

И. А. Головнев

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭТНИЧНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНО: «СТРАНА ГОЛЬДОВ» АМО БЕК-НАЗАРОВА (1930)<sup>1</sup>.

На материале этнографического кинодокумента «Страна гольдов» классика советского кино, Амо Бек-Назарова, в статье проводится рассмотрение направления художественной документалистики как примера визуально-антропологических опытов в СССР на рубеже 1920-х – 1930-х гг. Анализируя архивные данные, дневники режиссера и свидетельства современников, автор статьи прослеживает эволюцию упомянутого кинопроекта в связи с параллельными процессами в политике и кинематографе. В изучаемый период кинематографисты СССР апробировали различные форматы визуализации этничности, конструируя советский миф об освобожденных революцией народностях нового Союза, в чем нуждалось партийное руководство. Основываясь на показательном примере творчества режиссера Амо Бек-Назарова, в статье прослеживается использование возможностей этнографического кино как ресурса по созданию эффективных для внедрения в общественный оборот экранных образов: традиционного бытования (образ «темного прошлого») и нововведений социализма (образ «светлого будущего»). Коль скоро фильм «Страна гольдов» представляет собой своеобразный кино-текст, состоящий из примерно равнозначного количества перемежающихся в повествовании кинокадров и текстовых титров, то методом анализа фильма явилась его исследовательская расшифровка – «перевод» в текстовый формат. В статье анализируется потенциал кино как формы визуальной антропологии, и фильма как многокомпонентного исторического источника, отображающего на экране культуру снимаемого и снимающего, отражающего силуэты культуры и идеологии своего времени. Делаются выводы о фильме «Страна гольдов» как многослойном историческом киноисточнике и о творческой методологии режиссера по сочетанию документальных и художественных приемов в процессе этнокинематографической работы, как актуальной для изучения и использования в современной визуально-антропологической практике.

**Ключевые слова:** *визуальная антропология, антропологическое кино, Амо Бек-Назаров, национальная политика, СССР.*

Для современной антропологии и смежных гуманитарных дисциплин изучение исторических кинодокументов имеет существенную актуальность. В них заключены не только уникальные свидетельства времени, но и эффективные приемы самой документации событий. По сравнению с ситуацией прошлого столетия, в нынешнем времени доступность технических средств для создания аудиовизуальных произведений неограниченно возросла, а сам процесс записи и организации изобразительной информации превратился в обыденное явление. Визуализация общественных коммуникаций является прямым вызовом для эволюции и научного языка. В отечественной науке с обновленными смыслами ставятся вопросы вековой давности – о роли кинематографических (визуальных) ресурсов в исследовательских процессах, и в сфере презентации научных знаний (Аванесов, 2013). Однако, несмотря на эффективность, доступность, и распространенность в современной культуре, для российской этнографии/социокультурной антропологии визуальные средства остаются по-прежнему недооцененным ресурсом, а опыты их применения – за редкими исключениями (Головнев, 2011; Разлогов, 2010), малопредставленным в историографии полем.

Принято считать, что визуальная антропология в нашей стране – направление относительно молодое, оформившееся в России/СССР в 1980-х гг., и связывается это с появлением специализированных исследовательских центров, с проведением серии тематических семинаров, а также с рождением профильного всесоюзного кинофестиваля в эстонском г. Пярну

<sup>1</sup> Статья подготовлена за счет гранта РФФИ № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино» (рук. А. В. Головнёв).

(Трушкина, 2012). Все же предшествующие опыты – прежде всего, создание этнографических фильмов и фотографий, обобщают в рамках «предыстории» визуальной этнографии (Александров, 2014). В данной статье предлагается обратить исследовательское внимание на этнографический фильм «Страна гольдов» – конкретный пример из значительного пласта неизученного архивных кинодокументов советского периода – наследия волны теоретических и практических поисков в направлении визуальной этнографии 1920–1930-х гг.

С одной стороны, количественное и качественное развитие визуально-антропологических опытов происходило в тесной связи с параллельными процессами в науке. Использование возможностей кинематографа в изучаемый период происходило в русле поисков нового языка и исследовательских методик, связанных с советской «перестройкой» в самой этнологии/этнографии. Теоретические лозунги о необходимости содействия науки и кино звучали как перспективные методологические установки, в частности, на знаковом для истории этнонауки совещании этнографов Ленинграда и Москвы (Н. М. Маторин, Б. М. Соколов, Я. П. Кошкин, С. Ф. Ольденбург, Н. Н. Павлов-Сильванский, Н. Ф. Яковлев и др.) 1929 г. (От классиков к марксизму, 2014). В практическом же плане, к тому времени многие исследователи уже достаточно регулярно осуществляли создание визуальных документов в своих полевых работах, либо самостоятельно (В. К. Арсеньев, Б. И. Дыбовский, Л. Л. Капица, П. Т. Новограбленов, П. И. Полевой, Е. П. Орлова, Б. О. Пилсудский и др.), либо в соавторстве с кинематографистами (А. А. Литвинов – В. К. Арсеньев, Н. А. Лебедев – Х. Д. Ошаев, В. А. Шнейдеров – О. Ю. Шмидт, В. А. Ерофеев – М. С. Андреев и др.).

С другой стороны, вышеупомянутый всплеск в развитии визуально-антропологических опытов происходил в русле советской национальной политики, в частности, в рамках линии «коренизации» (Красовицкая, 2012), предполагавшей опору на региональные/национальные кадры. А политический заказ на поиски «первобытного коммунизма» у коренных народностей регионов стимулировал развитие экспедиционного освоения страны. Не случайно, именно в этот период производство фильмов этнографического и географического содержания возросло на порядок – с 50 (1925) до 200 (1930) единиц в год (Магидов, 1998). В дальности и длительности киноэкспедиций соревновались ведущие кинодокументалисты страны, экранизируя большевистскую формулу о перескоке «первобытных» этнокультурных сообществ в социализм, минуя капитализм. Выделились киностудии, занимающиеся производством фильмов этногеографической тематики («Совкино», «Межрабпомфильм», «Культурфильм» и др.).

Одной из таких профильных организаций была студия «Востоккино», созданная в 1928 г. специально для кинообслуживания национальных республик и областей РСФСР. В ее задачи входило налаживание системы киносъёмочного процесса и кинопроката с целью культурного подъема национальных сообществ страны. И с первых же шагов «интернациональная» студия под руководством ингуша Б. А. Котиева, развернула активную деятельность по производству «национальных» фильмов: бурят В. И. Инкижинов взялся за фильм «Комета» по мотивам пьесы татарского драматурга А. Т. Рахманкулова, белорус Д. Н. Бассалыго – получил постановку фильма «Бюок Гюнеш» о советском строительстве в Крыму, а создание кинокартины о гольдах (нанайцах), живших традиционными стойбищами по дальневосточной реке Амур и ее притокам, была поручена армянину А. И. Бек-Назарову.



Рис. 1. Амо Бек-Назаров. Портрет

### Предыстория этнографического кинопроекта

Биография Амо Ивановича Бек-Назарова (1892–1865) – исторична и кинематографична. Рожденный в Ереване под именем Амбарцум Бекназарян, в юности – успешно выступал в спортивных состязаниях по французской борьбе под псевдонимом Амо Экзотик. С 1914 г. он стал киноактером в амплуа «салонного любовника», кино-партнером «королевы экрана» Веры Холодной, «звездой» российского кино. И после революции продолжил работу в кинематографе переходного периода: от независимой – к государственной, от немой – к звуковой кинематографии. В частности, А. И. Бек-Назаров, как энергичный организатор, стоял у истоков национализации киноотрасли в Грузии и Армении: при его активном участии в Грузии была создана киносекция Наркомпроса, преобразованная в Госкинопром Грузии, который Бек-Назаров возглавлял в течение нескольких лет, вплоть до своего отъезда в Армению, где он становится первым директором «Арменкино». Со временем, совмещая административную и творческую деятельность, А. И. Бек-Назаров перешел в режиссуру. Имея к тому времени солидный опыт работы в различных кинематографических профессиях, с первых же постановок («Отцеубийца» (1923), «Пропавшие сокровища» (1924), «Натэлла» (1925), «Намус» (1925), он заявил о себе как о самобытном кинорежиссере. В отличие от оперно-сусальных восточных «штампов», заполонивших в то время киноэкран (гаремы, фонтаны, беки, абреки, свидания у колодцев, похищения женщин, лезгинка и пр.), А. И. Бек-Назаров, как режиссер, явил в своих работах реалистично-бытовые образы национального, народного, этнографического. Известный советский драматург С. Третьяков в одной из рецензий: «Острота, своеобразие национально-бытовой и этнографической детали, находят в Бек-Назарове своего защитника»

(Вельтман, 1937: 10). Действительно, выражаясь образно, А. И. Бек-Назаров знал Восток не по художественным иллюстрациям к сказке «Али-Баба и сорок разбойников». Самостийные детские впечатления, воспоминания юности и молодости нашли прямое отражение в его творчестве, дополняясь материалами кропотливого изучения жизни армян, курдов и персов – собранных не только из литературных источников, но и в ходе совершенных им исследовательских экспедиций по стране. Закономерно, по мнению киноведа Г. П. Чахирьяна, что в более «зрелых» своих киноработах – «Зарэ» (1926), «Хас-пуш» (1927) и «Дом на вулкане» (1928) – А. И. Бек-Назаров окончательно отошел от экзотических образов «условного Востока» – и советская кинематография приобрела в его лице самобытного, столь необходимого новой власти, социалистического реалиста с национальным акцентом (Бек-Назаров, 1965: 6). Не случайно, зарекомендовавший себя профессионал показа советизации национальных окраин, в 1928 г. А. И. Бек-Назаров был привлечен к основанию «Востоккино» как «киностудии нацменьшинств» (Бек-Назаров, 1965: 166), а в 1929 г. – переведен с ближнего на дальний восточный кинофронт – направлен в Хабаровский округ Дальневосточного Края с заданием создать фильм о гольдах (нанайцах).

В результате киноэкспедиции, А. И. Бек-Назаров перевыполнил заданный студийным начальством план, и привез с Дальнего Востока материалы, на основе которых было выпущено два фильма – один художественный<sup>2</sup> и один документальный. Состоящий из этнографических сюжетов, именно документальный фильм А. И. Бек-Назарова «Страна гольдов» представляет особый интерес для предметного историко-антропологического анализа. В этой дальневосточной экспедиции режиссер не только снимал кино, но и регулярно вел путевой дневник (РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Ед. хр. 53), изданный впоследствии в виде книги. Поэтому сопоставление кадров фильма и дневниковых записей режиссера, дополняющих друг друга, представляет методологический интерес в рамках данной статьи. Кроме того, в силу специфики немого кино, итоговая картина «Страна гольдов» представляет собой своеобразный кинотекст, состоящий из примерно равнозначного количества перемежающихся в повествовании кинокадров и титров. В этой связи, эффективным методом для анализа данного фильма является его исследовательская расшифровка – «перевод» в текстовый формат. Так, ниже в статье приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ – как в фильме), кадров (обычным шрифтом), и дневниковых записей режиссера (*курсивом*) кинокартины.

### «Страна гольдов»<sup>3</sup> как кинотекст

Начальный титр. ГОЛЬДЫ – НАРОД МАНЧЖУРСКОЙ ВЕТВИ ТУНГУСО-МАНЧЖУРСКОГО ПЛЕМЕНИ.

Титр. ГОЛЬДЫ ОБИТАЮТ В ПРЕДЕЛАХ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КРАЯ ПО РЕКАМ АМУРУ И УССУРИ И ИХ ПРИТОКАМ.

Кадр. Река.

Титр. РЕКА АМУР.

Кадр. Река Амур.

Титр. СТОЙБИЩЕ НАЙХИН В 180 КМ. ОТ ХАБАРОВСКА ПО НИЖНЕМУ ТЕЧЕНИЮ АМУРА. НАСЕЛЕН ГОЛЬДАМИ РОДОВ ДЖАКСОР, БЕЛЬДЫ, КИЛЕ, ОНИНКА.

Кадр. Стойбище на берегу Амура.

Режиссер так описывал прибытие киногруппы на место съемок: *«Нас обступила толпа. Дети, прибежавшие первыми, боязливо рассматривали нас. Более смелые притрагивались к нашей одежде. В обступившей нас толпе не было только женщин: в накинутых на плечи халатах из рыбьей кожи*

2 Художественный кинофильм «ИГДЕНБУ». Государственный фильмофонд РФ. Кинодокумент №16484. Немой, черно-белый. 60 минут. Производство студии «Востоккино», 1930.

3 Документальный кинофильм «Страна гольдов». Российский государственный архив кинофотодокументов. Кинодокумент № 12831. Немой, черно-белый. 70 минут. Производство студии «Совкино», 1929.

они безмолвно стояли у своих фанз, попыхивая китайскими трубками и никак не выражая своего отношения к нам. Встретивший нас молодой нанайец – его звали Ичанча – понял, что такое киносъемка, так как бывал не раз в Хабаровске и смотрел там фильмы. Причмокнув языком, он стал объяснять толпе цель нашего приезда. Кто понял, кто нет, но всем стало ясно, что мы приехали надолго и что нам нужно жилье» (Бек-Назаров, 1965: 168).

Титр. ЭКОНОМИЧЕСКАЯ БАЗА СУЩЕСТВОВАНИЯ ГОЛЬДОВ – РЫБОЛОВСТВО, ОХОТА, ПОДСОБНЫЙ ПРОМЫСЕЛ.

Кадр. Мужчина проверяет сети.

Титр. ПРИГОТОВЛЕНИЕ К ЛОВЛЕ КЕТЫ.

Кадр. Девушка подправляет сеть.

Титр. ВЬЮТ ВЕРЕВКИ.

Кадры. Мужчина вьет веревку, девушка вьет веревку. Рыба в воде. Рыбак острогой бьет рыбу.

Титр. КЕТА ПОШЛА, КЕТА ПОШЛА.

Кадр. Из избы выходит рыбак.

Титр. СПЕШНО ОТПРАВЛЯЮТСЯ ГОЛЬДЫ НА РЫБАЛКУ.

Кадры. Гольды собирают сети. Садятся на лодку. Плывут по реке. Женщина гребет.

Титр. И НАЧАЛСЯ ЛОВ.

Кадры. Гольды гребут, плывут на лодке по реке, спускают сеть в воду.

Титр. ВСЯ ТАЙГА...

Кадры. Филин на берегу.

Титр. ...НА РЫБНОЙ ЛОВЛЕ.

Кадр. Рыба в воде.

Титр. БАРСУК.

Кадр. Барсук на берегу высматривает рыбу.

Титр. У НИКОЛАЕВСКА НА АМУРЕ ГИЛЯКИ ЛОВЯТ КЕТУ НЕВОДАМИ ДЛИНОЙ 100 – 200 САЖЕН.

Кадры. Женщины на стойбище разделяют и развешивают рыбу на сушку. У берега – лодки рыбаков. Рыба сушится.

Титр. РЫБУ ПЛАСТАЮТ НА ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ.

Кадры. Женщины разделяют рыбу. Обработанная рыба сушится на ветру. Женщины курят трубки.

Титр. ЧАЙ С ИКРОЙ.

Кадры. Икра, чай. Вид на реку через сушильню.

Титр. ВЯЛЯТ НА СОЛНЦЕ, ДЕЛАЯ ЗАПАСЫ НА ЗИМУ.

Кадры. Ряба вялится в сушильне.

Титр. КОЖА РЫБЫ ИДЕТ НА ОБУВЬ И ОДЕЖДУ.

Кадры разделки рыбы, отделения кожи.

Режиссер вспоминал: «Рыбная ловля, играющая большую роль в жизни нанайцев, требовала отражения в нашем фильме... Плывая по Анюю мы любовались его берегами, наблюдали за жизнью в прибрежных водах, слушали рассказы нанайцев-рыбаков о секрете своего промысла... Нанайцы быстро распустили длинную сеть и перегородили ею всю реку. Первая тоня оказалась счастливой – больше тысячи штук кеты весом от четырех до шести килограммов каждая. Вторая сеть была пуста – косяк рыбы прошел стороной. Один из нанайцев, тянувших сеть, сел рядом с нами на камень и горестно объяснил, что теперь рыба пошла не та, а вот когда он был молод и жил на Камчатке, тогда во время хода кеты ему однажды удалось перейти с одного берега реки на другой по живому, шевелящемуся плоту плывущей возле друг дружки рыбы» (Бек-Назаров, 1965: 173).

Титр. ОСЕНЬЮ ОБИЛЬНЫЕ ДОЖДИ.

Кадры. Дождь в тайге. Дождь на реке. Дождь на стойбище.

Титр. ВСЕ РЕКИ ВЫХОДЯТ ИЗ БЕРЕГОВ.

Кадр. Течение многоводной реки.

Титр. АМУР ОСЕНЬЮ 1929 ГОДА ВЫШЕ УРОВНЯ НА 3 МЕТРА.

Кадры. Волны на Амуре достигают жилых построек. Жители передвигаются между домов на лодках. Нарты плавают на поверхности воды во дворе. На крыше затопленного дома – мальчик и собака. К дому подплывает мужчина-гольд в лодке. Мальчик с собакой переходят с крыши дома в лодку. Уплывают от дома. Крыши построек в затопленном селении.

Титр. ЗИМА СКОВЫВАЕТ ВСЕ РЕКИ ЛЬДОМ.

Кадры. Замерзшая река. Обледенелые волны. Торосы.

Титр. ОПАСНАЯ ТАЙГА.

Кадры. Тигр стоит на берегу таежной реки. Следы тигра на снегу. Берлога в снегу. Медведь в зимней тайге. Следы енота на снегу. Енот роет берлогу в снегу.

Титр. САМОСТРЕЛ НА МЕЛКОГО ЗВЕРЯ.

Кадр. Самострел на снегу.

Титр. СТАВИТСЯ НА СЛЕДУ.

Кадр. Зверь направляется к самострелу.

Титр. ОХОТА НА ИЗЮБРЯ.

Кадры. Охотник с собаками в тайге.

Титр. ГОЛЬД ПРЕСЛЕДУЕТ ЗВЕРЯ ДЕСЯТКИ КИЛОМЕТРОВ.

Кадры. Охотник на лыжах. Молодой изюбрь в тайге. Гольд стреляет. Олень падает. Гольд идет на лыжах по тайге.

Из дневника А.И. Бек-Назарова: *«В свободное от съемок время я бродил с ружьем по тайге. Как-то я потерял дорогу заблудился и вышел к какому-то шалашу. На полу, поверх циновки, лежит сено. У очага – сухие дрова. А на столбике, поддерживавшем шалаш, висят мешочки – один с чумизой, другой с солью. Вскоре запылал огонь в очаге, закипело нехитрое варево... Мой молодой друг нанает Ичанча видя, что я не вернулся к ночи, пошел по моим следам... Что касается шалаша, то как оказалось, нанайцы специально ставят их для заблудившихся или уставших охотников. Этот благородный обычай особенно ценен зимой, когда охотники уходят в тайгу на долгое время»* (Бек-Назаров, 1965: 172).

Титр. ТАК СТОЛЕТИЯМИ ЖИЛИ ГОЛЬДЫ.

Кадры. Шаман камляет. Лежит больная.

Титр. ВМЕСТО ВРАЧЕЙ, БОЛЬНЫХ «ЛЕЧИЛИ» ШАМАНЫ.

Кадры шаманского камлания. Детали костюма и снаряжения шамана: колокольчики на бубне, пояс с украшениями.

Титр. В ПЬЯНСТВЕ.

Кадры. Шаман пьет спиртное из чашки.

Из воспоминаний А.И. Бек-Назарова: *«Во время съемки камлания нанайцы держались совершенно естественно, никак не реагируя на стрекочущий аппарат. Что касается шамана, то, войдя в свою роль, он, по-моему, вообще забыл, что идет киносъемка. Во всю силу он бил в бубен, рьяно вскидывая заднюю часть тела с знаменитым поясом, и висящие на нем побрякушки звякали неприятным разноголосым звоном. Шаман был врожденным актером, издавна привыкшим притворяться перед своими односельчанами. Любую нашу просьбу он выполнял с большим удовольствием и, я бы сказал, с «творческим вдохновением»* (Бек-Назаров, 1965: 175).

Титр. ПРИХОДИТ КОНЕЦ ПЕРВОБЫТНОЙ ЖИЗНИ ГОЛЬДОВ.

Кадры. Лошади на борту парохода.

Титр. КОМИТЕТ СЕВЕРА ПОМОГАЕТ ГОЛЬДАМ СТРОИТЬ КУЛЬТУРНОЕ ХОЗЯЙСТВО.

Кадры. Погрузка скота на пароход. Работа лебедки подъемника. Подъем коровы на борт судна.

Титр. ЗАЛОЖЕНО НАЧАЛО ЖИВОТНОВОДСТВА.

Кадры. Женщина на таежном стойбище кормит свиней.

Титр. БЛАГОПОЛУЧЕ ГОЛЬДОВ НЕ БУДЕТ ЗАВИСЕТЬ ОТ СЛУЧАЙНОСТЕЙ ОХОТЫ.

Кадры вспашки земли кирками.

Титр. ПЕРВАЯ ЗАПАШКА.

Кадры. Мужчина орудует киркой, девочка с киркой.

Титр. ВСПАХАННАЯ ЗЕМЛЯ – ВЕРНОЕ ОРУЖИЕ ПРОТИВ ШАМАНСТВА.

Кадры. Постройка срубного дома в тайге.

Титр. ПЕРВАЯ ШКОЛА.

Кадры укладки бревен сруба.

Титр. НЕЧЕГО ДЕЛАТЬ ШАМАНУ РЯДОМ С ВРАЧЕМ.

Кадры. Постройка амбулаторного помещения. Женщина на приеме у врача. Очередь на прием к врачу. Врач осматривает ребенка.

Титр. НА СМЕНУ КУЛАКА-СКУПЩИКА, ВЫМАНИВАЮЩЕГО ЗА СПИРТ ПУШИНУ...

Кадры. Гольды подходят к скупочному пункту с вывеской «ДАЛЬГОСТОРГ», сдают пушнину.

Титр. ДАЛЬГОСТОРГ СНАБЖАЕТ ГОЛЬДОВ НУЖНЫМИ ТОВАРАМИ.

Кадры. Гольды выходят из здания ГОСТОРГА с товарами.

Титр. ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ – ГРОБ ШАМАНУ.

Кадры. Группа гольдов у избы-читальни. Занятие по обучению грамоте.

Титр. ХАБАРОВСКИЙ ПЕДТЕХНИКУМ ГОТОВИТ БАТАЛЬОН КУЛЬТАРМЕЙЦЕВ.

Кадры. Из дверей техникума выходят студенты. Портретный план студента-гольда. Портрет студентки.

Группа студентов беседует.

Титр. ОНИ ПОБЕДЯТ ТЬМУ И ОТСТАЛОСТЬ ДАЛЕКИХ ОКРАИН.

Режиссер резюмировал: «В дни нашего приезда в Найхене открылась первая кооперативная лавка и нанайцы убедились, что в обмен на их меха они получают в кооперативе втрое больше продуктов, чем от спекулянтов-скупщиков. Было радостно видеть, как в их фанзах появились хлеб, рис и разные крупы... Библиотеки, больницы, родильные дома, клубы с кинозвуковыми установками появились во всех стойбищах на Амуре. Пушкин, Лев Толстой, Лермонтов и многие современные писатели переведены на нанайский язык. А светильники на рыбьем жиру заменила лампочка Ильича» (Бек-Назаров, 1965: 179).



Рис. 2. Кадр из фильма «Страна гольдов»

### Метод Бек-Назарова

Исследовательский разбор фильма при сопоставлении вышеприведенного кинотекста и опубликованных письменных источников – позволяет, помимо прочего, проанализировать и творческий метод режиссера А. И. Бек-Назарова.

С самого старта работ с дальневосточным материалом, режиссер определял жанр будущего фильма как «художественно-документальный»: «Эта работа сразу же увлекла меня. К тому времени советская кинематография показала свое превосходство над западной во многих областях. Только один жанр оставался не разработанным нашими киномастерами – художественно-документальный, жанр «Чанга», «Нанука»<sup>4</sup> и др. Передо мною встала задача восполнить этот пробел» (Бек-Назаров, 1965: 166).

<sup>4</sup> «Чанг» (1927) – фильм М. Купер и Б. Шёдзак; «Нанук с Севера» (1922) – фильм Р. Флаэрти.

Поездке коллектива «Востоккино» в Хабаровский район предшествовала тщательная подготовительная работа, включая знакомство с изданными научными трудами (Лопатин, 1922; Шимкевич, 1896). «Наша съемочная группа в составе режиссера А. Бек-Назарова, оператора Г. Блюма, сорежиссера Г. Брагинского и директора Мартьянова, перед тем как уехать в такую далекую экспедицию, предварительно тщательно ознакомилась с материалом по быту нанайцев» – вспоминал режиссер (Бек-Назаров, 1965: 167). Он осознавал, что от подготовительных исследований незнакомой для него культуры и территории напрямую зависит качество будущего фильма, подчеркивал, что «поверхностное изучение материала, неумение почувствовать среду, часто приводят талантливого режиссера к художественному банкротству его картин» (Бек-Назаров, 1965: 98).

Значительную роль в формировании профиля будущего фильма сыграли и консультации с деятелями Комитета Севера, производившими контроль за производством фильма на всех стадиях его создания: от написания сценарного эскиза до выпуска готового фильма в кинопрокат. Стандартная драматургическая матрица, по которой изготавливалась основная масса советских этнографических фильмов изучаемого периода предполагала противопоставление традиционного бытования (как образа «темного прошлого») и советских нововведений (как образа «светлого будущего») в жизни этнических сообществ (Головнев, 2018). Показ запущенных царизмом «вымирающих первобытных народностей», которым Советы протягивали руку помощи, были в русле государственной идеологии и национальной политики, определяя отбор материалов для «документальной» летописи советизации национальных окраин. «Западные фильмы облюбованного мною жанра обычно привлекали зрителя показом эффектных экзотических сцен, затушевывали жестокую действительность жизни колониальных народов. Мне же представлялось необходимым показать, как угнетали нанайцев при царизме: у них отнимали лучшие рыбные промыслы, загоняли в самые глухие места тайги...» – признавался А. И. Бек-Назаров (Бек-Назаров, 1965: 166).

В последующей полевой работе киногруппы в нанайском стойбище Найхин также видны особые методологические нюансы. По воспоминаниям режиссера, непосредственно съемке предшествовал период знакомства кинематографистов с местными условиями и жителями: как правило, режиссер и оператор в сопровождении проводника-переводчика регулярно наносили нанайцам ознакомительные визиты, примериваясь к локациям и героям будущих съемок. Взаимоотношения приезжих кинематографистов и местных жителей активно развивались «за кадром» фильма – свободное от работы время А. И. Бек-Назаров проводил в совместных с нанайцами походах на охоту, или рыбалку, попутно выслушивая локальные истории про встречи с тиграми с медведями, про суеверный страх перед драконами, севонами, живущими в озерах и лесах...» (Бек-Назаров, 1965: 177). Такие жизненные эпизоды все глубже погружали Бек-Назарова-исследователя в понимание нанайской культуры, и определяли стремление Бек-Назарова-режиссера отразить этот колорит в фильме.

Если же анализировать непосредственно съемочную методологию киногруппы А. И. Бек-Назарова, то прежде всего, обращают на себя внимание приемы, диктуемые особенностями самого жанра художественной документалистики. Соединение приемов постановочного и документального кино было широко распространено в кинематографе изучаемого периода в России и в мире. С одной стороны, это было связано с особенностями кинематографической техники: тяжелая, шумная киноаппаратура, стоявшая между снимающим и снимаемым, являлась активным «участником» съемочного процесса, практически не оставляя возможности запечатлеть «жизнь как она есть»<sup>5</sup>. С другой стороны, использование постановочных методов в документальном кино часто имело творческую нагрузку – реконструкции событий/сцен, имевших реальную основу, но не возможных для прямой документальной съемки. А. И. Бек-Назаров, например, так вспоминал работу над документальным фильмом «Страна

---

5 Термин кинодокументалиста Дзиги Вертова.



Наири» (1930), требовавшим показа социалистических преобразований в Армении: «Я ввел в фильм и документальную съемку, и куски из художественных картин, особенно историко-революционных, рисующих определенную историческую эпоху царской и дашнакской Армении, и, наконец, инсценировку с актерами. Без последней я обойтись не мог. То, что не было своевременно зафиксировано документальной кинематографией, я решил восстановить эти факты при помощи инсценировок» (Бек-Назаров, 1965: 157). Придерживаясь сценарного эскиза, группа А. И. Бек-Назарова постепенно запечатлевала жизнедеятельность стойбища в импровизационном сотворчестве с его жителями: «Нанайцы внимательно нас выслушивали, а когда вопрос касался их быта, то очень часто даже подсказывали ту или иную деталь» – вспоминал режиссер (Бек-Назаров, 1965: 175).

Особое место в плане обязательных съемок для группы А. И. Бек-Назарова занимала сцена шаманства. Режиссер признавался, что одной из основных задач, поставленных студийным начальством перед киноработой «было дискредитировать шаманство, еще сильное у нанайцев и при Советской власти» (Бек-Назаров, 1965: 166). На стойбище Найхин проживал в то время практикующий шаман, его сеансы в округе происходили достаточно регулярно. И по прибытии на место съемок А. И. Бек-Назаров с помощью молодого ассистента, нанайца Ичанча, искал подход к съемке принципиального эпизода. Предварительно, режиссером и оператором был совершен ознакомительный визит к шаману, а также посещение церемонии камлания, посвященной излечению больного старика-нанайца. В своих заметках А. И. Бек-Назаров подчеркивал актерскую натуру шамана, с охотой согласившегося на съемку: «Войдя в свою роль, он, по-моему, вообще забыл, что идет киносъемка. Во всю силу он бил в бубен, рьяно вскидывал заднюю часть тела с знаменитым поясом, и висящие на нем побрякушки звякали неприятным разноголосым звоном. Заснятые планы нас вполне удовлетворили» (Бек-Назаров, 1965: 175).

Перед отъездом киногруппы А. И. Бек-Назаров из «Страны гольдов» даже организовал просмотр части отснятых и проявленных на месте киноматериалов для жителей стойбища Найхен – с одной стороны, чтобы показать нанайцам «чудо» кинематограф, с другой – с целью наблюдения за их реакцией на содержание снятых сцен. «Нанайцы с восторгом смотрели на себя, то и дело одобрительно вскрикивая. А когда на экране появился шаман, то шуткам и насмешкам не было конца. Как я понял, нанайцы все меньше и меньше верили в силу магии шамана и приходили на его камлание как на привычное для них веселое представление» – записал в дневнике режиссер (Бек-Назаров, 1965: 179).

Завершались съемки фильма «Страна гольдов» эпизодами новой жизни – прогрессивных преобразований на советской окраине, происходящих при социализме (сцены строительства больниц и школ, развития сельскохозяйственной и производственной базы, создания политических организаций и объектов культуры). А. И. Бек-Назаров серьезно подходил к вопросам выражения «национального» в кино. «Как сделать, чтобы национальная форма была не просто фактурой, скорлупой художественного образа, а его органической частью, существенным моментом его содержания?» – задавался вопросом режиссер (Вельтман, 1937: 97). Отталкиваясь от определения нации, данного И. В. Сталиным (Сталин, 1934: 6), А. И. Бек-Назаров приходит к выводу, что наряду с природой, языком, хозяйственным и бытовым укладом, необходимо стараться выразить в кино особенности психического склада и духовный облик народа (Вельтман, 1937: 97). Сложность реализации подобного теоретического подхода на практике, заключалась в том, что в изучаемое время духовность/духовная культура цензурно выводились «за кадр» советского кино, основой же фильма объявлялось хозяйство (Терской, 1930). Как верно подмечал А. И. Бек-Назаров, такие кинообразы получались неполными в своем искусственно «обездушенном» виде, а итоговая киноконструкция – оказывалась противоречивой. Не случайно, в «Стране гольдов» сцены советизации нанайского быта, являясь характерной для того времени уступкой партийной редакции, имели особый стиль съемки и монтажа и выглядели особняком по отношению к основной части фильма.

Первый показ «Страны гольдов» прошел в Комитете по делам народов Севера, после которого фильм получил благожелательный отзыв специалистов и визу в кинопрокат. Труды киногруппы А. И. Бек-Назарова были вознаграждены – выйдя на широкий экран в 1930 г., фильм «Страна гольдов» имел значительный резонанс среди зрительской аудитории в СССР, заслужил хвалебные отзывы советской и международной прессы (РГАЛИ. Ф. 2617. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 46). Фрагментарная критика фильма касалась увлечения режиссера этнографическими элементами в ущерб развитию сюжета (Вельтман, 1937: 55), что, видимо, явилось экранными следами вышеупомянутой внутренней борьбы в авторе, которая сопровождала весь творческий путь создания фильма. Действительно, и в изданных в виде книги воспоминаниях и в фильме, этнография и натура выдвигались А. И. Бек-Назаровым на первый план, и в итоге – естественное (документальное) оказывалось сильнее искусственного (художественного). «Я могу быть доволен своим фильмом: он сохранил для потомков память о тех временах, о которых иногда полезно вспоминать, чтобы лучше оценить счастье сегодняшнего дня» – резюмировал режиссер (Бек-Назаров, 1965: 179). В целом, данный опыт вполне характерен в плане развития и формирования формата художественно-документального этнофильма в советской кинематографии о народах: от любования этно-экзотикой – через драматургическое столкновение темного традиционного прошлого и светлого социалистического будущего – до выхода на «эпическую» позицию о неизбежности смены укладов и победы социализма.

Как видно, в процессе исследования создаваемых в советский период кинопроизведений важно иметь в виду как особенности творческой методологии режиссера, так и социокультурный контекст кинопроизводства. Принадлежа к числу наиболее значительных этнографических киноработ советского периода, фильм «Страна гольдов» выполнил свою комплексную задачу: с одной стороны, он является вкладом в науку, будучи одним из самых ранних кинодокументов по этнографии гольдов (нанайцев); с другой – в данной кинокартине просматриваются и свидетельства советского строительства в дальневосточном крае (создание школ, больниц, торгпунктов и т. д.). Таким образом, при должной исследовательской критике, фильм «Страна гольдов» А. И. Бек-Назарова, являясь документом своего времени, оказывается многослойным историческим источником, представляющим значительную ценность для научного изучения.

### Список литературы:

- Аванесов С. С.** Визуальная антропология как исследовательская дисциплина // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. – 2013. – № 1. – С. 68–74.
- Александров Е. В.** Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. – 2014. – № 4. – С. 127–140.
- Бек-Назаров А. И.** Записки актера и кинорежиссера. – М.: Искусство. – 1965. – 272 с.
- Вельтман С. Л.** А. Бек-Назаров. – М.: Искусство. – 1937. – 104 с.
- Головнев А. В.** Антропология плюс кино // Культура и искусство. – 2011. – № 1. – С. 83–91.
- Головнев И. А.** Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). – М.: ИЭА РАН. – 2018. – 226 с.
- Красовицкая Т. Ю.** Конфликт идеалов и практик ранней советской государственности. Механизмы и практики этнополитических процессов (1917 – 1929) // Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства. – М.: Новый хронограф. – 2012. – С. 151–206.
- Лопатин И. А.** Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские. – Владивосток: Типография Управления внутренних дел. – 1922. – 370 с.
- Магидов В. М.** Кинодокументы по визуальной антропологии России / Материальная база сферы культуры. – Вып. 2. – М.: Изд. РГБ. – 1998. – 100 с.
- От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5–11 апреля 1929 г.) / под ред. Д. В. Арзютова, С. С. Алымова, Д. Дж. Андерсона. – СПб.: МАЭ РАН. – 2014. – 511 с.
- Разлогов К. Э.** Кино-Этнография-Антропология // Философские науки. – 2010. – № 7. – С. 80–90.

**Сталин И. В.** Марксизм и национально-колониальный вопрос. – М.: Партиздат. – 1934. – 232 с.

**Терской А. Н.** Этнографическая фильма. – М.: Теакинопечать. – 1930. – 187 с.

**Трушкина Е. Ю.** Визуальная антропология в России: как все начиналось? / Аудиовизуальная антропология. Культурное наследие. – М.: Институт Наследия. – 2012. – С. 7–16.

**Шимкевич П. П.** Материалы для изучения шаманства у гольдов / Записки Приамурского отдела ИРГО. – Т. 1. – Вып. 2. Хабаровск: Типография канцелярии Приамурского Генерал-губернатора. – 1896. – 136 с.

#### **Список источников:**

Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). – Ф. 675. – Оп. 2. – Ед. хр. 53. – 41 л.

Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Документальный кинофильм «Страна гольдов». – Кинодокумент № 12831.

Государственный фильмофонд РФ (Госфильмофонд). Художественный кинофильм «ИГДЕНБУ». – Кинодокумент № 16484.

Головнев Иван Андреевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник.

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

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

E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

*Материал поступил в редакцию 20 ноября 2019 г.*

**I. A. Golovnev**

#### **VISUALIZATION OF ETHNICITY IN SOVIET CINEMA: «COUNTRY OF GOLDS» BY AMO BEK-NAZAROV (1930)**

Based on the material of the ethnographic documentary «Country of Golds» by the classic of Soviet cinema, Amo Bek-Nazarov, the article considers the direction of artistic documentary as an example of visual and anthropological experiments in the USSR at the turn of the 1920–1930s. Analyzing archival data, director's diaries, and contemporary testimonies, the author traces the evolution of the mentioned film project in connection with parallel processes in politics and cinema. In the period under study, Soviet filmmakers tested various visualization formats of ethnicity, constructing the Soviet myth of the peoples of the new Union freed by the revolution, which the party leadership needed. Based on an illustrative example of the work of director Amo Bek-Nazarov, the article traces the use of the capabilities of ethnographic cinema as a resource for creating effective on-screen images for traditional life (the image of the «dark past») and innovations of socialism (the image of the «bright future»). As soon as the film «Country of Golds» is a kind of film text, consisting of approximately the same number of film frames and text captions alternating in the narrative, the method of analysis of the film was its research decoding – «translation» into text format. The article analyzes the potential of the cinema as a form of visual anthropology, and the film as a multicomponent historical source that displays the culture of the film being shot and shot, reflecting the silhouettes of culture and ideology of its time. Conclusions are drawn about the film «Country of Golds» as a multi-layered historical cinema source, and about the director's creative methodology for combining documentary and artistic techniques in the process of ethno-cinematic work, as relevant for study and use in modern visual anthropological practice.

**Key words:** *visual anthropology, anthropological cinema, Amo Bek-Nazarov, national politics, USSR.*

#### **References:**

**Avanesov S. S.** Vizual'naya antropologiya kak issledovatel'skaya distsiplina [Visual anthropology as a research discipline] // Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy [Tomsk Journal of Linguistic and Anthropological Studies]. – 2013. – № 1. – P. 68–74. (In Russian).

- Alexandrov E. V.** Predystoriya vizual'noy antropologii: pervaya polovina XX v. [Background to visual anthropology: first half of the twentieth century] // Etnograficheskoye obozreniye [Ethnographic Review]. – 2014. – № 4. – P. 127–140. (in Russian).
- Bek-Nazarov A. I.** Zapiski aktera i kinorezhissera [Notes of the actor and film director]. – Moscow, Iskusstvo Publ, 1965. – 272 p. (in Russian).
- Veltman S. L.** A. Bek-Nazarov. – Moscow, Iskusstvo Publ., 1937. – 104 p. (in Russian).
- Golovnev A. V.** Antropologiya plus kino [Anthropology plus cinema] // Kul'tura i iskusstvo [Culture and art]. – 2011. – № 1. – P. 83–91. (in Russian).
- Golovnev I. A.** Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova) [The phenomenon of Soviet ethnographic cinema (A. A. Litvinov's work)]. – Moscow, IEA RAN Publ., 2018. – 226 p. (in Russian).
- Krasovitskaya T. Yu.** Konflikt idealov i praktik ranney sovetskoy gosudarstvennosti. Mekhanizmy i praktiki etnopoliticheskikh protsessov (1917 – 1929) [Conflict of ideals and practices of early Soviet statehood. Mechanisms and practices of ethno-political processes (1917–1929)] // Etnicheskiy i religioznyy faktory v formirovani i evolyutsii rossiyskogo gosudarstva [Ethnic and religious factors in the formation and evolution of the Russian state]. – Moscow, New chronograph Publ., 2012. – P. 151–206. (in Russian).
- Lopatin I. A.** Gol'dy amurskiye, ussuriyskiye i sungariyskiye [Amur, Ussuri and Sungarian Golds]. – Vladivostok, Printing house of the Department of the Interior Publ., 1922. – 370 p. (in Russian).
- Magidov V. M.** Kinodokumenty po vizual'noy antropologii Rossii [Cinema-documents on visual anthropology of Russia] / Material'naya baza sfery kul'tury [Material base of the sphere of culture]. – Vol. 2. – Moscow, RGB Publ., 1998. – 100 p. (in Russian).
- Ot klassikov k marksizmu: soveshchaniye etnografov Moskvyy i Leningrada (5–11 aprelya 1929) [From classics to Marxism: meeting of ethnographers of Moscow and Leningrad (April 5–11, 1929)] / Ed. by D. V. Arzyutov, S. S. Alymov, D. J. Anderson. S-Petersburg, MAE RAN Publ., 2014. – 511 p. (in Russian).
- Razlogov K. E.** Kino-Etnografiya-Antropologiya [Cinema-Ethnography-Anthropology] // Filosofskie nauki [Philosophical Sciences]. – 2010. – № 7. – P. 80–90. (in Russian).
- Stalin I. V.** Marksizm i natsional'no-kolonial'nyy vopros [Marxism and the National Colonial Question]. – Moscow, Partizdat Publ., 1934. – 232 p. (in Russian).
- Terskoy A. N.** Etnograficheskaya fil'ma [Ethnographic Film]. – Moscow, Teakinopechat' Publ., 1930. – 187 p. (in Russian).
- Trushkina E. Yu.** Vizual'naya antropologiya v Rossii: kak vse nachinalos'? [Visual anthropology in Russia: how did it all begin?] / Audiovizual'naya antropologiya. Kul'turnoye naslediyе [Audiovisual Anthropology. Cultural heritage]. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2012. – С. 7–16. (in Russian)
- Shimkevich P. P.** Materialy dlya izucheniya shamanstva u gol'dov [Materials for the study of Gold's shamanism] / Zapiski Priamurskogo otdela IRGO [Notes of the Amur department of the IRGO]. – Vol. 1, – iss. 2. Khabarovsk, Printing Office of the Office of the Amur Governor-General Publ., 1896. – 136 p. (in Russian)

#### List of Sources:

- Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva (dalee – RGALI) [Russian State Archive of Literature and Art (further – RGALI)]. – F. 675. – Op. 2. – № 53. – 41 p.
- Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv kinofotodokumentov (RGAKFD) [Russian State Archive of Film and Photo Documents (RGAKFD)]. Dokumental'nyy kinofil'm «Strana gol'dov» [Documentary film "Country of Golds"]. – Cinema-document № 12831.
- Gosudarstvennyy fil'mofond RF (Gosfil'mofond) [State Film Fund of the Russian Federation (Gosfilmofond)]. Khudozhestvennyy kinofil'm «IGDENBU» [Feature film "IGDENBU"]. – Cinema-document № 16484.

Golovnev Ivan Andreevich, Kandidat nauk (History), Senior Researcher.

**Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of Russian Academy of Sciences.**

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

E-mail: golovnev.ivan@gmail.com