

АНТРОПОЛОГИЯ

И. А. Головнев, Е. В. Головнева

КИНОАТЛАС СССР: «БУХАРА» (1927)¹

Предлагаемое исследование посвящено историко-антропологическому анализу этнофильма «Бухара» (1927) известных советских кинематографистов – оператора Я. М. Толчана и монтажницы Е. И. Свиловой. На этом характерном для изучаемого периода примере в статье проводится рассмотрение «опытов кинематографистов» в процессе оформления этнографического направления в советском кино. В постреволюционных идеологических реалиях кинематографисты, увлекаемые этнографической экзотикой и романтикой экспедиций, активно апробировали различные подходы в визуализации этничности, конструируя экранный образ «Союза освобожденных Октябрем народов», в чем для подкрепления программ культурных преобразований было заинтересовано партийное руководство, выступая монопольным распорядителем тематических и производственных планов в кинопромышленности. В задачи работы входит описание сюжетов преломления традиционного бытования узбекского общества в ходе социалистического строительства в регионе в середине 1920-х гг., запечатленных в упомянутом фильме. Поскольку неоднородный Восток являлся в раннесоветский период одним из наиболее проблемных регионов в плане проведения программ советизации, на него обращалось специальное кинематографическое внимание. Съемки центральноазиатской киноэкспедиции Я. М. Толчана и последующий монтаж Е. И. Свиловой отдельного фильма «Бухара» рассматриваются в контексте развития большого государственного проекта «Киноатлас СССР» и в связи с параллельными процессами в советской национальной политике. Опорными источниками для исследования стали малоизвестные архивные документы и материалы советской периодической печати. В исследовании применяется эффективный авторский метод прочтения фильма как кинотекста, коль скоро, в связи со спецификой немого кинематографа, фильм «Бухара» представляет собой последовательность из визуальных кадров и титровых надписей, паритетно представленных в киноповествовании. Делаются выводы о фильме «Бухара» как о многослойном визуальном документе своего времени, в частности и о необходимости осмысления феномена советского киноатласа, в целом как уникального явления, породившего массив практических и теоретических данных, востребованных в современных визуально-антропологических программах.

Ключевые слова: *визуальная антропология, «Киноатлас СССР», этнографическое кино, «Бухара»*

Контекст кинопроекта

Отечественная кинолетопись, включая фильмы и экранные журналы, создаваемая на пространстве всего Советского Союза, имеет более чем вековую историю, полную неизученных опытов и нецененных открытий. В текущее время все больше исследователей обращается в своей деятельности к визуальным архивам, в том числе к историческим фильмам, ведь хроникальные ленты дают возможность рассмотреть как сами ушедшие в прошлое события, так и многосложный контекст их создания: культурный, научный, идеологический. Однако работа с такими материалами требует опоры на соответствующую критическую методологию, актуализируя необходимость подобных разработок. Предлагаемое исследование, с одной стороны, вводит в гуманитарный оборот информацию об этнографической кинокартине «Бухара» (1927), с другой, развивает на выбранном примере апробацию авторского подхода к анализу фильма как кинотекста, демонстрируя опцию прочтения кинодокумента как исторического источника (Головнев, 2020).

В середине 1920-х гг. советский кинематограф, преодолев сложный переходный период, последовавший за революционной национализацией отрасли, начал обретать собственные выразительные черты, разрабатывать самобытную киноазбуку. По свидетельствам участников тех событий, «на языке экрана Октябрьская революция не могла начать изъясняться с первых дней своего потрясающего шествия... Только став прочно на ноги, расчистив вокруг себя

¹ Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 21-18-00518, <https://rscf.ru/project/21-18-00518/>

почву, можно было переходить на новые приемы, на новую технику, новый язык» (Шутко, 1925: 1). Поиски грамматики советского киноязыка породили целую серию теоретических разработок (Пиотровский, 1930; Тынянов, 1977; Шкловский, 1985), а воспитание кадрового резерва кинореволюционеров обеспечило организацию соцсоревнований по количеству и качеству выпускаемых кинолент (Лебедев, 1974). Попав в политическую повестку большевиков в качестве идеологического орудия на фронте культурной революции, советское кино получило внимание и поддержку сверху – со стороны власти как продюсера-монополиста.

В русле политики «коренизации», поощрявшей развитие партийных кадров на местах, особое место в тематических планах государственных кинофабрик стали занимать документальные кинокартины об этническом и территориальном разнообразии страны, призванные создать на экране образ многокультурного, дружного и перспективно развивающегося при социализме Союза. И поскольку одним из наиболее проблемных регионов в плане проведения соцреконструкции являлся Восток, на него отводились и специальные кинематографические ресурсы. Эта линия выражалась, в частности, в позиции руководителя крупнейшей государственной структуры «Совкино» И. П. Трайнина: «у ряда восточных национальностей есть много общих больших вопросов в быту, навеянных религией и т. п. предрассудками, с которыми нам приходится бороться, как, например: родовой быт, калым, положение женщины... нам нужны фильмы, которые трактовали и разрешали бы все эти вопросы» (Трайнин, 1928: 62).

В подобной же тональности звучали в тот период аргументы о необходимости серийной съемки этногеографических лент и на страницах специализированной прессы. Например, известный кинематографист К. Оганесов, отмечая ценность применения визуальных технологий в этнографии, заявлял о необходимости отправки кинооператоров в различные уголки СССР, выражая убеждение, что созданные ими ленты будут иметь непреходящее значение: «Многие мало изученные народности вымирают. И, может быть, через несколько лет от них не останется никаких следов. Тем более необходимо зафиксировать их как можно скорее на пленке» (Оганесов, 1925: 11). Запросы на выпуск и прокат этнофильмов слышались и снизу, в частности от представителей киноclubной аудитории: «За последнее время совершенно исчезли с наших экранов этнографические картины. Союз наш охватывает столько автономных республик, столько народностей, а нам неизвестен их быт. В рабочих клубах они необходимы, они знакомят бы рабочего с бытом и жизнью народов нашего Союза гораздо лучше, чем книги» (Нет фильм, 1925: 1).

В то же самое время задававшая передовой экспериментальный тон в кинематографическом сообществе 1920-х гг. группа кинодокументалистов, руководимая Дзигой Вертовым, проводя регулярные поиски эффектных сюжетов для создания экранной газеты «Кино-правда», в свою очередь на практике приближалась к охвату «кино-глазом» территорий всего Союза. Так, один из ключевых сотрудников этой команды, М. Кауфман, декларировал, что их методологическими принципами при создании «кино-хроники» являются поиски интересных мест, значительных явлений, убедительных фактов, максимально объемный охват и последующий отбор материалов, производимый под особым углом зрения (Кауфман, 125: 3). В русле превращения кинодокументалистики в индустрию формулировались и предложения о создании единого межведомственного научно-кинематографического объединения, руководящего хроникальными этногеографическими киносъемками (Нужна кино-хроника, 1925: 7). Количество вышеупомянутых интенций постепенно перерастало в качество, и так сформировался информационный фон для рождения кинопроекта «атласного» масштаба. Первое из известных на сегодня предложение о создании советского киноатласа на страницах прессы озвучил авторитетный режиссер документальных и художественных фильмов В. Касьянов: «Одну из больших задач, стоящих на очереди перед советским кино, мы видим в создании киноатласа нашей страны, фиксирующего жизнь и быт народов, ее населяющих, что является до сих пор терра-инкогнита не только для заграницы, но и для нас самих» (Касьянов, 1926: 1).

Тогда же, в середине 1920-х гг., в СССР была образована государственная студия уникального формата – «Культкино» – единственная в своем роде кинофабрика, управлявшаяся ученым советом. По свидетельствам периодики, в ученый совет той кинофабрики были включены видные представители науки и ведущие общественно-политические деятели: академик А. А. Белопольский, академик П. П. Лазарев, нарком просвещения А. В. Луначарский, нарком здравоохранения Н. А. Семашко, дипломат Л. Б. Красин, профессор-иммунолог Л. А. Тарасевич и др. (Культкино, 1925: 19). Именно на базе «Культкино» была запущена работа группы «киноков» под руководством Дзиги Вертова по съемке кинохроникальных материалов в различных регионах Советского Союза и получившая рабочее название «Пробег Кино-Глаза сквозь СССР». Претерпев творческо-производственные превращения, эта деятельность результативалась в 1926 г. в одном из самых значительных проектов в раннесоветском кинематографе – монтажном кинополотне «Шестая часть мира». Восемь съемочных групп, ведомые титульными вертовскими кинохроникерами, были командированы в различные республики и области Союза, включая труднодоступные окраины. Формальной задачей кинопроекта, делавшегося по заказу Наркомата внешней торговли СССР, было выгодно представить на экране устройство советского торгово-экономического организма, объединяющего натуральные ресурсы и передовые технологии: от даров природы и продуктов традиционных промыслов коренных народов до фабрично-заводской переработки и емкостей экспортных программ. Однако режиссер использовал выдающуюся возможность для развития визуального эксперимента схватить «жизнь врасплох» (термин Д. Вертова) в масштабах «Шестой части мира», выдавая операторам задания по съемке максимально подробной кинохроники на местах: от хозяйственных будней до ритуалов и праздников населения (Вертов, 1966).

Масштабность кинопроекта выразилась не только в плане рекордного покрытия географических локаций, но и в накоплении богатейшего объема этнографических киноматериалов. При этом лишь малая доля из исходных съемок вошла в итоговый монтажный ряд «Шестой части мира». А оставшийся банк пленок обрел свое воплощение во впечатляющей серии короткометражных этнографических кинолент: «Охота и оленеводство в области Коми» (операторы С. А. Бендерский и Н. Н. Юдин), «Самоеды» (И. И. Беляков и А. Г. Лемберг), «Тунгусы» (П. П. Зотов, Е. И. Свилова), «Жизнь нацменьшинств» (Я. М. Толчан), включая и фильм «Бухара», на котором будет сфокусировано настоящее исследование. Киносюжеты, снятые на территории древнейшего города Центральной Азии, транслировали, с одной стороны, картины традиционного образа жизни узбеков, с другой – образы новообразований в этом самобытном сообществе на начальном этапе советизации республики.

Оператор фильма – Яков Моисеевич Толчан (1901–1993), в то время совсем молодой, но вполне опытный кинематографист, окончивший Государственный кинотехникум, с 1924 г. сотрудничавший с группой Дзиги Вертова на производстве выпусков «Кино-Правды» и успешно отработавший на вышеупомянутом кинопроекте «Шестая часть мира». Имелись в его творческом активе и киноэкспедиции в национальные районы Союза: в 1925 г. он снимал очерки о праздновании пятилетия установления советской власти сначала в Казахстане, а следом – в Марийской автономной области. По воспоминаниям Я. М. Толчана, идея создания большого «атласного» кинопроекта увлекла его: «Возникла удивительная перспектива – показать обширную географию страны, жизнь и быт далеких окраин. С радостью я узнал, что на мою долю выпала экспедиция в Узбекистан, на сказочный для меня юго-восток» (Толчан, 1976: 27).

Помимо съемки кинематографических сюжетов, Я. М. Толчан делал и текстовые заметки о ходе поездки, вышедшие впоследствии в формате мемуаров и дающие возможность представить контекст работ, оставшийся «за кадром». Помимо развития информационного поля, они представляют интерес в методологическом плане, открывая перспективу соединения дополняющих друг друга текстовых и визуальных документов экспедиции. Как и другие произ-

ведения немого кино, фильм «Бухара» является кинотекстом, равнозначными элементами которого служат визуальные (кадры) и текстовые (титровые надписи) слагаемые. Соответственно, эффективным ключом к исследовательскому прочтению такого источника оказывается его переложение в формат раскадровки. Изложенная далее в статье последовательность титрового и кадрового содержания, дополненная выдержками из воспоминаний Я. М. Толчана, дает наглядную основу для аналитики и формулирования тематических выводов.

Фильм «Бухара»² как кинотекст

Титр. БУХАРА – ОДИН ИЗ КРУПНЫХ ТОРГОВЫХ ГОРОДОВ УЗБЕКИСТАНА.

Кадры. Вид Бухары с верхней точки.

Титр. МЕЧЕТЬ.

Кадры. Внешний вид мечети (с разных точек). Узбеки в мечети во время молитвы. Башня мечети.

Кадры. Вид одного из кварталов Бухары (с верхней точки).

Из образных описании Я. М. Толчана следует, что именно с башни мечети оператором была увидена и снята панорама центра многонаселенного восточного города – от мечети до базара: *«Сверху производят странное впечатление белые чалмы с черной тюбетейкой в середине – словно издали смотрит вверх глаз с темным зрачком»* (Толчан, 1976: 27).



Фото 1. Кадр из фильма «Бухара». РГАКФД

Титр. ЧЕРЕЗ ГОРОД ПРОТЕКАЕТ АРЫК/КАНАЛ.

Кадры. Узбеки-водоносы наполняют бурдюки водой из канала (с разных точек).

Кадры улиц города, люди на улице. Поливка улиц водой.

Титр. ОСНОВНОЕ ЗАНЯТИЕ ЖИТЕЛЕЙ – ХЛОПКОВОДСТВО.

Кадры хлопковых плантаций. Женщины-узбечки собирают хлопок. Мужчины навьючивают тюки с собранным хлопком на верблюдов.

² Документальный кинофильм «Бухара». Российский государственный архив кинофотодокументов. Учетный № 2716. Немой, черно-белый. Производство студии «Совкино», 1927.

Кадры заготовительного пункта. Взвешивание тюков с хлопком на весах.

Титр. ...И РАЗВЕДЕНИЕ КАРАКУЛЕВЫХ ОВЕЦ.

Отмечая отсутствие регулярного транспортного сообщения между крупными населенными пунктами (Самарканд, Бухара) и провинциальными базами каракулеводства (Каган, Карши), Я. М. Толчан упоминал и специфические подробности локальных порядков в охваченных антисоветскими мятежами регионах: *«Ночью в одиночку ехать нельзя – нападают басмачи. Утром подъезжаем к развалинам глинобитной крепости. У въезда – две пики и на каждой насажено по человеческой голове. Зрелище неожиданное и внушительное. Оказывается, после боя красных декхан с басмачами эти головы выставлены в доказательство того, что банда уничтожена. На одной из пик – голова главаря банды курбаши»* (Толчан, 1976: 28–29).

Кадры. Группа мужчин-узбеков, рассматривающих каракулеву шкуру. Пастухи и овцы в поле.

Титр. КАРАКУЛЬ И КАРАКУЛЬЧИ.

Кадры шкур каракуля и каракульчи.

Титр. ШУБА НА КАРАКУЛЬЧЕВОЙ ПОДКЛАДКЕ.

Кадры шубы с подкладкой.

Титр. КАРАКУЛЕВЫЙ БАЗАР.

Кадры. Общий вид узбекского базара, где происходит торговля каракулевыми овцами и шкурами (с разных точек).

В духе антропологических заметок описывал Я. М. Толчан особенности восточного базара на границе с Афганистаном: *«Вот проходит величественный седобородый брамин; звеня колокольчиком, бредет прокаженный, у которого сквозь щеку просвечивает челюсть; группы одетых во все черное, смуглых, рослых афганцев. Торгуют всем – от баранов до десятка пуговиц и флакона от духов. Женщины, закутанные в чадру, продают искусно вышитые тубетейки. И всюду кучки азартных игроков – ставят на бойцовых петухов, канареек, перепелок. За пару копеек можно затянуться из кальяна, который переходит из рук в руки»* (Толчан, 1976: 29–30).

Титр. ВЫДЕЛКА КАРАКУЛЕВЫХ ШКУРОК.

Кадры выделки каракулевых шкур (с разных точек). Кадры просушки шкур. Кадры склада со шкурами.

Титр. РАЗВИТО ТАКЖЕ И КИШЕЧНОЕ ПРОИЗВОДСТВО.

Кадры обработки кишок.

Титр. ОБРАБОТКА КИШОК ДЛЯ ЗАСОЛА.

Кадры засола кишок (с разных точек).

Титр. ТКАЦКИЙ СТАНОК.

Кадры. Узбек за работой у ткацкого станка.

Титр. ОКРАСКА ШЕЛКОВОЙ ПРЯЖИ.

Кадры окраски шелковой пряжи (с разных точек). Узбек за изготовлением стеллажей для просушки пряжи. Окрашенную пряжу расстилают для просушки.

Кадры. Группа бухарских детей перед аппаратом.

А особое внимание Толчана-кинематографиста привлек случай, характеризующий силу воздействия магии экрана на местную аудиторию, связанный с эмоциональным сопереживанием зрителей героям киносеанса в импровизированном городском кинотеатре: *«На огороженной площадке одна из стен полуразрушенной мечети выбелена и служит экраном... Сзади*

за оградой – коновязи для всадников, приехавших из кишлаков. Я еще днем обратил внимание на то, что нижняя часть экрана исчеркана горизонтальными полосами и решил, что это работа мальчишек. А вечером уразумел в чем дело. Я наблюдал грандиозную вспышку зрительских эмоций. Демонстрировался фильм с участием знаменитого “железного ковбоя” Уильяма Харта. Пока герой беседовал со своей возлюбленной, все шло нормально, когда же он, после небольшой перестрелки, подхватил свою даму в седло и бросился наутек, зрители не выдержали. С десяток наиболее впечатлительных молодцов бросились к экрану и с воплями стали погонять нагайками коня героя, стегая экран» (Толчан, 1976: 30).

Титр. В ЦЕНТРЕ ГОРОДСКОГО ОЖИВЛЕНИЯ.

Кадры. По улице едут узбеки на двуколках, верхом на ослах. Узбек-кустарь за изготовлением безделушек и деревянных игрушек-осликов. Общий вид узбекского базара (с разных точек). Узбеки за чаепитием. Повар за приготовлением пищи.

Кадры. Группа взрослых узбеков перед аппаратом. Портреты узбеков. Мужчины по очереди курят трубку. Уличный парикмахер за работой (с разных точек). Группа узбеков на рынке.

Завершая свои дневниковые записи, Я. М. Толчан сетовал, что ограниченность технических ресурсов сковала его работу в самый разгар киноэкспедиции, на пути которой уже были сняты бурливые многолюдные базары и тихие кривые улочки селений, массовые религиозные церемонии и кропотливые труды местных жителей: кузнецов, медников, гончаров, плотников и кустарей: «...Снимал много, с восторгом и упоением. Но вот настал роковой для оператора момент – кончилась пленка. К счастью, оказалось, что снятого материала для режиссера вполне достаточно. Особенно рад был Вертов обилию милых его сердцу крупных планов, деталей, схваченных моим маленьким „СЭТом“» (Толчан, 1976: 30).



Фото 2. Кадр из фильма «Бухара»

Выводы

Вышеприведенный кинотекст позволяет подробно рассмотреть содержание самого кинодокумента, закадровый контекст производственных работ, а также охарактеризовать подходы, которые были использованы оператором и монтажницей при создании фильма.

По воспоминаниям Я. М. Толчана, во время подготовительного периода у них с режиссером Дзигой Вертовым состоялся ряд установочных бесед, которые касались не столько технической, сколько творческой стороны операторского дела. Особыми акцентами тех диалогов стали кинематографическая чуткость к обозрению реалий на местах и предельно емкая тренировка отбора емких визуальных образов внутри исходного потока жизни, чтобы спрогнозировать, как те или иные картины будут работать в ограниченных рамках кинокадра (Толчан, 1976: 28). В этом ключе роль оператора в киноэкспедиции выростала до уровня снимающего режиссера – гибридной компетенции, владение которой Я. М. Толчан успешно продемонстрировал при работе в Средней Азии.

Колоритные хроникальные кадры, снятые Я. М. Толчаном в той экспедиции, стали яркой краской в эпичном кинополотне Дзиги Вертова «Шестая часть мира». А из материалов, не вошедших в фильм, было решено создать отдельную короткометражную этнографическую ленту. И дальнейшая творческая эстафета по работе над фильмом перешла к монтажнице Е. И. Свиловой, супруге-соратнице Дзиги Вертова. Однако в отличие от вертовских экспериментальных опусов, во многом определявших экранный почерк группы «киноков», в фильме «Бухара» сведены к минимуму визуальная художественность и монтажный конструктивизм. В то же время в работе нет выстроенной сюжетной фабульности и внутрикадровой постановочности, характерных для большинства фильмов изучаемого периода. Метод Е. И. Свиловой в этом процессе можно охарактеризовать как складывание киноповествования по примеру этнографического очерка, поскольку характер монтажного ряда органично соответствовал как тематике, так и темпоритму снятых материалов. Исходя из вмененных свойств, разбираемая кинокартина представляет прямой исследовательский интерес с точки зрения визуальной этнографии, ведь основные сюжеты снимались оператором по принципу репортажа – как хроника экспедиции, без строгого сценарного плана и режиссерского руководства; и роль монтажера выразилась в трансляции неискаженных техническими эффектами реалий жизнедеятельности локальных протагонистов. Так, благодаря запечатленным этнографическим материалам, фильм «Бухара» стал вкладом в науку – не случайно и предваряется киноповествование титром «этнографическая фильма», что можно трактовать как сознательную сегментацию жанра картины, обращенную равно и к специалистам, и к непрофильной зрительской аудитории.

Итоговый фильм «Бухара», выпущенный на экраны в 1927 г., вошел в список работ, рекомендованных для включения в проектировавшийся советский «Киноатлас» (Коробков, 1933: 20), хотя форма описательного экспедиционного киноочерка к моменту релиза фильма уже не вполне вписывалась в быстроменяющиеся политические установки второй половины 1920-х гг. Кратких эпизодов, характеризующих особенности утверждения советской власти в Узбекистане в период борьбы с басмачеством, было недостаточно для удовлетворения растущих цензурных требований госзаказчика. В русле партийных заданий, нацеленных на перевоспитание народностей Востока СССР, кинематографическое руководство ориентировало авторов на создание документальных этнофильмов с выраженной идеологической интонацией. По словам руководителя «Совкино» И. П. Трайнина, от кинематографистов требовались кинокартины, сделанные на документально-художественных материалах, но при этом аккуратно дополненные «партийным» подтекстом и направленные на экранное решение актуальных для того времени госзадач: «Большим вкладом в этом отношении явятся этнографические фильмы, которые покажут в подлинном виде жизнь, труд, новое строительство и новый быт отдельных (восточных) народов» (Трайнин, 1930: 62).

Отдавая отчет в этнокультурной неоднородности Востока, которую необходимо было учесть при планировании кинопроизводства и кинопроката, власти отмечали также общие проблемные вопросы, которые может помочь разрешить «восточная фильма», как то «женский», «религиозный» и др. При этом отмечалась нехватка в производстве идеологически выверенных кинопроектов, основанных на равном знании тонкостей Востока и социалистиче-

ской грамотности (Вельтман, 1927). Не случайно в 1926 г. был сформулирован Устав специализированной киностудии, а в 1927 г., в канун десятилетия революции, – начато строительство профильной фабрики «Восток-кино». Газета «Советский экран» восторженно приветствовала появление новой студии в связи с насущной повесткой культурного переустройства в регионе: «Кино может сыграть здесь гигантскую роль и стать величайшим средством пропаганды борьбы и строительства коммунизма. При колоссальном разноязычии населения – кино, живо иллюстрирующее бытовые условия, практическую жизнь и пр., может явиться тем общим языком, который станет понятен всем народам Востока» (Дробнис, 1927: 3). В последующие годы эта студия действительно стала одной из опорных производственных баз по созданию этнофильмов с отличительным «восточным акцентом» в киноиндустрии СССР, слыла средой ярких творческих поисков и привнесла существенный пласт тематических документальных и художественных картин в коллекцию разномарочного советского кино.

Являясь следствием мероприятий культурной революции в Стране Советов, рост выпускаемых картин этногеографического содержания в рассматриваемый момент происходил в контексте реализации большого научно-творческого проекта – «Киноатлас СССР». Не имевшая аналогов в мировой истории, эта инициатива, патронируемая ЦИК, обеспечила сплочение сил ведущих исследователей и кинематографистов СССР по составлению и популяризации в образовательных учреждениях экранной «карты» народов и регионов новой страны (Головнева, Головнев, 2022). Рассчитанный на многолетнюю перспективу, большой советский киноатлас предполагал регулярное пополнение за счет включения в него все новых советизирующихся областей и республик, в частности среднеазиатских. Над научной проработкой кинокарты трудились специалисты Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока, Центрального бюро краеведения и других научно-исследовательских институций. А кинематографическим штабом проекта являлась крупнейшая кинофабрика страны «Совкино», в штате которой работали в то самое время монтажница Е. И. Свилова и оператор Я. М. Толчан. Процесс конструирования киноатласа стал крупным импульсом, мобилизовавшим научно-творческое сообщество на совместную деятельность, выразившись в палитре теоретических разработок и практических опытов, отразившись в серии публикаций прессы и экранных работ. Как видно, идеологические интенции своеобразным способом спровоцировали количественный и качественный рост в направлении этногеографического кино, примером чего является и рассмотренный выше опыт создания фильма «Бухара». Вобрав в себя многомерные образы визуальной истории советского строительства в «атласном» масштабе, такие кинодокументы, безусловно, имеют многостороннюю источниковую значимость для антропологического осмысления.

Источники:

Российский государственный архив кинофотодокументов. Учетный № 2716.

Литература:

Вельтман С. Задачи кино на Востоке (правда и неправда о Востоке). М.: Научная ассоциация востоковедения при Президиуме ЦИК СССР, 1927. 24 с.

Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.

Головнев И. А. Визуализация этничности в советском кино: «Страна гольдов» Амо Бек-Назарова (1930) // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований, 2020. № 1. С. 114–125. DOI: 10.23951/2307-6119-2020-1-114-125

Головнева Е. В., Головнев И. А. «Киноатлас СССР»: учебный фильм «Восточная Сибирь» (1935) // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2022. № 3. С. 117–127. DOI: 10.23951/2307-6119-2022-3-117-127

Дробнис Я. Восток-кино // Советский экран. 1927. № 52. С. 3–4.

Кауфман М. Хроника // Советский экран. 1925. № 15. С. 3.

- Коробков Н.** Киноатлас СССР // Советское краеведение. 1933. № 2. С. 15–20.
Культкино // Советский экран. 1925. № 33. С. 19.
Лебедев Н. А. Внимание, кинематограф!: О кино и киноведении. М.: Искусство, 1974. 438 с.
Нет фильм // Кино. 1925. № 21. С. 1.
Нужна кино-хроника // Кино. 1925. № 10. С. 7.
Оганесов К. Кино и этнография // Советский экран. 1925. № 19. С. 11.
Пиотровский А. И. Художественные течения в советском кино. М.: Теакинопечать, 1930. 46 с.
Толчан Я. М. Зримые воспоминания (из дневника кинооператора). М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1976. 80 с.
Трайнин И. П. Искусство в культурном походе на Востоке СССР. М.: Теакинопечать, 1930. 80 с.
Трайнин И. П. Кино на культурном фронте. Л.: Теакинопечать, 1928. 113 с.
Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
Шкловский В. Б. За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
Шутко К. Октябрь и кино // Советский экран. 1925. № 33. С. 1.

Головнев Иван Андреевич.

Доктор исторических наук, старший научный сотрудник.

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Университетская наб., 3, Санкт-Петербург, 199034.

E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

Головнева Елена Валентиновна.

Доктор философских наук, доцент, профессор.

Санкт-Петербургский государственный университет.

Ул. Смольного, 1/1, г. Санкт-Петербург, 191060.

Старший научный сотрудник.

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Университетская наб., 3, г. Санкт-Петербург, 199034.

E-mail: golovneva.elena@gmail.com

Материал поступил в редакцию 11 февраля 2023 г.

I. A. Golovnev, E. V. Golovneva

THE CINEMA-ATLAS OF THE USSR: "BUKHARA" (1927)

The proposed study brings information about the ethnographic film “Bukhara” (1927) by well-known Soviet filmmakers, the cinematographer Ya. M. Tolchan and the editor E. I. Svilova. Based on this film work, the article examines the “experimentation of filmmakers” in the process of developing an ethnographic tendency in Soviet cinema. In the period under study, filmmakers fascinated by ethnographic exoticism and expeditionary romanticism actively tested various approaches to visualizing ethnicity and constructed a screen image of the Union of Nationalities Liberated by the Revolution, in which the party leadership, as the monopolist of thematic and production plans in the film industry, was interested, in order to strengthen the programs of the “Cultural Revolution” Among the tasks of the work is the description of the images of the collapse of the traditional existence of Uzbek society during the socialist upheavals in the east of the country in the mid-1920s, which were captured in the mentioned film. Since the heterogeneous Soviet East was one of the most problematic regions regarding Sovietization programs in the early Soviet period, it was assigned special cinematographic resources – the filming of the Central Asian film expedition by Ya. M. Tolchan and the subsequent editing of an independent film, “Bukhara” by E. I. Svilova, are considered in the context of the development of the large-scale state project “Cinema-Atlas Of The USSR” and in the context of parallel processes of Soviet national policy. The reference sources for the study were little-known archival documents and materials from the Soviet periodical press. The study uses an effective method of the author to read the film as a film text because, due to the peculiarities of silent film, the film “Bukhara” consists of approximately equal parts of film images and text subtitles interspersed in the narrative. The conclusion points to the film “Bukhara” as a multi-layered visual document of its time and to the need to study the phenomenon of the Soviet film atlas as a whole as a unique phenomenon that has produced a range of practical and theoretical materials that are in demand in modern visual anthropology.

Keywords: *visual anthropology, Cinema-Atlas of the USSR, ethnographic film, "Bukhara"*

References:

- Veltman S.** Zadachi kino na Vostoke (pravda i nepravda o Vostoke) [Tasks of cinema in the East (truth and lies about the East)]. Moscow: VTSIK, 1927. 24 p. (in Russian).
- Vertov D.** Stat'i, dnevniki, zamysly [Articles, diaries, plans]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 320 p. (in Russian).
- Golovnev I. A.** Vizualizatsiya etnichnosti v sovetskom kino: «Strana gol'dov» Amo Bek-Nazarova (1930) [Visualization of ethnicity in Soviet cinema: «Country of Gol'ds» by Amo Bek-Nazarov (1930)] // Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy. 2020. No 1. P. 114–125 (in Russian).
- Golovneva E. V., Golovnev I. A.** «Kinoatlas SSSR»: uchebnyy fil'm «Vostochnaya Sibir'» (1935) [«Cinema-Atlas of the USSR»: educational film «Eastern Siberia» (1935)] // Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy. 2022. No 3. P. 117–127 (in Russian).
- Drobnis J.** Vostok-kino [Vostok-Cinema] // Sovetskiy ekran. 1927. No 52. P. 3–4 (in Russian).
- Kaufman M.** Khronika [Chronicle] // Sovetskiy ekran. 1925. No 15. P. 3 (in Russian).
- Korobkov N.** Kinoatlas SSSR [Cinema-Atlas of the USSR] // Sovetskoye krayevedeniye. 1933. No 2. P. 15–20 (in Russian).
- Kultkino** [Kultkino] // Sovetskiy ekran [Soviet screen]. 1925. № 33. P. 19. (in Russian).
- Lebedev N. A.** Vnimanije, kinematograf!: O kino i kinovedenii [Attention, cinematography!: About cinema and film studies]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 438 p. (in Russian).
- Net fil'm** [No movie] // Kino. 1925. No 21. P. 1 (in Russian).
- Nuzhna kino-khronika** [Need a newsreel] // Kino [Cinema]. 1925. No 10. P. 7 (in Russian).
- Oganesov K.** Kino i etnografiya [Cinema and ethnography] // Sovetskiy ekran. 1925. No 19. P. 11 (in Russian).
- Piotrovsky A. I.** Khudozhestvennyye techeniya v sovetskom kino [Artistic trends in Soviet cinema]. Moscow: Teakinopechat, 1930. 46 p. (in Russian).
- Tolchan Ya. M.** Zrimyye vospominaniya (iz dnevnika kinooperatora) [Visible memories (from the diary of a cameraman)]. M.: Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1976. 80 p. (in Russian).
- Trainin I. P.** Iskusstvo v kul'turnom pokhode na Vostoke SSSR [Art in the cultural campaign in the East of the USSR]. Moscow: Teakinopechat, 1930. 80 p. (in Russian).
- Trainin I. P.** Kino na kul'turnom fronte [Cinema on the cultural front]. Leningrad: Teakinopechat, 1928. 113 p. (in Russian).
- Tynyanov Yu. N.** Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977. 574 p. (in Russian).
- Shklovsky V. B.** Za 60 let: raboty o kino [For 60 years: works about cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 573 p. (in Russian).
- Shutko K.** Oktyabr' i kino [October and cinema] // Sovetskiy ekran [Soviet screen]. 1925. No 33. P. 1 (in Russian).

Golovnev Ivan Andreevich.

Doctor of Historical Sciences, Senior Researcher at the Center for Arctic Studies of the MAE (Kunstkamera) RAS.

Museum of Anthropology and Ethnography named after Peter the Great RAS.

Universitetskaya embankment, 3, St. Petersburg, Russia, 199034.

E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

Golovneva Elena Valentinovna.

Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Anthropology and Ethnic Sociology, St. Petersburg State University, Senior Researcher at the Center for Arctic Studies of the MAE (Kunstkamera) RAS.

St. Petersburg State University.

Smolny st., 1/3 (entrance 9), St. Petersburg, Russia, 191060.

Museum of Anthropology and Ethnography named after Peter the Great (Kunstkamera) RAS.

Universitetskaya embankment, 3, St. Petersburg, 199034.

E-mail: golovneva.elena@gmail.com