

Традиционные этнокультурные сообщества в этнографическом кино: «Тунгусы» Елизаветы Свиловой

И. А. Головнёв

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, г. Санкт-Петербург, Россия

Аннотация. Вводится в научный оборот информация об этнографическом фильме «Тунгусы» (1927) режиссера Е. И. Свиловой – многослойного визуально-антропологического документа, основанного на архивных и печатных материалах. В задачи работы входит рассмотрение особенностей киноповествования об эволюции этнического сообщества тунгусов Восточной Сибири в период культурных и экономических преобразований в СССР в середине 1920-х гг., созданного в упомянутом фильме, в контексте специфики советского кинопроизводства и в связи с параллельными процессами в государственной национально-культурной политике и в этнографической науке.

Ключевые слова: этнографическое кино, визуальная антропология, Е. И. Свилова, тунгусы.

Для цитирования: Головнёв И. А. Традиционные этнокультурные сообщества в этнографическом кино: «Тунгусы» Елизаветы Свиловой // Известия Иркутского государственного университета. Серия Геоархеология. Этнология. Антропология. 2019. Т. 27. С. 86–96. <https://doi.org/10.26516/2227-2380.2019.27.86>

Traditional Ethno-Cultural Communities in Ethnographic Cinema: “Tungus peoples” by Elizaveta Svilova

I. A. Golovnev

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera) RAS, Saint-Petersburg, Russian Federation

Abstract. This article examines the multicomponent phenomenon of Soviet ethnographic cinema on the example of the ethnographic documentary film “Tungus peoples” (1927) by Elizaveta Svilova, a pioneer of anthropological cinema in the Soviet Union. This film was the part of the project unprecedented in Soviet history – «Cine-atlas of the USSR» – the creation of a series of documentary films about the peoples and territories of the country for use in the education system. Initiated by the Central Committee of the CPSU as a visual construct of a new country on the screen, the project was carried out by the combined forces of the scientists and filmmakers. At the turn of the 1920–30s Soviet film production was actively associated with the design of visual images of peoples and regions that allowed viewers to make a movie tour of their «own» and «foreign» territory. Analyzing archival data, director's interview and testimonies of his contemporaries, we observe the evolution of mentioned film project in connection with parallel processes in politics and cinematography. Based on the illustrative example of the work of director and editor Elizaveta Svilova, the article traces the use of the possibilities of cinematography as an effective resource for creating screen images. Due to the specifics of silent movies, this film is a kind of the cinematic text consisting of roughly equivalent number of cinema frames and text captions alternating in the narrative. In this regard, an effective method for analyzing this film, applied in this article, is his research decoding – “translation” into a text format. The resulting film text allows us to identify and analyze, on the one hand, the features of the screen image of the Tungus culture of the early 20th century, on the other, the basis of the specific creative method of the director. On the example of Elizaveta Svilova's creativity, the article explores the potential of cinema as a form of the research cognition. In the end the conclusion about a phenomenon of the ethnographic movie as a multicomponent historical source is drawn.

Keywords: Ethnographic film, visual anthropology, Elizaveta Svilova, Tungus peoples.

For citation: Golovnev I. A. Traditional Ethno-Cultural Communities in Ethnographic Cinema: “Tungus peoples” by Elizaveta Svilova. *Bulletin of the Irkutsk State University. Geoarchaeology, Ethnology, and Anthropology Series*. 2019, Vol. 27, pp. 86–95. <https://doi.org/10.26516/2227-2380.2019.27.86> (in Russ.)

*Полные сведения об авторах см. на последней странице статьи.

*For complete information about the authors, see the last page of the article.

Введение

Советский декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение народного комиссара просвещения», подписанный В. И. Лениным 27 августа 1919 г., ознаменовал подлинную революцию в кино – национализацию всех студий и производственных мощностей отрасли, монополизацию управления основными кинопроцессами, идеологическую перековку тематических планов. В начале 1920-х гг. кинематограф был поставлен большевиками на вооружение как ключевое орудие культурных преобразований, а особое внимание партии уделялось документальному кино – как эффективному визуальному каналу, способному практически показать, как надо социализм строить. И поскольку одним из ключевых пунктов политической программы большевиков был национальный вопрос, ко второй половине 1920-х гг. сфор-

мировался широкий ведомственный заказ на создание этнографического кино [Головнев, 2018]. Наряду с романтикой путешествий и исследовательскими открытиями, именно решение идеологических задач – построение образа дружной многонациональной страны на киноэкране – привлекало на службу в этом направлении ведущих кинодокументалистов страны: Д. Вертова, А. А. Литвинова, В. А. Ерофеева, В. А. Шнейдерова, Н. А. Лебедева и др. За наиболее активный с точки зрения производства этнографических фильмов период с середины 1920-х до середины 1930-х гг. был создан значительный корпус визуальных документов, из которых лишь десятки сохранились в архивах до наших дней. Многие из них являются уникальными историческими источниками по этнографии народов России и СССР. Но за редкими исключениями [Александров, 2014; Головнев, 2011; Sarkisova, 2017], эти фильмы не становились предметом комплексного исследовательского анализа в антропологии. Настоящая статья, посвященная актуальной теме визуально-антропологических опытов в СССР 1920–1930-х гг., на примере этнографического фильма «Тунгусы» Е. И. Свиловой, призвана отчасти восполнить данный пробел.

Елизавета Игнатьевна Свилова (1900–1975) по праву принадлежит к числу наиболее известных монтажеров советского кино. Родившись в Москве в семье железнодорожника, она начала свой путь в киноиндустрии в двенадцатилетнем возрасте, занимаясь чисткой пленки и оказывая ассистирующую помощь в отборе позитивов и негативов для кинематографических лабораторий. С 1914 по 1918 г. она работала в московском отделении студии *Pathé* как ассистент монтажера. В 1918 г. Е. И. Свилова перешла на работу в Народный комиссариат просвещения для участия в процессах национализации киноиндустрии. В начале 1920-х гг., в период работы в Кинокомитете, руководитель монтажной мастерской Елизавета Свилова встретила Дзигу Вертова – эксцентричного молодого режиссера, экспериментировавшего в области киноязыка, день за днем проводившего на съемочной площадке или в монтажной. По воспоминаниям Е. И. Свиловой, в то время роль режиссера на стадии монтажа была минимальной – например многие киножурналы часто собирались оператором, который их снимал, или монтажницей самостоятельно [Pearlman, MacKay, Sutton, 2018]. В киносреде не существовало попыток монтажа документальных фильмов как произведений искусства. В этой связи настоящим потрясением для Е. И. Свиловой стало знакомство с первыми выпусками «Киноправды», и с ее «редактором» Дзигой Вертовым – «Киноправда» была визуальным периодическим изданием по образцу печатной «Правды» [Tsivian, 2004, p. 89]. Если раньше она имела дело с лишь опытами, когда фильм был просто технически собран, то теперь появился пример, когда фильм мог быть художественно создан. Именно творческие импульсы вдохновили Елизавету Свилову на вступление в набиравшее популярность сообщество «киноков» под руководством Дзиги Вертова [Kaganovsky, 2018]. С тех пор началось их пожизненное сотрудничество, в котором родились классические документальные фильмы раннего советского периода (рис. 1).

Однако, несмотря на широкую известность Е. И. Свиловой в советском кинематографе как монтажера, с которой работали знаменитые режиссеры документального и художественного кино (Ю. И. Райзман, Р. Л. Кармен, И. П. Копалин и др.), ее имя оказалось «в тени» истории. И особенно малоизученными являются ее режиссерские опыты, к которым относится, в частности, этнографический фильм «Тунгусы» (1927) [РГАКФД].

Предыстория этнографического кинопроекта

Один из самых значительных фильмов в совместном творчестве Д. Вертова и Е. И. Свиловой – это «Шестая часть мира» (1926). Первоначально фильм, заказанный «Госторгом», задумывался как рекламное повествование о системе государственной торговли в СССР для презентаций внутри страны и за ее пределами. В рамках кинопроекта первоначально предполагались лишь эпизодические съемками этнографического содержания: «Тайга, звери, охота за разными зверьями у разных народностей (зима и лето одновременно)» [Вертов, 2004, с. 105]. Но в процессе развития замысел кардинально изменился в части расширения этнонациональной тематики – операторы студии «Совкино» были направлены в различные труднодоступные уголки Советского Союза с задачей снять максимально подробные киноматериалы, характеризующие полноценный годовой хозяй-

ственный цикл в том или ином этническом сообществе. В результате рекордного для советского кино географического охвата работ было снято столь объемное количество этнографических сюжетов, что их оказалось вполне достаточно для создания самостоятельной киноработы по каждой из выбранных народностей. Из исходных 26 тысяч метров пленки в итоговый фильм было включено лишь около тысячи – а на основе незадействованных киноматериалов в 1926–1927 гг. было создано несколько отдельных этнографических фильмов. Так, на исходниках оператора Я. М. Толчана было основано два фильма: «Жизнь нацменьшинств» и «Бухара»; из материалов, снятых операторами С. А. Бендерским и Н. Н. Юдиным, был смонтирован этнофильм «Охота и оленеводство в области Коми»; кинокадры И. И. Белякова и А. Г. Лемберга вошли в кинокартину «Самоеды»; а из съемок оператора П. П. Зотова¹ Е. И. Свилова создала фильм «Тунгусы», которому посвящено настоящее исследование. Данные киноматериалы, снятые на территории Восточной Сибири, были связаны с фиксацией традиционного бытования кочевых эвенков (до 1931 г. фигурировавших в официальных этнографических списках как тунгусы), а также трансформацией их культуры в период советизации края.



Рис. 1. Дзига Вертов и Елизавета Свилова в монтажной. 1920-е гг.

Подоплекой появления целой серии этнографических фильмов именно в этот период можно считать реализацию беспрецедентного ведомственного проекта «Киноатлас СССР», возникшего по инициативе ЦК партии, призванного объединить силы исследователей и кинематографистов по созданию 150-серийного киноальманаха о народностях и территориях страны. Со стороны науки за «Киноатлас» было ответственно Общество изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока, в которое входили видные научные и общественные деятели – В. Г. Богораз, В. Д. Виленский-Сибиряков, Л. Я. Штернберг и др. А базовой студией для производства серий киноатласа была назначена как раз кинофабрика «Совкино», где и работала в этот период Е. И. Свилова. Для нас представляет интерес тот факт, что в 1926 г. в издаваемом Обществом изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока

¹ Зотов Петр Петрович (1898–1957). С 1923 г. работал оператором на фабрике «Культикино», с 1926 г. – на студии «Совкино», с 1935 г. – на «Союзтехфильме». Сотрудничал с режиссерами Д. Вертовым, М. Кауфманом, И. Копалиным и др. В годы Второй мировой войны снимал документальные фильмы о фронте.

журнале «Северная Азия» вышла статья Г. М. Василевич² о тунгусах [Василевич, 1926], в которой исследователь делала обзор своих этнографических экспедиционных материалов, позже обобщенных ей в монографическом издании [Василевич, 1969]. И коль скоро одной из основных задач проекта «Киноатлас СССР» была организация тематического сотрудничества ученых и кинематографистов по созданию серий кинопроекта [РГАЛИ, ф. 645, оп. 1, д. 356], данный исследовательский очерк Г. М. Василевич 1926 г. вполне мог быть научным ориентиром для фильма Е. И. Свиловой 1927 г.

Поскольку фильм «Тунгусы», исходя из особенностей немого кино, являет собой сочетание кинокадров и текстовых титров, эффективным средством его анализа оказывается исследовательская расшифровка – перевод в форму кинотекста. Так, ниже в статье приводится содержание кадров (*курсивом*) и титров фильма Е. И. Свиловой (заглавными буквами – как в фильме) с привлечением тематических фрагментов из этнографических текстов Г. М. Василевич (обычным шрифтом).

Фильм «Тунгусы»³ как кинотекст

Титр. ТУНГУСЫ. ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ФИЛЬМА.

Титр. В ВОСТОЧНО-СИБИРСКОЙ ТАЙГЕ.

Кадры. *Фильм открывается зимним пейзажем. Смешанная тайга.*

Титр. ЖИВУТ ТУНГУСЫ.

Кадры. *Серия средних портретных планов тунгусов. Женица в национальном костюме, прическа собрана в косу. На втором плане – запряженные лошади. Пожилая женица в малице. Молодая женица в национальной одежде у бревенчатого сруба дома (смотрит в камеру). Средний план мужчины с ножом в руках (рис. 2).*

Титр. ДЕТИ.

Кадры. *Серия портретных планов детей: девочка с собакой (смотрит в камеру); мальчик смотрит в камеру, грызет ветку; мальчик у костра.*

Кадры. *У входа в жилище женица играет на варгане (щипковом инструменте), ребенок смотрит в камеру.*

Титр. ЖИЛЬЕМ ТУНГУСУ СЛУЖИТ ШАЛАШ – «ДЖУ».

По данным Г. М. Василевич, основное жилище тунгусов (охотников и оленеводов) – конический чум – характерно для многих народов Сибири. Тем не менее тунгусский чум имеет некоторые отличия и в установке остова, и в способах покрытия и изготовления покровов. Терминология, относящаяся к чуму и его частям, едина для всех тунгусо-маньчжуров: «джу» – «чум», «дом» [Василевич, 1926].

Кадры. *Показ установки жилища. Конусом сложен остов, мужчина приносит шест, устанавливает его в остов, мальчик делает то же. Мужчина обрабатывает тонкое дерево, обрубают ветки, готовят второй шест. Мальчик забрался на вершину конуса остова жилища. Мужчина заносит внутрь остова вещи. Женицы расправляют меховую крышу для жилища, крепят ее на остов. Натяжка меховых покрышек завершается. Мужчина с лопатой дополнительно укрепляет нижнюю канву жилища, набрасывая снег по окружности шалаша-чума. Женица заносит вещи внутрь жилища.*

«По конструкции и типу покрышек тунгусский чум ближе к алтайскому или тувинскому. В основе его остова имеются две жерди, воткнутые в землю, они опирались друг на друга при помощи выемки в конце. В основе тунгусского чума не имелось и обруча, соединяющего сверху основные жерди. Зимними покрышками у многих эвенков служили нюки из старых шкур» [Василевич, 1969, с. 111].

² Василевич Глафира Макарьевна (1895–1971.) – лингвист, этнограф-тунгусовед, доктор исторических наук. Автор порядка 200 исследовательских работ, в том числе 5 словарей и более 50 школьных учебников на эвенкийском языке.

³ РГАЛИ. Немой, черно-белый : в 2 ч. Производство «Совкино», 1927.



Рис. 2. Кадр из фильма «Тунгусь». Охотник-тунгус

Титр. ВНУТРИ ШАЛАША.

Кадры. *Женщина играет на щипковом музыкальном инструменте. Крупно: рука и инструмент. Общий план: семья собралась вокруг очага, слушают музыку. Смонтировано из съёмок с разных ракурсов, в разных крупностях – вплоть до детали (палец и инструмент).*

Титр. НЕОБХОДИМЫЕ ЗАПАСЫ ПИЩЕВЫХ ПРОДУКТОВ ХРАНЯТСЯ ВЛИЗИ ЖИЛИЩА.

По материалам Г. М. Василевич, внутри жилища действительно помещалось лишь самое необходимое. Все остальное хранилось снаружи во вьючных сумках. Вещи и продукты, которые эвенки при перекочевках возили с собой, хранились в сумках справа и слева от входа в жилище [Василевич, 1926].

Кадры. *Мужчина на улице надевает лыжи, уходит на них с посохом в тайгу. Подходит к лабазу. Снимает лыжи, поднимается по деревянной лестнице наверх лабазы.*

«Хозяйственные постройки малохарактерны для тунгусов. К ним относятся лабазы, сооружения для оленей... Лабазы строили на высоких сваях. В древности они служили жилищем, которое охотник устраивал для семьи на то время, пока он ходил за зверем. Такое жилище защищало семью от хищников и врагов. На него поднимались по бревну с зарубками, которое на ночь втягивали за собой наверх» [Василевич, 1969, с. 116].

Титр. ОЛЕНИ – ОСНОВА ХОЗЯЙСТВА ТУНГУСОВ.

Кадры. *Стадо оленей на стойбище. Привязанный олень средним планом. Крупно глаз оленя. Седлание оленя. Укладка транспортных нюков для перевозки грузов. Караван оленей движется по таежной тропе. Во главе каравана – женщина, ведущая передового оленя.*

В своих исследовательских текстах Г. М. Василевич не раз характеризовала оленеводство как базовую отрасль хозяйства оленных людей (ороченов)⁴ отмечая, в частности, ряд признаков, общих для всех групп эвенков и эвенов на огромном пространстве их расселения: наличие вьючно-верхового транспорта, бескровный способ кастрации, пастьба без собаки, седлание на лопатки, посадка справа, прохождение поводка справа от головы

⁴ Орочен (орочон) – от тунгусского «орон» («олень»).

олени и др. Кроме того, отмечалось и то, что уход за оленем считался преимущественно женским делом [Василевич, Левин, 1961, с. 77].

Титр. ЖЕНЩИНЫ-ТУНГУСКИ.

Кадр. *Женщина готовит еду.*

Титр. ПРИГОТОВЛЯЮТ ПИЩУ.

Кадры. *Женщина с посудой у костра на улице. Ребенок приносит ей воду в ковш. Она заливает воду в таз, добавляет из мешочка соль, начинает замешивать тесто. Мальчик несет большую охапку хвороста. Складывает в общую кучу. Женщина выкладывает тесто в стоящую на углях сковороду, кусками, лепешками. В жиру жарятся лепешки, хозяйка поправляет их деревянной лопаткой. По мере обжарки – переворачивает.*

Титр. ШЬЮТ ОДЕЖДЫ.

Кадр. *Женщина с наперстком зашивает прохудившуюся меховую одежду.*

Титр. ПРИГОТОВЛЕНИЕ ЧАЯ.

Кадры. *Дети и взрослые – у костра на улице. Мужчина устанавливает шест под углом, нагибает его к огню. На шест над огнем женщина подвешивает большой котел со снегом. По мере растопки женщина подкладывает ковшом снег.*

Титр. ЗА ЧАЕМ.

Кадры. *Взрослые и дети сидят кругом, пьют чай из плоской посуды. В центре – деревянный столик на поверхности земли, на нем посуда и еда. Обмакивают в жир лепешки, едят за чаем.*

По данным Г. М. Василевич, женщина по количеству выполняемых работ занимала в хозяйстве тунгусов не меньшее место, чем мужчина. Помимо ухода за детьми и приготовления пищи, она должна была обрабатывать шкуры, шить необходимые в быту вещи, изготавливать посуду и др. На ней же лежали обязанности ухода за оленями – навьючить караван, сопроводить на место следующей перекочевки, развьючить его на месте и т. д. Малодеятельные женщины и девушки, помимо домашних работ, часто промышляли пушного зверя. А летом добавлялись работы по собирательству шишек, ягод и пр. Большая роль женщины в хозяйстве сформировала тенденцию преобладания браков со взрослыми девушками, зарекомендовавшими себя хорошими хозяйками. Трудолюбивая тунгуска, как было принято говорить – «с хорошим пальцем», была особой гордостью каждой семьи [Василевич, 1969, с. 166].

Титр. ТУНГУСЫ-ОХОТНИКИ.

Кадры. *Мужчина собирается на охоту, он снимает снаряжение с дерева, у края жилища на стойбище; надевает патронташ; берет посох; встает на лыжи и уходит в тайгу. Охотник идет на лыжах вдоль кромки леса.*

Титр. В ТАЙГЕ.

Кадры. *Охотник прокладывает себе путь через лес, валит сухие тонкие деревья на своем пути.*

По мнению Г. М. Василевич, охота являлась исконным промыслом для тунгусов, разделяясь в зависимости от местности проживания на специфические виды. Охотились на лося, дикого оленя, кабаргу, изюбря, медведя, волка, рысь, соболя, белку, горностая, выдру, боровую и водоплавающую птицу и др. В качестве орудий охоты использовались лук со стрелами, самострелы, петли, капканы, со временем все большее значение получало охотничье ружье. «Охотник, добывавший зверей для всей семьи или для коллектива, пользовался особым уважением и почетом, и рассказы об охотниках, с одного удара убивавших животное, и об охотниках-бегунах, не упускавших зверя, распространялись по всей тайге и передавались из поколения в поколение» [Василевич, 1969, с. 69].

Титр. ПУШНАЯ ДОБЫЧА.

Кадры. *Охотник с вскинутым ружьем целится. Стреляет. Белка падает с дерева. Он поднимает добычу, отряхивает от снега. Снимает шкурку. Идет дальше, скатывается на лыжах с пригорка в тайгу. Возвращается на стойбище, к жилищу. Вешает ружье и все охотничье снаряжение на дерево возле жилища. Охотника встречают семейные.*

Титр. ДОБЫТУЮ ПУШНИНУ ВЫЮЧАТ НА ОЛЕНЕЙ И ЛОШАДЕЙ.

Кадры. *Панорама по стойбищу: жилище, собаки, олени, женщина несет вещи. Закрепляет их на спине оленя. Рядом стоят лошади, запряженные сани.*

Титр. И ОТПРАВЛЯЮТ В БЛЖАЙШИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТОРГОВЫЙ ПУНКТ.

Кадры. *Общий план: обоз из лошадей с грузом. Здание госторгпункта. К нему прибывает грузовой обоз. Работники фактории Госторга заносят внутрь тюки с пушниной.*

Титр. ОБМЕНИВАЮТ ДОБЫТУЮ ПУШНИНУ...

Кадры. *Работники склада пересчитывают шкурки, заносят информацию в документы.*

Титр. ...НА МУКУ...

Кадры. *Тунгусы выносят из склада мешок с мукой, взвешивают на весах. Женщина пересыпает ковшиком муку из казенного мешка в свой большой берестяной туес, аккуратно запаковывает его.*

Титр. ...НА МАНУФАКТУРУ, РУЖЕЙНЫЕ ПРИПАСЫ, ЧАЙ И ДР.

Кадры. *Ружья, патроны, посуда и пр. товары, отложенные на снегу у здания Госторга (рис. 3).*

Как указывала Г. М. Василевич, у тунгусов со временем сложилось особое отношение к пушной охоте. Ведь она являлась промыслом, который давал возможность раз в году оплатить ясак и обменять шкурки на вещи, позже – на ружья, охотничьи припасы и продукты. Потому в пушном промысле принимал участие всякий, умевший стрелять. И трофеи пушного промысла являлись собственностью охотника и его семьи. В этой охоте не нужно было удали и выдержки, необходимой при охоте на мясного зверя. И о такой охоте не принято было много рассказывать [Василевич, 1969, с. 69].

Кадры. *Снова стойбище. Мужчина собирает в пучок очередную партию беличьих шкурок, считает их, и в это время наплывом появляются те самые отложенные товары – как визуальная замена одного на другое. Мужчина-тунгус с улыбкой смотрит в камеру.*

Титр. КОНЕЦ.



Рис. 3. Кадр из фильма «Тунгусы». Здание Госторга в тайге

Метод Свиловой

В отличие от популярной в 1920-х гг. во всем мире, включая СССР, киноленты «Нанук с Севера» Р. Флаэрти, во многом заложившей основы этнографического кино как направления, в фильме «Тунгусы» нет одного главного героя – в нем фигурируют безымянные этнографические типажи. В фильме нет постановочности, характерной для документалистики изучаемого периода, сведены к минимуму операторская художественность и сюжетная драматургия. А потому данный фильм вполне может рассматриваться как опыт визуальной антропологии, представляющий исследовательский интерес. Во-первых, исходные материалы снимались оператором как поток жизни, без четкого задания, и даже без физического присутствия режиссера на съемках. Во-вторых, как видно из вышеприведенного кинотекста, и монтажно-режиссерской задачей Е. И. Свиловой был показ максимально документального среза существования семьи тунгусов без применения дополнительных монтажных эффектов.

Наиболее значительный объем съемочных материалов в данном киноочерке был связан с хозяйством как основным стержнем всех советских этнографических фильмов [Терской, 1930]: в кадре можно увидеть охоту на белок, седлание оленей, передвижение по тайге, постройку жилища, обустройство стойбища, пошив унт и т. п. Отдельный блок материалов иллюстрировал роль женщины в этническом сообществе тунгусов. Сюда можно отнести достаточно подробные кадры о ее хозяйственной деятельности: приготовление пищи, пошив одежды, обустройство жилища, уход за детьми. Материалы съемок изобилуют крупными планами – портретами тунгусов разного пола и возраста. Все киногерои непременно одеты в национальные одежды. В кадр, как правило, помещался конкретный выбранный типаж (охотник, промысловик, оленевод и т. д.). Примечательно, что большинство из них неизменно смотрят в камеру, как на полевых фотографиях антропологов начала XX в. Этим портретам представителей этнических сообществ, глядящих с экрана на зрителя, уделено существенное внимание в монтажном повествовании Е. И. Свиловой. Исходя из вышеупомянутой официальной ориентации советского кинематографа на приоритетную демонстрацию материального быта, элементы духовной культуры, если и попадали в объектив кинооператоров, то практически полностью купировались на этапе редактирования фильма. В частности, в киноповествование о тунгусах хоть и вошло несколько кадров традиционного моления, но они выглядят далеко не как самостоятельный этнографический эпизод, а скорее как монтажная фраза для иллюстрации позиции о культурной «отсталости» туземцев, которым Советы протягивали руку помощи. Это обстоятельство отвечало ведомственной моде на поиск и показ первобытного коммунизма у коренных малочисленных народов и наглядной демонстрации в действии ленинской формулы о перескоке «первобытных» этнокультурных сообществ в социализм, минуя капитализм [Тишков, 2010, с. 25]. Неслучайно в фильме Е. И. Свиловой, сосредоточенном на материальной культуре тунгусов, нет кинопараграфа о верованиях, а завершается очерк показом социалистических преобразований в архаичном этническом сообществе, проводником которых выступал Госторг.

Как известно, Е. И. Свилова с Д. Вертовым кропотливо отсматривали материалы непосредственно перед монтажом. По воспоминаниям Е. И. Свиловой, «во время просмотра исходных материалов ключевые изображения и чувственные реакции, связанные с ними, внедрялись в сознание монтажера – эти связанные изображения и ощущения становились маркерами для пока еще не изобретенных повествований» [Дзига Вертов ... , 1976, с. 69]. Таким образом, очевидно, что Е. И. Свилова мысленно готовила будущий фильм о тунгусах еще во время работы над «Шестой частью мира». Дальнейшая ее деятельность представляла собой конструирование этнографического киноповествования – по образцу этнографического очерка. В этой связи методологию Е. И. Свиловой можно охарактеризовать как режиссерский монтаж. В отличие от сугубо технического редактирования и склейки фрагментов киноплёнки, ее монтажное творчество было неразрывно связано с характером снятых материалов и брало исток от темы фильма. По воспоминаниям Е. И. Свиловой, ее работа в значительной степени базировалась на основе интуиции и

апробирования «тысяч вариантов», проверялись «смысл, визуальное качество и ритм» монтажного повествования «на слух» [Дзига Вертов ... , 1976, с. 69]. Так, освоив, по выражению Д. Вертова, «азбуку кино» [Вертов, 1966, с. 152], Е. И. Свилова конструировала на монтажном столе киностатьи и кинопамфлеты, киноэссе и кинопоэмы. А в случае с фильмом «Тунгусы» – киночерк этнографического содержания. К слову, это один из немногих примеров советского кино, где в начальных титрах фигурирует формулировка «этнографическая фильма» – своеобразный затакт, настраивающий зрителя на восприятие специфического «жанра».

Заключение

Таким образом, с одной стороны, фильм Е. И. Свиловой является вкладом в науку, будучи одним из самых ранних кинодокументов по этнографии тунгусов. С другой, в данной кинокартине просматриваются и свидетельства государственной национальной политики, выражавшиеся в запечатленных на пленке мероприятиях, проводимых организациями Госторга (создание факторий, кооперативов, торгпунктов и т. д.). Не последнюю роль эта работа сыграла и в популяризации науки, ведь этнографические фильмы фабрики «Совкино» активно внедрялись в систему образования, шли в широком кинотеатральном и киноclubном прокате, а также показывались с помощью кинопередвижек непосредственно в местах съемок [Шнейдеров, 1971].

По завершении фильма «Тунгусы» в 1927 г. Е. И. Свилова вместе с Д. Вертовым вынужденно покинули студию «Совкино». С 1927 г. она работала монтажником на украинской киностудии ВУФКУ, с 1932 г. – на «Межрабпомфильме», а с 1936 по 1956 г. – на Центральной студии документальных фильмов («Союзкинохроника», переименованная в ЦСДФ в 1944 г.). Е. И. Свилова стала творческим монтажником и главным редактором всех главных кинопроизведений Д. Вертова, а также была сорежиссером в четырех его более поздних фильмах. Всего за творческий период работы в кино Е. И. Свилова смонтировала более ста неигровых фильмов и эпизодов кинохроники, а после Второй мировой войны как режиссер создала такие значимые документальные фильмы, как «Берлин»⁵ (совместно с Ю. Я. Райзманом, 1945); «Осенним» (1945) и «Суд народов» (1947). А ее фильм «Зверства фашистов» фигурировал в качестве кинодокументальных материалов обвинения на Нюрнбергском процессе [РГАЛИ, ф. 2091, оп. 2, д. 542]. После смерти Д. Вертова в 1954 г. Е. И. Свилова ушла из киноиндустрии и посвятила себя систематизации и сохранению его архива. В 1970 г. Е. И. Свилова в сотрудничестве с И. П. Копалиным и С. Н. Пумпянской выпустила переизданную версию фильма «Три песни о Ленине» (реж. Д. Вертов) и опубликовала одноименную книгу о фильме. А в 1976 г. выступила составителем сборника «Дзига Вертов в воспоминаниях современников». Во многом именно благодаря последовательной деятельности Е. И. Свиловой по собиранию, сохранению и популяризации данных архивов, имя Д. Вертова столь широко известно в современном мире как классика документалистики и одного из первопроходцев направления визуальной антропологии.

Как видно, визуально-антропологические опыты раннего советского периода в целом, к каковым, в частности, относится и этнографический фильм «Тунгусы» Е. И. Свиловой, представляют интерес в качестве комплексных исторических источников – многослойных кинодокументов своего времени, а потому заслуживают их изучения и введения в широкий научный оборот. А методы производства этнофильмов, заложенные в этот продуктивный период и основанные на соединении ресурсов науки и искусства, оказываются вполне актуальными для использования в современных киноисследовательских практиках.

Благодарности

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ, проект № 18-09-00076 «Традиционные этнокультурные сообщества Севера в этнографическом кино».

⁵ За работу над этим фильмом Е. И. Свилова была отмечена Сталинской премией первой степени.

Источники

- РГАЛИ 1 – Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Д. 356. Документы о проекте «Киноатлас СССР».
- РГАЛИ 2 – Российский государственный архив литературы и искусства РГАЛИ. Ф. 2091. Дзига Вертов – режиссер.
- РГАКФД – Российский государственный архив кинофотодокументов. Учетный № 13116. Производственный № 1-2929. Фильм «Тунгусы».

Список литературы

- Александров Е. В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение, 2014. № 4. С. 127–140.
- Василевич Г. М. На Нижней Тунгуске // Северная Азия. 1926. № 5–6. С. 150–157.
- Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки. Л.: ИЭ АН СССР, 1969. 305 с.
- Василевич Г. М., Левин М. Г. Типы оленеводства и их происхождение // Советская этнография. 1951. № 1. С. 76–77.
- Вертов Д. Из наследия. Т. 1. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. 536 с.
- Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.
- Головнев А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. М., 2011. № 1 (1). С. 83–91.
- Головнев И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова). М.: ИЭА РАН, 2018. 216 с.
- Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост. Е. И. Вертова-Свилова, А. Л. Виноградова, ред. И. Я. Вайсфельд. М.: Искусство, 1976. 278 с.
- Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакино-печать, 1930. 187 с.
- Тишков В. А. Российский народ. М.: Просвещение, 2010. 192 с.
- Шнейдеров В. А. Советский экран и народы Севера // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера / отв. ред. И. С. Гурвич. М.: Наука, 1971. С. 188–199.
- Kaganovsky L. "Film Editing as Women's Work: Esfir Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage" // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2018. N 6. P. 21–41.
- Pearlman K., MacKay J., Sutton J. Creative Editing: Svilova and Vertov's Distributed Cognition // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe. 2018. N 6. P. 42–62.
- Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. New York: I. B. Tauris, 2017. 299 p.
- Tsivian Y. Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004. 408 p.

References

- Aleksandrov E. V. Predistoriya visualnoi antropologii: pervaya polovina XX veka [The prehistory of visual anthropology: the first half of the twentieth century]. *Etnograficheskoe obozrenie [Ethnographic review]*. 2004, Is. 4, pp. 127–140. (In Russ.)
- Golovnev A. V. Antropologiya plus kino [Anthropology plus cinema]. *Kultura i iskusstvo [Culture and art]*. Moscow, IEA RAS Publ., 2011, Is. 1, pp. 83–91. (In Russ.)
- Golovnev I. A. Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A. A. Litvinova) [The phenomenon of Soviet ethnographic film (A. A. Litvinov's creativity)]. Moscow, IEA RAS Publ., 2018, 216 p. (In Russ.)
- Kaganovsky L. "Film Editing as Women's Work: Esfir Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage". *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. 2018, No 6, pp. 21–41.
- Pearlman K., MacKay J., Sutton J. "Creative Editing: Svilova and Vertov's Distributed Cognition". *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. 2018, No 6, pp. 42–62.
- Sarkisova O. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. New York, I. B. Tauris Publ., 2017, 299 p.
- Terskoi A. N. *Etnograficheskaya filma [Ethnographic film]*. Leningrad, Moscow, Teakinopechat Publ., 1930, 187 p. (In Russ.)
- Tishkov V. A. *Rossiiskii narod [Russian people]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 2010, 192 p. (In Russ.)
- Tsivian Y. *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2004, 408 p.
- Vasilevich G. M. Na Nizhnei Tunguske [On the lower Tunguska]. *Severnaya Asia [Northern Asia]*. 1926, Is. 5–6, pp. 150–157. (In Russ.)
- Vasilevich G. M. *Evenki. Istoriko-etnograficheskie ocherki [Evenks. Historical and ethnographic essays]*. Leningrad, IE AS USSR Publ., 1969, 305 p. (In Russ.)
- Vasilevich G. M., Levin M. G. Tipy olenevodstva i ikh proiskhozhdenie [Types of reindeer herding and their origin]. *Sovetskaya ethnografiya [Soviet Ethnography]*. 1951, Is. 1, pp. 76–77. (In Russ.)
- Vertov D. *Statii, dnevniki, zamysly [Articles, diaries, ideas]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1966, 320 p. (In Russ.)
- Vertov D. *Iz naslediya [From heritage]*. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., 2004, Vol. 1, 536 p. (In Russ.)

Сведения об авторах

Головнев Иван Андреевич

кандидат исторических наук, научный сотрудник, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН; 199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 3
e-mail: golovnev.ivan@gmail.com

Information about the authors

Golovnev Ivan Andreevich

Candidate of Sciences (History), Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera) RAS, 3; University Emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation
e-mail: golovnev.ivan@gmail.com