прием в наши дни, спустя полвека после фильма Синатры, другому выдающемуся мастеру американского кинематографа, актеру и режиссеру Клинту Иствуду понадобилось снять уже целых два полнометражных блокбастера с огромным бюджетом – «Флаги наших отцов» («Flags of Our Fathers», 2006) и «Письма с Иводзима» («Letters from Iwo-Jima», 2006). Однако это была уже пресловутая «осетрина второй свежести», что косвенно подтвердилось низкими сборами по итогам проката обоих фильмов.

Не лишним будет добавить, что фильм Синатры стал первым в истории совместным американо-японским кинопроектом, положившим начало активному сотрудничеству кинематографий двух стран. Он же в определенном смысле подвел черту под процессом создания нового, мирного и дружественного образа Японии и японцев для американского зрителя и – шире – для американского населения в целом. Наступила новая эпоха, а с нею пришли новые задачи, требующие новых способов их решения.

Вместо заключения

В данной статье автором была предпринята первая в современной российской историографии попытка проанализировать на конкретных примерах то, как Голливуд менял отношение американцев к Японии и японцам, представляя их мирным и дружелюбным народом вместо ставшего привычным за годы войны образа «желтой опасности». В качестве примеров автор выбрал восемь фильмов, снятых на раннем этапе «холодной войны», когда СССР и США в ходе идеологической борьбы за Азию активно искали себе союзников в этом регионе, порой превращая в них вчерашних противников.

Разумеется, было бы весьма наивно ожидать, что просмотр нескольких даже очень хорошо сделанных фильмов в состоянии коренным образом изменить за короткий период то, что формировалось и воспитывалось годами; но также было бы ошибкой недооценивать возможности и силу влияния на умы при помощи кинематографа, особенно если речь идет о США. Уже в предвоенные годы киноиндустрия США вышла на четвертое место среди отраслей экономики, а частота кинопросмотров в расчете на одного человека в США стала самой высокой в мире. Для страны иммигрантов, многие из которых едва говорили и читали по-английски, кино стало де-факто очень важным, а для кого-то – и единственным источником знаний о мире, и этим немедленно воспользовалась государственная пропаганда.

Среди рассмотренных в статье фильмов есть как признанные шедевры, так и фильмы-однодневки, зрительский интерес к которым угас, как только потеряли свою актуальность затронутые в них проблемы. Но и те и другие, пускай в разной степени, сыграли свою просветительно-пропагандистскую роль и потому представляют несомненный интерес для исследователя. В советском и современном российском прокате ни один из этих фильмов прежде не был показан – данная публикация фактически впервые знакомит с ними российского читателя.

Н.Н. Головченко*

«ТОМИРИС»: В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-19
УДК 94(47).084.6*Выходные данные для цитирования:*
Головченко Н.Н. «Томирис»: в поисках идентичности // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 222–230. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-19.pdf>

N.N. Golovchenko*

“TOMIRIS”: SEARCHING FOR IDENTITY

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-19

How to cite:
Golovchenko N.N. “Tomiris”: Searching for Identity // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 222–230. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-19.pdf>]

Abstract. The article presents the analysis results for the film “Tomiris” by Akan Satayev, 2019. The film is devoted to Tomiris, the legendary “empress of Massagetae”, who won the Persian tsar Cyrus II the Great in 530 B.C. The actuality of appealing to the this range of problems is specified with the brand character of different archaeological monuments belonging to Scythian time archaeological that can be some modern states, including Russia and Kazakhstan. The authenticity of the costume reconstructions used in the film is ascertained. The comparison of the copied images from the film with the original findings is conducted. There is a historical narration within the scope of a costume drama and modern cliches about the ancient world and problems unusual for to the Early Iron Age in the film. These historical cliches are the images of all male characters in high conic headdresses, the exaggerated amount of clothes complex in costumes of main characters. The modern stereotypes are in concepts of wildness and barbarism, archaism and progress, feminism and heroism, steppe unity and Pan-Turkism that are presented in the film. As a result of the made research the author concludes that the clothes complex from all the Scythian world of different periods and regions is on the screen not by chance. In reconstructions we see the work of serious specialists and the conceptual framework soundly chosen, but changed deliberately. The slogan “The empress born to glorify the steppe” is intended to validate the identity of Tomiris as desired by the authors of the film.

Keywords: Kazakhstan cinematography, Early Iron Age, clothes complex, Tomiris, reconstruction.

The article has been received by the editor on 22.06.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В статье рассматриваются результаты анализа художественного фильма Акана Сатаева «Томирис» 2019 г., посвященного легендарной «царице массагетов» Томирис, в 530 г. до н.э. победившей персидского царя Кира II Великого. Актуальность обращения к данной проблематике обусловлена известным брендовым характером памятников различных археологических культур скифского времени ряда регионов современных держав, в том числе России и Казахстана. Устанавливается достоверность представленных в фильме реконструкций костюмов. Приводятся сопоставления реплицированных изображений из фильма с оригинальными находками. Наряду с историческим повествованием в рамках костюмированной драмы отмечается наличие в фильме современных штампов о древнем мире и отражение проблем, эпохе раннего железа не свойственных.

* **Николай Николаевич Головченко**, кандидат исторических наук, Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул, Россия, e-mail: nikolai.golowchenko@yandex.ru
Nikolay Nikolaevich Golovchenko, Candidate of Historical Sciences, Altai State Pedagogical University, Barnaul, Russia, e-mail: nikolai.golowchenko@yandex.ru

К числу представленных в фильме исторических штампов относится изображение всех мужских персонажей в высоких конических головных уборах, преувеличенное количество предметного комплекса на костюмах главных героев. Современные штампы задействованы в показанных в фильме концептах дикости и варварства, архаичности и прогресса, феминизма и героизма, единства степи и пантюркизма. В результате проведенного исследования автор приходит к выводу о том, что предметный комплекс одежды со всего скифского мира различных периодов и регионов собран в кадр неслучайно, за реконструкциями и репликами стоят серьезные специалисты, обоснованно выбранная, но сознательно измененная концептуальная база. Слоган «Царица, рожденная возвеличить степь» – призван утвердить нужную авторам фильма идентичность Томирис.

Ключевые слова: казахстанский кинематограф, эпоха раннего железа, предметный комплекс одежды, Томирис, реконструкция.

Статья поступила в редакцию 22.06.2022 г.

Скифо-сакский мир – это гигантская культурно-историческая фреска в масштабах всего степного пояса, раскинувшегося по просторам Евразии от Венгрии на западе и до Китая на востоке во второй половине I тыс. до н.э. Схожесть элементов конской упряжи, вооружения, декоративного искусства звериного стиля (так называемая «скифская триада») и экономического базиса послужила тем основанием, на котором исследователи посчитали возможным говорить о данном историческом образовании как об определенном единстве, хотя всем очевидно, что данное «единство» единым отнюдь не было. Памятники различных археологических культур скифского времени являются брендовыми объектами историко-культурного наследия ряда регионов современных держав, в том числе России и Казахстана. Нет ничего удивительного в том, что вокруг «скифского» исторического феномена сосредоточено постоянное внимание как научной, так и заинтересованной общественности. Каждая из этих, конечно, условных групп постоянно продуцирует вокруг себя популярный контент, в частности – кинематограф. Основная фильмография по скифской тематике представлена документальными передачами, снятыми археологами или при их непосредственном участии, поэтому настоящим событием стал выход в свет полнометражного художественного полотна Акана Сатаева «Томирис» (2019). Настоящая статья посвящена рассмотрению интеграции объектов археологического наследия скифского времени в пространство современного казахстанского этнического кинематографа.

Как следует из названия, фильм посвящен легендарной «царице массагетов» Томирис, победившей в 530 г. до н.э. персидского царя Кира II Великого. В самом начале киноповествования рассказчик, в роли которого выступает почтенный аль-Фараби, сообщает зрителю, что расскажет одну «правдивую историю, которую описал греческий историк Геродот». Отметим, что Геродот самый известный, но отнюдь не единственный источник информации по данному вопросу. Но раз ракурс задан, будем его придерживаться и кратко осветим, что именно сообщил известный галикарнасец в первой книге своей «Истории» (Herod. I. 204–208; 211–214).

По сообщению Отца истории, Кир, будучи амбициозным и честолюбивым царем, вознамерился расширить границы экспансии своей державы на северо-восток и подчинить страну массагетов. Для начала он решил действовать хитростью и попробовал посвататься к овдовевшей Томирис (Геродотом обстоятельства смерти ее мужа не сообщаются). Получив отказ, Кир организовал военный поход. Наведя понтонные мосты, его войско форсировало реку Аракс (предположительно здесь имеется в виду Сыр-Дарья, хотя в историографии присутствуют и иные суждения). Якобы по научению лидийца Крѐза, Киром была предпринята тактическая операция, в ходе которой наиболее слабая часть персидского войска с обозом

была подставлена под удар массагетского отряда во главе с сыном Томирис Спаргаписом. Одержав легкую победу, саки принялись праздновать и упустили подход основных сил неприятеля, в результате чего часть сакского войска была перебита, а Спаргапис попал в плен. Далее Геродот сообщает о самоубийстве Спаргаписа и разгроме персидского войска кочевниками. После чего излагается легенда об обезглавливании Кира.

Переданное Геродотом отрывочное повествование, безусловно, следует понимать как некую легенду, притчу, содержащую лишь долю правды. Взятая за основу, оно по ряду моментов отличается от содержания рассматриваемого художественного полотна. Так, в фильме показаны детские годы Томирис, скитания ее по лесам, становление как воительницы в племени савроматов («амазонствование»), замужество, словом то, о чем исторические источники молчат. Крайне неправдоподобно представлена переправа персидского войска через реку вброд и вплавь. Из двух описанных Геродотом боестолкновений в фильме осталось одно генеральное сражение. Центральный сюжетный эпизод – смерть Спаргаписа, по Геродоту – суицид, по фильму – предательское убийство.

Данные отступления от сведений, переданных Геродотом, абсолютно простительны в рамках некой художественной режиссерской трактовки. Однако избыточно долгое повествование о детстве и девичестве Томирис занимает хронометраж, в результате чего ключевое противостояние Кира и Томирис укладывается в 30 минут фильма. При этом характер Кира остается нераскрытым (персонаж лишен четко выраженных мотиваций), что только подчеркивает формируемый фильмом антагонизм между кочевым и оседлым миром. Абсолютным воплощением зла оседлости выступает огненная химера, являющаяся во снах главной героине. Данный образ использован неслучайно и напрямую отсылает ко всемирно известным сюжетам искусства Вавилонии, Ассирии, ахеменидского Ирана. Однозначная негативная трактовка иранизма вызвала справедливую критику некоторых зрителей.

Цикличность мотива мести в сюжетной арке Томирис делает киноперсонажа легенды несколько плоским и линейным (Томирис мстит за отца – побеждает, Томирис мстит за мужа и сына – побеждает). Упускаются из виду причины, по которым оседлые иранцы, называемые в фильме «хорезмийцами», не любят кочевников. Саки нападают на земледельцев, и этому не дается никакой оценки (кроме положительной, так как именно агитация к наживе и набегам позволяет, по фильму, Томирис переманить на свою сторону людей Кавказа и Картуна, убийц ее отца), но стремление оседлых жителей постоять за себя – угроза степной вольности. Идея двойных стандартов, доброй борьбы за абстрактную свободу против не менее абстрактного зла, декларируемая фильмом, – штамп современного героического кинематографа.

Несмотря на то, что эпоха раннего железа, судя по всему, была далеко не самой благоприятной для жизни, вряд ли все вопросы в то время решались исключительно силой, как это продемонстрировано в фильме. В отдельных сценах применение оружия никак не обосновывается, что является клише первобытной дикости и варварства. Его же проявление, провозглашаемое в фильме, – необходимость амазонки «снести в бою три головы», чтобы обратить на себя внимание «достойного мужа», хотя Геродот свидетельствует о савроматах – «девушка не выходит замуж, пока не убьет врага» (Herod. IV. 117).

В данном отношении примечательно, что культовые события в фильме показаны плясками-причитаниями блаженного шамана, которого никто из окружающих не слушает и никак не воспринимает. В итоге без должной мотивировки шаман совершает суицид самосожжением, что также ни к каким последствиям в изображаемом обществе не приводит. Данный акт, вероятно, должен обозначить архаичность шаманистских верований, но это послы из современной модерновой повестки, а не из VI в. до н.э.

Современные реалии отражает и феминистский дискурс, хотя в целом показанная в фильме высокая роль женщины в абстрактной сакской общине нареканий не вызывает, в отличие от участия женщин в рукопашных баталиях и фехтовании на кинжалах с двух рук. Археологически выявлены погребения «амазонок», но главными их атрибутами ученые

считают не мечи и копья, а лук и стрелы¹ (в основном наконечники стрел, так как зачастую в исследованных погребениях сохраняются только они). Апологетика главной героини, сильной и независимой, все побеждающей, лишает драматической составляющей ряд ключевых сцен.

Гипертрофированная героизация сопровождается мощной идеологической нагрузкой, которая присутствует в речах Томирис, посвященных пространным рассуждениям о свободе и единстве степного народа. Но о каком народе идет речь? В фильме экспонированы племена массагетов, дахов, савроматов, саков тиграхауда и др. Что делает их «единицами»? Ответ авторов фильма – пантюркизм.

Оригинальный язык фильма – древнетюркский. Подыгрывая данному идеологическому компоненту, в роли рассказчика в фильме выступает именно аль-Фараби (национальный символ современного Казахстана), а не Геродот. В русскоязычной версии фильма это проявляется в обращении к племенным вождям словом «хан». Скифские и сакские лидеры в исторических источниках именуется обычно вождями или царями, но никак не «ханами» (например, вождь саков Скунха, цари Скилур и Палак и др.). Большинство современных исследователей скифские и сакские общности считаются ираноязычными. Попытка объединить все степные ираноязычные племена VI в. до н.э. под знаменем тюркского языка представляет собой политический подлог, акт использования археологии в национальном дискурсе.

Не лишен фильм и распространенных художественных отступлений – бронзовое оружие режет как скальпель; объяснения в любви между главными героями происходят в разгар конного столкновения враждующих полчищ; персонажи, которым только что перерезали глотки, произносят прощальные слова.

Особого рассмотрения в рамках данного фильма заслуживают костюмы, созданные при участии К. Алтынбекова и специалистов научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым», выполнивших ряд натуральных реконструкций костюмов по материалам археологических комплексов скифского (и не только) времени².

Множество отдельно взятых сами по себе костюмов, представленных в фильме, а также окружающая их материальная культура проработаны в высшей мере тщательно и имеют определенные исторические прототипы. Но надо иметь в виду, что почти все они оторваны от реальных археологических комплексов и представляют собой художественную стилизацию, несмотря на то, что в «копилке» казахстанских авторов была серия реконструкций, основанных на материалах аутентичных сакских памятников.

Костюмы и головное убранство мужских персонажей обсуждаемого фильма исполнены на разном качественном уровне. Большая часть головных уборов, помещенная на массовку, представляет собой обыкновенные серые войлочные и кожаные колпаки различного уровня проработки и детализации. Хорошо исполнены головные уборы вождей племен и «знатных» воинов. На погребальных шапках мужа и сына Томирис, Аргуна и Спаргаписа, узнается предметный комплекс из могильника Аралтобе и кургана Иссык³. Вероятно, отсылкой к Иссыку следует объяснить штамп, связанный с мужскими головными уборами, а именно то, что все они в фильме показаны высокими и коническими. Хотя, наряду с данной, саками использовались и иные их формы⁴. Прижизненный головной убор Аргуна тоже очень богато украшен, в том числе известными вещами, например оленными бляхами VII в. до н.э. от горита из кургана 5 могильника Чиликты⁵, раскопки С.С. Черникова 1960 г. Примечательно, что в то же время на шее Аргуна одета гривна, имеющая прямые аналогии с материалами Сибирской коллекции Петра I⁶ (IV–III вв. до н.э.). При этом головные уборы жрецов, в основу которых положены узнаваемые находки из кургана 1 могильника Ак-Алаха-1 и вто-

¹ Фиалко Е.Е. Паноплия скифских воительниц // *Tyragetia. Serie noua*. 2011. Vol. V [XX], nr. 1. P. 275.

² Алтынбеков К. Возрожденные сокровища Казахстана: опыт научной реставрации. Алматы, 2014. С. 304–312.

³ Там же. С. 165.

⁴ Джумабекова Г.С., Базарбаева Г.А. Образ воина в искусстве населения Казахстана сакского времени // *Stratum plus*. 2019. № 3. С. 183–215.

⁵ Алексеев А.Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. СПб., 2012. С. 50.

⁶ Там же. С. 46.

рого Пазырыкского кургана⁷, зачем-то обмотаны дополнительными тканями. Более того, в одной из сцен шапка шамана украшена репликой хрестоматийно известного деревянного украшения седла из того же второго Пазырыкского кургана. Кроме этого, мужские персонажи фильма поголовно ходят с длинными распущенными волосами. Возможно, это и красиво, но наверняка неудобно. Традиционной прической степного богатыря были косы, в оригинале они представлены, например, в материалах пазырыкского кургана 3 могильника Верх-Кальджин-2⁸.

Нельзя пройти мимо сцены подготовки к погребению тел Аргуна и Спаргаписа, во время которой их окуривают травами, а на лица покойников надеты какие-то подобию глиняных таштыкских масок⁹. Таштыкская археологическая культура Южной Сибири существовала на Енисее в период с II в. до н.э. по V в. н.э.

Наплечная, поясная одежда и обувь представлены имеющими широкое распространение среди кочевников фасонами¹⁰. Непонятно только, зачем на большую часть мужских персонажей надеты шкуры на массивных цепочных перевязях. Археологически подобных перевязей с цепочками в погребениях скифского времени не найдено. Между тем известно, что скифы наряду с длинными распашными кафтанами и короткими куртками могли носить плащи, которые на известных изобразительных источниках обычно представлены выполненными из легкой развевающейся материи. Например, такой плащ изображен на всаднике с бляхи из кургана Тенлик III–II вв. до н.э.¹¹ Неудавшимися следует признать представленные на экране костюмы и доспехи воинов племени «акибатов» и персов.

Между тем все мужские персонажи в данном фильме – лишь фон, а потому обратимся к анализу женского костюма главной героини.

Детский костюм Томирис воссоздан достаточно аутентично. Однако привлекает внимание обилие различных налобных повязок, представленных то отдельными низками с бусинами, то полоской ткани с фигурной вышивкой или золотой аппликацией, а иногда и просто косынка-банданой. Герои фильма носят бандану – мужчины, женщины и дети, зачастую даже персонажи с различным социальным положением. Среди археологических находок есть отдельные комплексы, которые интерпретируются археологами как диадемы и очелья, однако вряд ли традиция их ношения была столь уж повсеместной. Кроме того, подобные археологические находки, фиксируемые в погребениях, где не сохранилась органика, могли изначально являться лишь украшением лицевой нижней кромки оголовья несохранившейся шапки.

Вдобавок к косынке-бандане на шее целого ряда женских персонажей присутствуют своеобразные кожаные «чокеры». Среди них особенно интересен экземпляр с подвесным, судя по всему, бронзовым кольцом (у савроматки-амазонки Сартаны). Бронзовые кольца действительно были распространены среди кочевников, но использовались в качестве элементов наборных поясов и в более позднее хунно-сарматское время, но никак не в VI в. до н.э. Наличие таких знаковых элементов одежды в костюме героев можно объяснить только модернистскими увлечениями режиссера, стремящегося акцентировать внимание зрителя на идее свободы ради свободы и единства в степи всего подряд.

По мере взросления в костюм Томирис приходит уже упомянутая бандана-косынка, которая в усложненном варианте, вероятно, должна олицетворять собой головной убор женщины саргатской культуры, известной по реконструкции Т.С. Балугево, основанной на

⁷ Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э.). Новосибирск, 2005. С. 90. Рис. 2.60.

⁸ Феномен алтайских мумий. Новосибирск, 2000. С. 115. Рис. 144–145.

⁹ Вадецкая Э.Б. Древние маски Енисея. СПб., 2009. С. 31.

¹⁰ Головченко Н.Н., Телегин А.Н. Одежда евразийских кочевников скифо-сакского времени (опыт разработки типологии и терминологического аппарата) // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2014. № 2. С. 5–12.

¹¹ Алтынбеков К. Возрожденные сокровища Казахстана... С. 167.

материалах некрополя Сидоровка¹², и наплечная одежда (доспех?), снабженная нашивками неизвестного назначения.

Свадебный головной убор Томирис представляет собой что-то среднее между костюмом «Урджарской принцессы»¹³, «Таксайской жрицы»¹⁴, женщины, погребенной в могиле 5 Аржана-2¹⁵, находками из Тилля-тепе и этнографическим казахским саукеле. Примечательно, что в ансамбле костюма Томирис всегда отсутствуют заколки и незаметны серьги – важнейшие элементы женского костюма скифской эпохи.

Со временем облик Томирис приобретает более смешанные, сарматские с примесью джетыясарских¹⁶ черты, да еще с включением элементов материальной культуры скифов Причерноморья в декоре головных уборов и наплечной одежды¹⁷. Так, голову главной героини украшает наголовье, напоминающее находку из Ак-Буруна¹⁸, а шею – четко опознаваемая гривна из Аржана-2¹⁹ (рис. 1) и пектораль из кургана Толстая Могила (рис. 2).



Рис. 1. Кадр из фильма. Томирис с аржанской гривной

Одной из наиболее показательных в плане постулирования степной преэминентности является сцена выноса на демонстрацию племени новорожденного сына вождя савроматов. В ней присутствуют сразу три женщины. Первая – жрица в пазырыкском костюме²⁰; вторая – девушка-роженица в головном уборе с подвесными лунницами, отдалено напоминающими гипертрофированные серьги из могильника Облавка-1²¹, в сочетании с элементами костюма среднесарматской и позднесарматской культур; и третья – женщина в синкретичном головном уборе, напоминающем женские шапки монгольского времени и казахские саукеле²².

¹² История Сибири: в 4 т. Новосибирск, 2019. Т. 2: Железный век и Средневековье. С. 68. Рис. 24.

¹³ Великая степь: история и культура. Нур-Султан, 2019. Т. V. Степная мода: костюм и текстиль. Каталог выставки. С. 185.

¹⁴ Там же. С. 172.

¹⁵ Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск, 2017. С. 217. Рис. 226.

¹⁶ Левина Л.М. Этнокультурная история Восточного Приаралья. I тысячелетие до н.э. – I тысячелетие н.э. М., 1996. С. 66.

¹⁷ Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. С. 348, 350.

¹⁸ Там же. С. 350. Табл. 45.

¹⁹ Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск, 2017. С. 417. Табл. 79.

²⁰ Полосмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая... С. 64. Рис. 2.37; С. 74. Рис. 2.46.

²¹ Великая степь: история и культура. Т. V. Степная мода... С. 300.

²² Там же. С. 125.



Рис. 2. Кадры из фильма. Томирис с репликой пекторали из Толстой Могилы

Нельзя пройти мимо отдельных моментов фильма, связанных с военным делом. Во-первых, в крупных боевых сценах практически не показаны луки. Во-вторых, построение сакских и персидских войск шеренгами и эскадронами. В-третьих, мифические доспехи, не имеющие археологических прототипов: например, кожаные наплечники, наручи и нагрудник Сартаны с растительным орнаментом. И, наконец, та же смешанность материального комплекса. В кадре соседствуют «кобанские» шлемы всадников и более поздние по хронологии кольца в уздечном наборе коней. Разные акинаки Томирис, среди которых есть образец, который, по А.И. Мелюковой²³, имеет фракийско-скифские интеграционные черты и датируется не позднее V в. до н.э.

С предметным комплексом одежды связаны еще несколько интересных сюжетов. Первый – это отличная сцена, в которой за указание дороги массагеты расплачиваются поясными бляхами, имеющими параллели в археологических комплексах Казахстана и Южной Сибири, что ярко демонстрирует один из вариантов «костюмных контактов» различных групп населения. Второй ляп связан с сюжетом о «кольце массагетов». Кольцо с изображением, напоминающим келермесского оленя, от покойной матери Томирис передает ее отец. Когда Томирис без сознания попадает к савроматам, их вождь узнает ее, говоря: «Это кольцо массагетов». Однако мать Томирис, по фильму, происходит из племени «тиграхаудов», а отец ее, массагет, носит совершенно другое кольцо.

Говоря о хронологии представленного в фильме вещевого комплекса, нужно обозначить, что, так как инвентаря очень много, чего в известных источниках не фиксируется, она остается невыдержанной. Одновременно в кадре оказываются вещи из разных периодов и разных регионов.

Выше мы уже упоминали о так называемом «скифо-сакском» мире, объединенном в плане материальной культуры «скифской триадой», что позволяет исследователям в своих трудах приводить самые широкие параллели изучаемым ими предметным комплексам. Однако здесь необходимо указать на то, что в отечественной историографии разрабатывалась не одна концепция «скифо-сакского единства»²⁴. Можно выделить концепции формирования триады в Северном Причерноморье, Малой и Центральной Азии, концепцию М.П. Грязнова, который в свое время выделял 10 центров-районов формирования культур скифского облика, где в VIII–VII вв. до н.э. (так называемые «памятники аржано-черногорского этапа») этот процесс происходил конвергентно. Особое предположение высказывал

²³ Мелюкова А.И. Скифия и фракийский мир. М., 1979. С. 197.

²⁴ Античная археология и памятники железного века на территории СССР. М., 1993. С. 30–43.

В.В. Волков, в одной из своих работ предлагавший отдавать предпочтение в раскрытии данной проблематики этническому фактору – перемещению и передвижению группы родственных племен. При этом автор тут же оговаривался, что на огромной территории, занятой племенами скифского мира, не могло быть единого однородного этноса.

В фильме, исходя из анализа показанного предметного комплекса, в причудливой смеси и не совсем корректно представлены центрально-азиатская и этническая концепции. С одной стороны, в фильме, изображающем VI в. до н.э. Центральной Азии, в кадре оказываются раритетные вещи из Аржана-2 (IX–VIII в. до н.э., Тува), с другой – причерноморские материалы из будущего IV в. до н.э.

Подводя итог, необходимо отметить, что кино сделано качественно. Представлены отличные виды, прекрасные каскадеры, добротной проработанная, но стилизованная и крайне смешанная материальная часть. Предметный комплекс со всего скифского мира различных периодов собран в кадр явно неслучайно, за реконструкциями и репликами стоят серьезные специалисты, большая работа и обоснованно выбранная, но сознательно измененная концептуальная база. В связи с неугасаемым интересом к «скифской» проблематике можно сказать, что фильм заполнил существующий вакуум в медиапространстве. Отдельные сюжетные эпизоды и кадры фильма быстро разошлись по различным научно-популярным роликам, представленным в Интернете, и потенциально могут использоваться для создания эффекта иммерсии, картинки образа, в преподавательских целях.

Литература

Алексеев А.Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. 272 с.

Алтынбеков К. Возрожденные сокровища Казахстана: опыт научной реставрации. Алматы: Evo Press, 2014. 360 с.

Античная археология и памятники железного века на территории СССР: Краткие сообщения Института археологии РАН в сотрудничестве с Рим.-герм. центр. музеем, Майнц / отв. ред. И.Т. Кругликова. М.: Наука, 1993. 107 с.

Вадецкая Э.Б. Древние маски Енисея. СПб., 2009. 248 с.

Великая степь: история и культура. Нур-Султан, 2019. Т. V: Степная мода: костюм и текстиль. Каталог выставки / ред. А. Онгарулы. 300 с.

Головченко Н.Н., Телегин А.Н. Одежда евразийских номадов скифо-сакского времени (опыт разработки типологии и терминологического аппарата) // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2014. № 2. С. 5–12.

Джумабекова Г.С., Базарбаева Г.А. Образ воина в искусстве населения Казахстана сакского времени // Stratum plus. 2019. № 3. С. 183–215.

История Сибири: в 4 т. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2019. Т. 2: Железный век и Средневековье / под ред. В.И. Молодина. 643 с.

Левина Л.М. Этнокультурная история Восточного Приаралья. I тысячелетие до н.э. – I тысячелетие н.э. М., 1996. 396 с.

Мелюкова А.И. Скифия и фракийский мир. М., 1979. 137 с.

Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э.). Новосибирск, 2005. 232 с.

Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время: Археология СССР с древнейших времен до средневековья: в 20 т. / под ред. Б.А. Рыбакова. М., 1989. 464 с.

Феномен алтайских мумий: колл. Моногр. / под ред. В.И. Молодина, Н.В. Полосьмак, Т.А. Чикишевой. Новосибирск, 2000. 320 с.

Фиалко Е.Е. Паноплия скифских воительниц // Tyragetia. Serie noua. 2011. Vol. V [XX], nr. 1. P. 265–278.

Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Царский курган скифского времени Аржан-2 в Туве. Новосибирск, 2017. 500 с.

References

- Alekseev, A.Yu. (2012). *Zoloto skifskikh tsarey v sobranii Ermitazha* [Gold of the Scythian Kings in the Hermitage Collection]. St. Petersburg. 272 p.
- Altynbekov, K. (2014). *Vozrozhdennye sokrovishcha Kazakhstana: opyt nauchnoy restavratsii* [Revived Treasures of Kazakhstan: The Experience of Scientific Restoration]. Almaty. 360 p.
- Chugunov, K.V., Partsinger, G., Nagler, A. (2017). *Tsarskiy kurgan skifskogo vremeni Arzhan-2 v Tuve* [The Royal Burial Mound of the Scythian Time Arzhan-2 in Tuva]. Novosibirsk. 500 p.
- Dzhumabekova, G.S., Bazarbaeva, G.A. (2019). *Obraz voina v iskusstve naseleniya Kazakhstana saksogo vremeni* [The Image of Warrior in the Art of Kazakhstan Population of the Saka Time]. In *Stratum plus*. No. 3, pp. 183–215.
- Fialko, E.E. (2011). *Panopliya skifskikh voitel'nic* [Panoply of Scythian Warriors]. In *Tyrage-tia. Serie noua*. Vol. V [XX], nr. 1, pp. 265–278.
- Golovchenko, N.N., Telegin, A.N. (2014). *Odezhda evraziyskikh nomadov skifo-saksogo vremeni (opyt razrabotki tipologii i terminologicheskogo apparata)* [Clothes of Eurasian Nomads at the Scythian and Saxon Time (Typology and Terminology Development)]. In *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. No. 2, pp. 5–12.
- Kruglikova, I.T. (Ed.). (1993). *Antichnaya arkheologiya i pamyatniki zheleznogo veka na ter-ritorii SSSR* [Ancient Archaeology and Iron Age Monuments on the Territory of the USSR]. In *Kratkie soobscheniya Instituta istorii*. Moscow. 107 p.
- Levina, L.M. (1996). *Etnokul'turnaya istoriya Vostochnogo Priaral'ya. I tysyacheletie do n.e. – I tysyacheletie n.e.* [Ethnocultural History of the Eastern Aral Sea Region I Millennium BC – I Millennium AD]. Moscow. 396 p.
- Melyukova, A.I. (1979). *Skifiya i frakiyskiy mir* [Scythia and the Thracian World]. Moscow. 137 p.
- Molodin, V.I. (Ed.). (2019). *Istoriya Sibiri* [History of Siberia]: v 4 t. Vol. 2: Zheleznyy vek i Srednevekov'e. Novosibirsk. 643 p.
- Molodin, V.I., Polos'mak, N.V., Chikisheva, T.A. (Ed.). (2000). *Fenomen altayskikh mumiy* [The Phenomenon of Altai Mummies]. Novosibirsk. 320 p.
- Ongaruly, A. (Ed.). (2019). *Velikaya step': istoriya i kul'tura* [The Great Steppe: History and Culture]. Vol. 5. Stepnaya moda: kostyum i tekstil'. Katalog vystavki. Nur-Sultan. 300 p.
- Polos'mak, N.V., Barkova, L.L. (2005). *Kostyum i tekstil' pazyryktsev Altaya (IV–III vv. do n.e.)* [Costume and Textiles of the Altai Pazyryk People (IV–III Centuries BC)]. Novosibirsk. 232 p.
- Rybakov, B.A. (Ed.). (1989). *Stepi evropeyskoy chasti SSSR v skifo-sarmatskoe vremya: Arkheologia USSR s drevneyshikh vremen do srednevekov'ya v 20 t.* [Steppes of the European Part of the USSR in the Scythian-Sarmatian Time]. Moscow. 464 p.
- Vadetskaya, E.B. (2009). *Drevnie maski Eniseya* [Ancient Masks of the Yenisei]. St. Peters-burg. 248 p.

В.В. Журавлёв*

ВЫХОД ИЗ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА: МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В ИНСТИТУТЕ ИСТОРИИ СО РАНdoi:10.31518/2618-9100-2022-5-20
УДК 94(571.14)+001.89"1922"

Выходные данные для цитирования:
Журавлёв В.В. Выход из Гражданской войны как научная проблема: международная конференция в Институте истории СО РАН // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 231–233. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-20.pdf>

V.V. Zhuravlev*

COMING OUT OF THE CIVIL WAR AS A SCIENTIFIC PROBLEM: INTERNATIONAL CONFERENCE AT THE INSTITUTE OF HISTORY SB RAS

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-20

How to cite:
Zhuravlev V.V. Coming Out of the Civil War as a Scientific Problem: International Conference at the Institute of History SB RAS // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 231–233. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-20.pdf>]

Abstract. On September 5–7, 2022 the Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences hosted an international scientific conference “The Civil War in Russia: Exit Problems, Historical Consequences, Lessons for Modernity”, which discussed a wide range of problems in the history of the most severe internal conflict of a century ago. The aim of the conference was a comprehensive scientific understanding of the Civil War in Russia as a complex, large-scale and time-consuming historical event that had a strong and still inexhaustible impact on the fate of Russia and the world. The conference included the work of eight thematic panels and a problem round table, the presentation of the latest scientific literature. A collection of scientific papers of the conference participants was published in advance.

Keywords: Institute of History SB RAS, conference, Civil War.

The article has been received by the editor on 20.10.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. 5–7 сентября 2022 г. в Институте истории Сибирского отделения РАН состоялась Международная научная конференция «Гражданская война в России: проблемы выхода, исторические последствия, уроки для современности», на которой обсуждался широкий круг проблем истории тяжелейшего внутреннего конфликта столетней давности. Целью конференции было поставлено комплексное научное осмысление Гражданской войны в России как сложного, масштабного и протяженного во времени исторического события, оказавшего сильное и до сих пор неисчерпанное воздействие на судьбы России и мира. Конференция предусматривала работу восьми тематических панелей, проведение презентации новейшей научной литературы и проблемного круглого стола, заранее был издан сборник научных трудов участников конференции.

Ключевые слова: Институт истории СО РАН, конференция, Гражданская война.

Статья поступила в редакцию 20.10.2022 г.

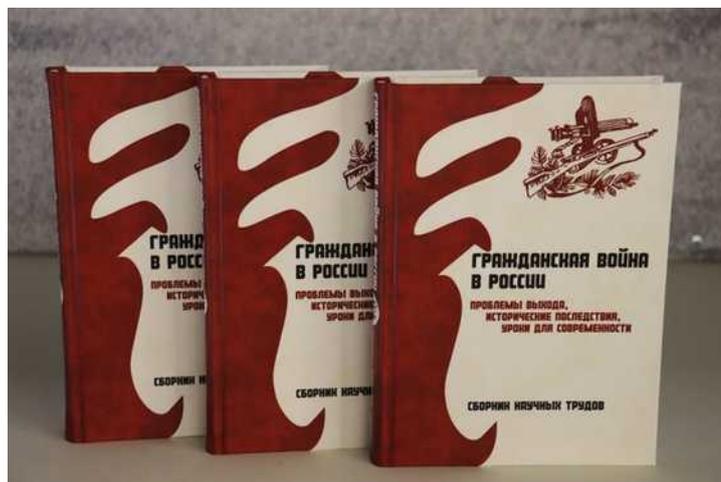
* **Вадим Викторович Журавлёв**, кандидат исторических наук, Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, Россия, e-mail: vvzh@mail.ru
Vadim Viktorovich Zhuravlev, Candidate of Historical Sciences, Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia, e-mail: vvzh@mail.ru

Столетие событий Гражданской войны в России актуализировало интерес к этой тематике в научном мире, в средствах массовой информации, вызвало новые дискуссии в обществе. 5–7 сентября 2022 г. в Институте истории Сибирского отделения РАН состоялась Международная научная конференция «Гражданская война в России: проблемы выхода, исторические последствия, уроки для современности», на которой обсуждался широкий круг проблем истории тяжелейшего внутреннего конфликта столетней давности.

Организаторами конференции выступили Институт истории Сибирского отделения РАН, Ассоциация исследователей Гражданской войны в России, Государственный архив Новосибирской области, Факультет исторических и политических наук Национального исследовательского Томского государственного университета и Институт истории и международных отношений Южного федерального университета. Конференция была проведена при поддержке Фонда «История Отечества».

При разработке концепции этого научного форума его организаторы стремились вычлнить наиболее проблематичные и дискуссионные вопросы. В результате целью конференции было поставлено комплексное научное осмысление Гражданской войны в России как сложного, масштабного и протяженного исторического события, оказавшего сильное и доселе неисчерпанное воздействие на судьбы страны и мира.

Конференция предусматривала работу восьми тематических панелей, проведение презентации новейшей научной литературы и проблемного круглого стола. К проведению конференции было приурочено открытие выставки документов из фондов Государственного архива Новосибирской области по истории Гражданской войны. К открытию был издан сборник научных трудов участников конференции, состоящий из расширенных версий представленных на конференции докладов.



В программу были включены 37 докладов 40 участников из Архангельска, Владивостока, Екатеринбурга, Казани, Москвы, Новосибирска, Пензы, Ростова-на-Дону, Санкт-Петербурга, Томска, Улан-Удэ, из Азербайджана, Белоруссии, Казахстана, Монголии, Норвегии, Узбекистана. Очно и онлайн прозвучало 25 докладов. В сборник научных трудов вошли 27 статей 31 участника конференции, ряд статей участников конференции планируется опубликовать в ближайших выпусках всероссийского научного журнала «Гуманитарные науки в Сибири». В работе конференции принимали участие научные сотрудники академических учреждений и преподаватели вузов Новосибирска, в режиме онлайн – более 20 специалистов-историков из ряда научных центров Российской Федерации.

На тематической панели «Гражданская война в историографической перспективе», открывшей работу конференции, обсуждались проблемы, вставшие перед авторско-редакторским коллективом в процессе подготовки посвященного истории Гражданской войны XII тома 20-томной академической «Истории России». Широкое историографическое полотно последних сорока лет было развернуто в докладе об историографии Гражданской войны на Юге России. Большой интерес вызвали доклады о «сибирском вопросе» в политике киргизского (казахского) автономистского движения «Алаш» и существенную дискуссию – доклад об историографических концепциях «белого террора». Ключевой вывод всех докладов: историография Гражданской войны подходит в своем развитии к очень существенному и важному рубежу, характеризующемуся исчерпанием проблематики «постсоветского» этапа и зарождением совершенно новых исследовательских траекторий.

Две панели были объединены родственной проблематикой экономической и социальной истории: «Экономика Гражданской войны» и «Крестьянство на этапе выхода из Гражданской войны». Важнейшим выводом докладчиков первой панели стало убеждение о неразрывной связи «крестьянского этапа», «малой Гражданской войны» с целым процессом общественного катаклизма. Экономические процессы в изучаемый период еще предстоит увидеть как подлинно международные, а также как имевшие чрезвычайно существенный нелегальный компонент.

Панель «Общество в гражданском противостоянии: политические и идеологические процессы» продемонстрировала востребованность и важность изучения сюжетов «врастания» бывших участников антибольшевистского движения в советский социум в 1920-е гг. Существенное внимание привлекли доклады, демонстрировавшие различные подходы к изучению идеологических и пропагандистских стратегий разных политических и социокультурных групп в условиях Гражданской войны. Дополнительным результатом обсуждения стало особое внимание к прессе периода Гражданской войны как источнику, все еще недостаточно исследуемому и привлекаемому.

Актуальность для современного исследовательского пространства проблематики международного и межнационального взаимодействия была продемонстрирована выделением сразу трех родственных, хотя и не идентичных по своей тематике панелей: «Международные контексты Гражданской войны», «Гражданская война в геополитической оптике» и «Империиологический взгляд на Гражданскую войну». Многообразие концепций, острые дискуссии, заявленные исследовательские проекты показали актуальность и плодотворность изучения эпохи Гражданской войны в этих многообразных оптиках.

Завершающей стала панель «Гражданская война: концептуальные основания исследовательских траекторий». Традиционное представление о недостаточной теоретической «работке» феномена Гражданской войны в России было опровергнуто демонстрацией того влияния, которое материал «русских событий» оказал на формирование цивилизационной концепции А. Тойнби. Теоретический аппарат «микроистории понятий», примененный в жизни самого концепта «Гражданская война» в 1917 г., привлек большой интерес. Выводы о возможности отслеживания и реконструкции дискурсивных механизмов Гражданской войны привлекли симпатии и поддержку участников конференции. Наконец, чрезвычайно существенной оказалась фиксация хронологического и логического «рубежа» эпохи: как явление, определяющее жизнь населения в ареале распавшегося имперского пространства, она длилась до конца 1921 г., однако дальше она продолжилась как явление региональное и локальное, выход из Гражданской войны отдельных территорий был разновременным. Привлекла внимание фиксация в качестве механизма «выхода» из Гражданской войны процесса примирения сторон, который символизировали амнистия, прощение победителями побежденных и реформы, учитывавшие интересы проигравшей стороны.

На презентации литературы были представлены восемь изданий 2021–2022 года выпуска (выпущенных издательствами Москвы, Санкт-Петербурга, Архангельска, Уфы) и один издательский проект, находящийся в процессе реализации.

В заключение конференции, на круглом столе «События 1917–1922 гг. в России: Гражданская война или гражданские войны?», развернулась серьезная и профессиональная дискуссия. Ее материалы будут подготовлены к публикации и увидят свет на страницах журнала «Гуманитарные науки в Сибири».



Фото 1 предоставлено Государственным архивом Новосибирской области
Фото 2 – Янина Александровна Кузнецова

Д.О. Никулин*

ВСЕРОССИЙСКАЯ МОЛОДЕЖНАЯ НАУЧНАЯ ШКОЛА-
КОНФЕРЕНЦИЯ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ
«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ: ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ»doi:10.31518/2618-9100-2022-5-21
УДК 94(470+571)+001.8

Выходные данные для цитирования:
Никулин Д.О. Всероссийская молодежная научная школа-конференция с международным участием «Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых» // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 234–236.
URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-21.pdf>

D.O. Nikulin*

ALL-RUSSIAN YOUTH SCIENTIFIC SCHOOL-CONFERENCE
WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION
"ACTUAL PROBLEMS OF HISTORICAL RESEARCH:
THE VIEW OF YOUNG SCIENTISTS"

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-21

How to cite:
Nikulin D.O. All-Russian Youth Scientific School-Conference with International Participation "Actual Problems of Historical Research: The View of Young Scientists" // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 234–236. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-21.pdf>]

Abstract. The material presents an overview of the work of the All-Russian Youth Scientific School-conference with international participation "Actual Problems of Historical Research: The View of Young Scientists", held in Novosibirsk from September 8 to 11, 2022: the composition of participants, the topics of the scientific school, sections and round tables.

Keywords: Institute of History SB RAS, Council of Scientific Youth, youth conference.

The article has been received by the editor on 06.10.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Представлен обзор работы Всероссийской молодежной научной школы-конференции с международным участием «Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых», состоявшейся в Новосибирске с 8 по 11 сентября 2022 г.: состав участников, тематика научной школы, секций и круглых столов.

Ключевые слова: Институт истории СО РАН, совет научной молодежи, молодежная конференция.

Статья поступила в редакцию 06.10.2022 г.

* **Даниил Олегович Никулин**, кандидат исторических наук, Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, Россия, e-mail: nikdanya@mail.ru
Daniil Olegovich Nikulin, Candidate of Historical Sciences, Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia, e-mail: nikdanya@mail.ru

С 8 по 11 сентября 2022 г. в Новосибирске прошла Всероссийская молодежная научная школа-конференция с международным участием «Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых». В этом году конференция была посвящена источниковедению; тематика ее была сформулирована как «Исторический источник: проблемы выявления и интерпретации». Ежегодно конференция привлекает молодых историков из многих городов России, а также зарубежных стран. В 2022 г. в работе конференции приняли участие 68 участников из 17 городов России, а также из Китая.

Традиционно первый день конференции представляет собой научную школу-лекторий для молодых ученых с участием ведущих историков России. Далее участники осмысливают полученный опыт на секционных заседаниях и в ходе заседания круглого стола, обычно посвященного той же теме, что и школа. В ходе работы конференции участники получают ценный опыт научного взаимодействия и возможность презентовать свои научные исследования на достаточно высоком научном уровне.



Открытие конференции состоялось 9 сентября 2022 г. С приветственным словом к участникам обратились председатель Программного комитета конференции, директор Гуманитарного института Новосибирского государственного университета, д-р ист. наук А.С. Зуев и ведущий научный сотрудник сектора истории социально-экономического развития Института истории СО РАН, д-р ист. наук С.А. Красильников. В ходе последовавшей научной школы с лекциями выступили: заведующий лабораторией истории древнего мира и средних веков Гуманитарного института Новосибирского государственного университета, доцент кафедры всеобщей истории Гуманитарного института Новосибирского государственного университета, д-р ист. наук В.Л. Портных; старший научный сотрудник Института истории СО РАН, канд. ист. наук Д.А. Ананьев; профессор Санкт-Петербургского государственного университета, заведующий сектором информационно-библиографического обслуживания Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, д-р ист. наук М.А. Шибаев; профессор, заведующий кафедрой «Лингвистика» Ижевского государственного технического университета им. М.Т. Калашникова, д-р филол. наук В.А. Баранов; профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», д-р ист. наук И.Н. Данилевский.

10 сентября работа конференции проходила в формате секционных заседаний. Не впервые самой многочисленной стала секция «Источниковедение и историография» (председатель В.А. Слугина, канд. ист. наук, заместитель директора Гуманитарного института Новосибирского государственного университета, научный сотрудник Института истории СО РАН). Участники секции обсудили как исторические источники по конкретным периодам, так и отдельные разновидности источников как таковые. Живую дискуссию как на секционном заседании, так и на круглом столе вызвал доклад Д.Д. Копаневой (канд. ист. наук, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета), посвященный видеоиграм как историческому источнику, что было вызвано новизной и необычностью темы.

Участникам секции «Проблемы взаимоотношений общества и власти» (сопредседатели – младший научный сотрудник Института истории СО РАН К.Л. Захарова и канд. ист. наук, младший научный сотрудник Института истории СО РАН М.А. Резникова) наиболее интересен был XX век – именно этому периоду была посвящена большая часть докладов. Доклады секции «История культуры» (сопредседатели – канд. ист. наук, старший преподаватель Института истории Санкт-Петербургского государственного университета

Д.А. Сосницкий и канд. ист. наук, руководитель Центра историко-патриотического воспитания Красноярского медицинского техникума Д.Ю. Хоменко) так или иначе затрагивали историю России. Секция «История международных отношений и военного дела» (сопредседатели – магистрант, аналитик Московского государственного института международных отношений (Университета) МИД России А.В. Кучук и канд. ист. наук, младший научный сотрудник Института истории СО РАН Д.О. Никулин) носила междисциплинарный, отчасти политологический характер; доклады, посвященные современности, вызвали оживленную дискуссию, но она сохранила исключительно научный формат. Преимущественно истории XX в. была посвящена и секция «Проблемы социально-экономического развития» (председатель – канд. ист. наук, научный сотрудник Института истории СО РАН С.В. Шарапов).



На заседании круглого стола участники конференции обсудили полученный опыт; участники каждой секции рассказали о проделанной работе и ответили на заранее заданные вопросы по теме научной школы. Конференция получила положительные отзывы участников, были высказаны пожелания о дальнейшем ее проведении. Тепло попрощался с Оргкомитетом активный его участник Д.Ю. Хоменко.

Программа мероприятия доступна на сайте [«ИИ СО РАН: Конференции»](#).

Фотографии Ксении Леонидовны Захаровой

Е.В. Комлева*

**IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИБИРСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ
ФОРУМ «НАРОДЫ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
С ДРЕВНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ»**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-22
УДК 94(571.1/5)+001.8*Выходные данные для цитирования:**Комлева Е.В. IX Международный Сибирский исторический форум «Народы Сибири и Дальнего Востока с древности до наших дней» // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 237–239. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-22.pdf>*

E.V. Komleva*

**IX INTERNATIONAL SIBERIAN HISTORICAL FORUM
“PEOPLES OF SIBERIA AND THE FAR EAST FROM
ANTIQUITY TO THE PRESENT DAY”**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-22

*How to cite:**Komleva E.V. IX International Siberian Historical Forum “Peoples of Siberia and the Far East from Antiquity to the Present Day” // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 237–239. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-22.pdf>]*

Abstract. The article presents a brief overview of the IX International Siberian Historical Forum held on September 14–16, 2022 in Krasnoyarsk. The author lists areas in which various issues related to the analysis of the historical path of development of Asian Russia, the representation of the heritage of our ancestors in the modern world and the preservation of historical memory were discussed. The participation of the researchers from the Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences in the event is emphasized.

Keywords: conference, Siberian Historical Forum.

The article has been received by the editor on 17.10.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Представлен краткий обзор IX Международного Сибирского исторического форума, состоявшегося 14–16 сентября 2022 г. в Красноярске. Перечислены направления, в рамках которых проходило обсуждение разнообразных вопросов, связанных с анализом исторического пути развития Азиатской России, репрезентацией наследия наших предков в современном мире и сохранением исторической памяти. Подчеркнуто участие в мероприятии сотрудников Института истории СО РАН.

Ключевые слова: конференция, Сибирский исторический форум.

Статья поступила в редакцию 17.10.2022 г.

14–16 сентября 2022 г. в Красноярске прошел очередной, на этот раз IX, Международный Сибирский исторический форум. Начиная с 2013 г. город на Енисее ежегодно радушно и со все большим размахом принимает многочисленных участников форума из разных регионов нашей страны и зарубежья, превращаясь в настоящую столицу гуманитарного знания. В этом году проводимое администрацией Красноярского края совместно с

* **Евгения Владиславовна Комлева**, доктор исторических наук, Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, Россия, e-mail: feodal@history.nsc.ru
Evgenia Vladislavovna Komleva, Doctor of Historical Sciences, Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia, e-mail: feodal@history.nsc.ru



Сибирским федеральным университетом, а также научными и просветительскими учреждениями других городов мероприятие привлекло внимание более 800 специалистов гуманитарного профиля, включая научных сотрудников, преподавателей вузов и средней школы, работников музеев и библиотек, краеведов. Разнообразные площадки и формы работы, организованные в рамках форума, позволили с пользой обсудить вопросы, касающиеся анализа исторического пути развития Азиатской России, репрезентации

наследия наших предков в современном мире и сохранения исторической памяти. Не остались без внимания и крайне важные и актуальные проблемы, остро стоящие перед восточными регионами Российской Федерации в наши дни, связанные с демографической ситуацией и миграционной политикой в Сибири и на Дальнем Востоке. Для обсуждения этих тем были специально приглашены представители Законодательного собрания и Министерства образования Красноярского края, местных образовательных учреждений.

Заседания секций, дискуссионные площадки, круглые столы, семинары проводились в рамках шести определяющих направлений (платформ): «Народы Сибири и Дальнего Востока», «Музеи: наследие, история и современность», «Скифский мир Евразии», «История Сибири», «Традиции и современность в культуре и искусстве Сибири», «Краеведение. 200 лет Енисейской губернии». На пленарном заседании под руководством доктора культурологии, доцента, исполняющего обязанности ректора Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Владимира Сергеевича Лузана с успехом прошла дискуссионная площадка «Диалог культур и народов». В обсуждении приняли участие: доктор исторических наук, профессор, член-корреспондент РАН, руководитель Центра интеллектуальной истории Института всеобщей истории РАН Лорина Петровна Репина, доктор философских наук, доцент, заслуженный деятель науки, ректор Тувинского государственного университета Ольга Матпаевна Хомушку, доктор исторических наук, профессор Казанского федерального университета Рамиль Миргасимович Валеев, доктор исторических наук, директор Института истории СО РАН Вадим Маркович Рынков. К началу конференции Сибирским федеральным университетом была издана газета «Сибирский форум. Интеллектуальный диалог» (№ 5 (98) от 14 сентября 2022 г.), посвященная обсуждению перспективных направлений развития исторических исследований, места и роли регионалистики в современном гуманитарном дискурсе.

Институт истории СО РАН уже не в первый раз выступал соорганизатором Сибирского исторического форума. Сотрудниками Института истории СО РАН было организовано и проведено несколько заседаний:

Секция «Археография и источниковедение истории» (модератор – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, заведующий сектором археографии и источниковедения Станислав Геннадьевич Петров);

Круглый стол «Развитие коммуникационной сети северо-востока России в XVII – начале XX вв.» (модераторы – доктор исторических наук, старший научный сотрудник Евгения Владиславовна Комлева и кандидат исторических



наук, доцент Сибирского государственного университета науки и технологий им. академика М.Ф. Решетнёва Александр Евгеньевич Гончаров);

Секция «История науки и образования Сибири» (модераторы – кандидат исторических наук, заведующий кафедрой отечественной истории, доцент кафедры отечественной истории Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева Ирина



Николаевна Ценюга, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института истории СО РАН Наталья Александровна Куперштох);

Секция «Лидерство в музейном мире Сибири» (модератор – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Ольга Николаевна Шелегина);

Секция «Советская эпоха в музейных собраниях» (модератор – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, заведующий сектором истории общественно-политического развития Андрей Иванович Савин);

Панельная дискуссия «Сибирский фактор имперской и советской модернизации (XVIII–XX вв.)» (модератор – кандидат исторических наук, младший научный сотрудник Наталья Анатольевна Потапова).

В заключение еще раз подчеркнем важное значение Сибирского исторического форума как площадки для научных дискуссий, диалога с властями, координации усилий ученых, педагогов и музейных сотрудников. В рамках этих научных съездов, организованных на высоком уровне, предоставляется возможность детально проанализировать спорные вопросы и узловые моменты хода исторического развития северо-восточных территорий России, познакомиться с новейшими научными изданиями, завязать новые научные контакты, наметить перспективные направления для дальнейших исследований и совместных проектов, а также выйти на обсуждение самых насущных и остро стоящих проблем современного состояния Сибири и перспектив ее дальнейшего развития.

Фотографии предоставлены организаторами Сибирского исторического форума

А.И. Раздорский*

**ПЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ТОРГОВЛЯ, КУПЕЧЕСТВО И ТАМОЖЕННОЕ ДЕЛО
В РОССИИ В XVI–XX ВЕКАХ»**doi:10.31518/2618-9100-2022-5-23
УДК 94(323.328)"15/19"

Выходные данные для цитирования:
Раздорский А.И. Пятая международная научная конференция «Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI–XX веках» // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 240–243. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-23.pdf>

A.I. Razdorskiy*

**THE FIFTH INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
“TRADE, MERCHANTS AND CUSTOMS IN RUSSIA
IN THE 16TH–20TH CENTURIES”**

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-23

How to cite:
Razdorskiy A.I. The Fifth International Scientific Conference “Trade, Merchants and Customs in Russia in the 16th–20th Centuries” // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 240–243. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-23.pdf>]

Abstract. The message is dedicated to the Fifth International Scientific Conference “Trade, Merchants and Customs in Russia in the 16th–20th Centuries”, held on September 27–29, 2022 in Novosibirsk on the basis of the Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. It is told about the composition of the participants of the conference, the directions of the forum. In particular, in addition to the plenary session, the reports were presented at eight sections devoted to the history of foreign and domestic trade, merchants and customs in Russia in the 17th–20th centuries, merchant biographies. This year, for the first time, the chronological framework of the conference was expanded to the end of the 20th century, which allowed the formation of a special section on trade of the Soviet era.

Keywords: conference, Institute of History SB RAS.

The article has been received by the editor on 18.10.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. Сообщение посвящено Пятой международной научной конференции «Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI–XX вв.», прошедшей 27–29 сентября 2022 г. в Новосибирске на базе Института истории Сибирского отделения РАН. Рассказано о составе участников конференции, направлениях работы форума. В частности, помимо пленарного заседания, доклады были представлены на восьми секциях, посвященных истории внешней и внутренней торговли, купечества и таможенного дела в России в XVII–XX вв., купеческой биографике. В этом году хронологические рамки конференции впервые были расширены до конца XX в., что позволило сформировать специальную секцию по торговле советской эпохи.

Ключевые слова: конференция, Институт истории СО РАН.

Статья поступила в редакцию 18.10.2022 г.

* **Алексей Игоревич Раздорский**, кандидат исторических наук, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: torgtam@mail.ru
Aleksey Igorevich Razdorskiy, Candidate of Historical Sciences, Russian National Library, St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia, e-mail: torgtam@mail.ru

27–29 сентября 2022 г. в Новосибирске на базе Института истории Сибирского отделения РАН состоялась Пятая международная научная конференция «Торговля, купечество и таможенное дело в России в XVI–XX вв.». Конференция была организована консорциумом из четырех институтов системы РАН: Институтом истории Сибирского отделения, Институтом истории и археологии Уральского отделения, Институтом российской истории (Москва) и Санкт-Петербургским институтом истории. Соорганизатором конференции стала также Международная ассоциация исследователей истории торговли, купечества и таможенного дела, основанная в 2013 г.

Решение о проведении конференции в Новосибирске было принято на предыдущей конференции, состоявшейся в сентябре 2017 г. в Нижнем Новгороде. Изначально провести ее планировалось в сентябре 2021 г. (с 2013 г. конференции по истории торговли, купечества и таможенного дела в России проходят с интервалом раз в четыре года), но свои коррективы внесла ситуация с COVID-19, из-за чего сроки мероприятия оказались сдвинуты на год.



Первая конференция, состоявшаяся в сентябре 2001 г. в Санкт-Петербурге, в хронологическом плане была ограничена XVI–XVIII вв., начиная со второй конференции (Курск, октябрь 2009 г.) ее рамки были раздвинуты до XIX в. (фактически до 1917 г.), тот же хронологический интервал выдерживался на третьей (Коломна, октябрь 2013 г.) и четвертой конференциях. При подготовке пятой конференции по предложению руководства Института истории Сибирского отделения РАН в качестве эксперимента было решено включить в программу доклады по истории торговли советской эпохи (до 1991 г. включительно).

На конференцию изначально было заявлено 108 докладов от 110 исследователей (два доклада в соавторстве) из Российской Федерации, Белоруссии, Казахстана и Китая. К заявке на участие в конференции было необходимо представить краткие тезисы запланированного выступления докладом объемом от 3 до 5 тыс. знаков. За две недели до открытия конференции электронный сборник тезисов (в формате *.pdf) был опубликован на сайтах Института истории Сибирского отделения РАН и Санкт-Петербургского института истории РАН (на странице Международной ассоциации исследователей истории торговли, купечества и таможенного дела). В сборник вошли тезисы 106 докладов.

Непосредственно на конференции было сделано 74 доклада – 35 в очном формате и 39 в формате онлайн (для сравнения, на предыдущей конференции в Нижнем Новгороде в 2017 г. было сделано 62 доклада – все в очном формате). Пять докладчиков, заявленных в программе, подключились к заседаниям секций, но не смогли выступить по причинам технического характера. 22 исследователя, подтвердившие накануне конференции свое участие в удаленном формате, на связь не вышли. Семь человек, ранее представившие заявки, от участия в конференции в силу различных причин отказались.

Всего в конференции в очном и удаленном форматах приняло участие 76 человек (два доклада сделаны в соавторстве) из 23 городов Российской Федерации: Москва – 17; Санкт-Петербург – 12; Новосибирск – 8; Екатеринбург – 7; Красноярск – 4; Оренбург – 3; Абакан, Барнаул, Владивосток, Елабуга, Иркутск, Нижний Новгород – по 2; Владимир, Казань, Кемерово, Кяхта, Минусинск, Омск, Смоленск, Тамбов, Томск, Улан-Удэ, Уфа – по 1.

По месту работы докладчики распределяются следующим образом:

- вузы – 37 человек (Алтайский государственный педагогический университет, Алтайский государственный университет, Балтийский государственный технический университет «Военмех», Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления,

Государственный академический университет гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет, Дальневосточный юридический институт (филиал) Университета прокуратуры, Елабужский институт (филиал) Казанского федерального университета, Иркутский государственный университет, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Тюменский государственный университет,



университет, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Нижегородский институт развития образования, Филиал Московского университета им. С.Ю. Витте в г. Нижнем Новгороде, Новосибирский государственный университет, Омский государственный педагогический университет, Оренбургский государственный педагогический университет, Российский государственный гуманитарный университет, Российский новый университет, Российский университет дружбы народов, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Сибирский федеральный университет, Смоленская государственная сельскохозяйственная академия, Смоленский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Хакассский государственный университет им. Н.Ф. Катанова);

- научно-исследовательские институты системы РАН – 24 человека (Институт истории Сибирского отделения, Санкт-Петербургский институт истории, Институт российской истории, Институт истории и археологии Уральского отделения, Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения, Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН);

- библиотеки – 5 (Российская национальная библиотека, Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения РАН);

- музеи – 5 (Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов, Минусинский региональный краеведческий музей им. Н.М. Мартянова, Красноярский краевой краеведческий музей, Кяхтинский краеведческий музей им. академика В.А. Обручева);

- прочие научно-исследовательские институты – 2 (Хакассский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории, Институт татарской энциклопедии и регионоведения Академии наук Республики Татарстан);

- архивы – 1 (Российский государственный архив древних актов);

- техникумы – 1 (Красноярский медицинский техникум);

- независимый исследователь – 1.

На пленарное заседание, состоявшееся в первый день работы конференции 27 сентября, было вынесено восемь докладов: «Таможенные книги России XVI–XVIII вв.: количественный, хронологический и географический состав» (А.И. Раздорский), «Таможенные сборы в европейской части Московского государства в 1620–1640-е годы: общие тенденции и региональная специфика» (Д.В. Лисейцев), «Перемены во внешней и внутренней торговле России в правление Петра I (к 350-летию со дня рождения первого российского императора)» (В.Н. Захаров), «“Случай на таможне”: экономическая преступность и коррупция в петров-

ской России» (Д.А. Редин), «Интересы казенного и частного торгового капитала в торговле России с Китаем в первой трети XVIII в.» (Н.В. Козлова), «Организация прохождения таможенной службы в Российской империи» (В. Г. Балковая), «“Базар в России больше чем базар”?: незамечаемая повседневность и индикатор общественных перемен» (В.И. Дятлов), «Предпринимательство на востоке России во второй половине 1918–1919 гг.» (В. М. Рынков).

28 сентября работа конференции проходила по восьми секциям:

- 1) «Торговля, купечество и таможенное дело в XVII в.» – сделано 10 докладов;
- 2) «Торговля, купечество и таможенное дело в XVIII в.» – 8 докладов;
- 3) «Внутренняя торговля Европейской части России в XIX – начале XX в.» – 8 докладов;
- 4) «Внутренняя торговля Азиатской части России в XIX – начале XX в.» – 10 докладов;
- 5) «Внешняя торговля и таможенное дело в XIX – начале XX в.» – 8 докладов;
- 6) «Общие вопросы истории купечества XIX – начала XX в.» – 7 докладов;
- 7) «Купеческая биография XIX – начала XX в.» – 6 докладов.
- 8) «Торговля советской эпохи» – 9 докладов.

В хронологическом отношении 12 докладов на конференции (на пленарном и секционных заседаниях) были посвящены различным аспектам истории торговли, купечества и таможенного дела XVII в., 11 – XVIII в., 41 – XIX – началу XX в., 10 – 1918–1991 гг.

На заключительном пленарном заседании, состоявшемся по окончании работы секций, были подведены итоги работы конференции. Принято решение о публикации сборника материалов конференции, в который войдут статьи ее участников, подготовленные на основе сделанных ими докладов. Издание сборника планируется осуществить в течение 2023 г. Также объявлено место проведения следующей, Шестой научной конференции «Торговля, купечество и таможенное дело в России». Она запланирована на сентябрь 2026 г. в Екатеринбурге на базе Института истории и археологии Уральского отделения РАН.

29 сентября состоялась экскурсионная поездка участников конференции в поселок Сузун Новосибирской области в музейный комплекс «Сузун-завод. Монетный двор».

Фотографии Янины Александровны Кузнецовой

Т.В. Панич*

ВСЕРОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ СЕМИНАР
«ПОКРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2022»doi:10.31518/2618-9100-2022-5-24
УДК 94(470+571)+001.8*Выходные данные для цитирования:*
Панич Т.В. Всероссийский научный семинар «Покровские чтения – 2022» // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 244–247. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-24.pdf>

T.V. Panich*

ALL-RUSSIAN SCIENTIFIC SEMINAR
“POKROVSKY READINGS – 2022”

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-24

How to cite:
Panich T.V. All-Russian Scientific Seminar “Pokrovsky Readings – 2022” // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 244–247. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-24.pdf>]

Abstract. The review presents the work of the All-Russian scientific seminar on Archeography and Source Studies “Pokrovsky Readings”, held on October 13, 2022 at the Institute of History SB RAS and dedicated to the memory of Academician N.N. Pokrovsky. The participants of the seminar, its thematic directions are reported, the content of the reports is given in a brief form.

Keywords: conference, Institute of History SB RAS, N.N. Pokrovsky.

The article has been received by the editor on 18.10.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

Аннотация. В обзоре представлена работа Всероссийского научного семинара по археографии и источниковедению «Покровские чтения», состоявшегося 13 октября 2022 г. в Институте истории СО РАН и посвященного памяти академика Н.Н. Покровского. Сообщается об участниках семинара, его тематических направлениях, в краткой форме приводится содержание докладов.

Ключевые слова: конференция, Институт истории СО РАН, Н.Н. Покровский.

Статья поступила в редакцию 18.10.2022 г.

13 октября 2022 г. в Институте истории СО РАН (Новосибирск) состоялся очередной, четвертый по счету, ставший традиционным Всероссийский научный семинар по археографии и источниковедению, посвященный памяти выдающегося российского историка, создателя научной школы, академика РАН Николая Николаевича Покровского (1930–2013). Организаторами научного мероприятия выступили: Институт истории СО РАН, Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН и Научная библиотека Томского государственного университета. В работе семинара, проходившего в очном и дистанционном форматах, приняли участие исследователи из научных центров Москвы, Санкт-Петербурга, Томска, Екатеринбурга, Новосибирска, Ростова-на-Дону.

* **Тамара Васильевна Панич**, доктор филологических наук, Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, Россия, e-mail: tvpanich@ngs.ru
Tamara Vasilyevna Panich, Doctor of Philology, Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia, e-mail: tvpanich@ngs.ru

С приветственным словом к участникам семинара обратились: директор Института истории СО РАН, доктор исторических наук В.М. Рынков; директор Санкт-Петербургского института истории РАН, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук А.В. Сиренов; председатель Отдела религиозного образования и просвещения Новосибирской епархии, доктор богословия, протоиерей Б.И. Пивоваров; заведующий Отделом рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Томского государственного университета, кандидат исторических наук К.А. Конев; директор Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН, доктор исторических наук И.В. Лизунова. И.В. Лизунова вручила В.М. Рынкову благодарственное письмо за участие в межрегиональном открытом конкурсе «Книга года. Сибирь – Евразия – 2022», направленном на развитие книжной культуры в регионах Сибири и Дальнего Востока.



В докладах участников семинара (всего было заслушано 13 докладов) был рассмотрен большой круг актуальных вопросов, тесно связанных с историей Русской православной церкви; историей и духовной культурой старообрядчества (в том числе староверов Сибири) на разных исторических отрезках его существования, начиная от времени формирования данного религиозно-общественного движения и до настоящих дней; русской книжной культурой – проблемы, занимавшие особое место в научных трудах Н.Н. Покровского. Были представлены теоретические и конкретно-исторические исследования нарративных и документальных источников разного времени, выполненные с использованием междисциплинарного подхода, приемов археографического, текстологического, источниковедческого анализа.

В большинстве выступлений нашли отражение результаты изучения истории и духовной культуры старообрядчества. В разных аспектах были рассмотрены вопросы, касающиеся мировоззрения, книжной культуры, литературного творчества, богослужебной певческой культуры староверов.

Доклад Н.С. Гурьяновой посвящен обсуждению вопроса сложности исследования текстов, написанных патриархом Никоном. Представлены результаты сопоставления его произведений с сочинениями, созданными противниками церковной реформы. Сделан вывод о том, что после оставления патриаршего престола Никон проявил себя как традиционалист, что, как полагает Н.С. Гурьянова, «вполне объясняется религиозностью средневекового типа, характерной для населения России».

Большой интерес вызвал доклад Е.В. Беляковой, в котором рассмотрено Сказание об учреждении патриаршества в России из печатной Кормчей. На основе текстологического изучения ряда ранних старообрядческих текстов (Челобитная Никиты Добрынина, Соловецкие челобитные, Послание инок Авраамия боярыне Морозовой 1670 г. и другие сочинения) в докладе было убедительно показано влияние Кормчей на формирование идеологии раннего старообрядчества.

А.В. Корневский уделил внимание идеологии староверов позднего периода. Исследователь представил в своем докладе новый источник из фонда И.Н. Заволоко – Дрвлекхранилище им. В.И. Малышева Института русской литературы РАН (Пушкинского дома) – старообрядческое полемическое сочинение (1964 г.), отражающее историософскую концепцию, в которой, по мнению докладчика, прослеживается трансформация идеи «Третьего Рима» в «Третий Израиль». А.В. Корневский сделал вывод о том, что учение о «Третьем Израиле» можно рассматривать в качестве прямого продолжения и развития традиций историософии и эсхатологии допетровской эпохи, по сути – их диалектического синтеза через отрицание отрицания идей «Нового Израиля» и «Третьего Рима».



В докладах традиционно звучала агиографическая тема, интерес к которой ученых-медиевистов в последние годы значительно возрос. Это касается в том числе изучения агиографических текстов в литературе и репертуаре чтения старообрядцев. Так, В.А. Есипова поделилась результатами исследования поздних старообрядческих сборников, включающих текст Жития княгини Ольги. Были рассмотрены три варианта текста Жития из старообрядческих рукописей конца XIX – начала XX в.: два – из собрания

Научной библиотеки ТГУ, один – из коллекции Елфимова, хранящейся в ТюмГУ. Показано, что два первых списка представляют собой текст Жития Ольги из Пролога (пространной редакции) с некоторыми разночтениями. Список же из ТюмГУ – выписку из Жития Ольги, находящегося в Степенной книге. Таким образом, было показано, что трансляция агиографических текстов древнерусской традиции в поздних старообрядческих рукописях происходила с использованием разных источников, в том числе Пролога и Степенной книги.

С темой агиографии в творчестве староверов связан и доклад Л.Д. Демидовой. Он посвящен находке неизвестного ранее фрагмента Челобитной инока Авраамия (1670 г.) в сборнике ОР РГБ, ф. 17, собр. Барсова, № 654 (к. XVIII в.). Анализируя этот текст и сравнивая его с предисловием из ранней редакции Жития инока Епифания, находящегося в том же сборнике, автор доклада делает вывод о том, что оба отрывка не являются авторскими, а составлены позднейшим редактором. Подобное наблюдение вполне типично для Челобитной Авраамия, рукописная история которой крайне разнообразна, однако представляет большой интерес для истории сочинения Епифания, ранняя редакция которого известна в единственном списке и считается авторской.

Т.Г. Казанцева познакомила с результатами своего исследования богослужебно-певческой культуры старообрядцев часовенного согласия XX в. Материалом для его характеристики стали опубликованные и неопубликованные дневники комплексных полевых исследований новосибирских археографов под руководством Н.Н. Покровского в верховьях Енисея и аудиозаписи, собранные в 1969–1971 гг. Основное внимание уделено личности Г.Ф. Рукавицына. Сохранившиеся сведения дают возможность охарактеризовать Г.Ф. Рукавицына как глубокого знатока различных форм знаменного и демественного пения, включая образцы сложного мелизматического стиля, а также владение крюковой каллиграфией. Т.Г. Казанцева выдвинула гипотезу о том, что семья Рукавицыных могла некоторое время принадлежать одному из поповских направлений в старообрядчестве.

А.А. Михеева в своем докладе, посвященном изучению крюковых записей на иконах из собрания музея «Невьянская икона», убедительно обосновала связь невьянской иконы с рукописной книгой.

Внимание Ю.В. Боровик было обращено к внутриобщинной жизни староверов белокриницкого согласия Пермско-Уфимской епархии конца XIX в. В докладе предложены результаты анализа переписки архиепископа Савватия (Левшина) с деятелями белокриницкого согласия епархии, которые дают представление о повседневной жизни общины. Определены темы переписки, круг актуальных вопросов, география и скорость доставки писем.

В.В. Подопригра в докладе «Поморский Стоглав и его автор» рассмотрел вопрос атрибуции сочинения. На основе текстологического анализа старообрядческого сборника МАДМ, оф. 1368 и других рукописных источников докладчик убедительно доказал принадлежность сочинения одному автору.

О.С. Сапожникова сообщила о выходе нового каталога БАН: «Описание рукописей XV века Библиотеки российской академии наук. Вып. 1: Священное Писание». Доклад был посвящен некоторым вопросам, которые были отмечены в Каталоге, но не решены или

требуют обсуждения и советов специалистов. Также Сапожникова обратила внимание на характерный «знак» знаменитого писца Закхей, прослеживающийся в его рукописях, который можно считать атрибутирующим признаком, позволяющим как подтвердить атрибуцию неподписанных рукописей, так и, возможно, выявить неизвестные. Обсуждение доклада показало, что авторы нового каталога выявили ряд фактов оформления инициалов, аналоги которых пока еще не выявлены.



А.Ю. Бородихин и И.А. Шилова сообщили о результатах археографического полевого сезона 2022 г. – новых экспедиционных находках, имеющих большую научную и историко-культурную ценность. Среди них – рукописный Псалтирь XVIII в., Страсти Христовы (рукопись начала XX в.); старопечатные издания: Пролог (М., 1641), Сборник о почитании икон (М., 1642).

В.И. Байдин посвятил свой доклад анализу источников текста песни «Ермак взял Сибирь» из сборника Кирши Данилова и текста Кунгурской летописи (где также присутствует описание события – поход Ермака). Особое значение при выяснении взаимоотношений между текстами, по мнению докладчика, принадлежит вещественным источникам (следы Ермакова городища, следы погребения и др.), что было наглядно продемонстрировано в презентации к докладу.

В докладе И.А. Шипилова охарактеризована научная биография Д.Г. Мессершмидта, труды и материалы, подготовленные им во время путешествия в Сибирь (1719–1727), история их изучения. Сделан вывод о том, что Д.Г. Мессершмидт являлся выдающимся ученым, человеком исторического масштаба со сложной судьбой. Докладчик отметил многогранность личности Д.Г. Мессершмидта (ученый-универсал, доктор медицины, поэт, просветитель) и большое значение его научного наследия для многих областей научного знания в XXI в.

Прослушанные доклады вызвали большой интерес присутствующих и сопровождались дискуссией. Участники семинара обменялись мнениями о докладах, обсудили перспективы изучения отдельных актуальных проблем.

Помимо выступлений докладчиков, в ходе работы семинара состоялись две презентации.

Главный научный сотрудник Сектора археографии и источниковедения, доктор исторических наук Н.П. Матханова познакомила слушателей с вышедшей книгой: Н.Н. Покровский. Письма и воспоминания (СПб.: Нестор-История, 2022). Н.П. Матханова рассказала о проблемах издания эпистолярного и мемуарного наследия Н.Н. Покровского, принципах отбора писем и характера их публикации, структуре книги.

Заведующая Сектором рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ, доктор исторических наук В.А. Есипова представила новый проект – Платформа «ПроСибирь: тексты, инструменты, сообщества». Платформа создается на базе НБ ТГУ. В.А. Есиповой было показано текущее состояние платформы, основной целью которой является агрегация цифровых ресурсов, отражающих особое территориальное, экономическое и культурно-историческое значение Сибири.

Состоявшийся семинар по археографии и источниковедению в очередной раз свидетельствует о большой ценности научного наследия Н.Н. Покровского, в котором не только решены многие актуальные проблемы исторической науки, но также поставлены новые важные вопросы, намечены перспективы дальнейших исторических исследований. Ученые в своих работах продолжают заложенные Н.Н. Покровским традиции, опираясь на его научные открытия, подходы и методы исследования, развивая сформулированные им идеи.

Фотографии Николая Алексеевича Старухина