

УДК 39:791.43

doi 10.17072/2219-3111-2019-2-87-96

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ КИНОХРОНИКА ВЛАДИМИРА ЕРОФЕЕВА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «КРЫША МИРА»)¹

И. А. Головнев

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3
golovnev.ivan@gmail.com

На примере классического документального фильма «Крыша мира» (1928) первопроходца советского антропологического кино Владимира Алексеевича Ерофеева рассматривается советская кинохроника как исторический источник. В частности, в фокусе исследования оказываются киноматериалы о традициях таджикской этнической общности, а также об их трансформации при социализме, снятые группой «Совкино» в ходе научно-кинематографической экспедиции на Памир в 1927 г. В процессе анализа материалов периодической печати, дневниковых заметок режиссера и изданных свидетельств современников прослеживается развитие указанного кинопроекта в связи с параллельными процессами в национальной политике и общественной идеологии СССР на рубеже 1920-х и 1930-х гг. В силу специфики немого кино итоговый фильм «Крыша мира» представляет собой своеобразный кинотекст, состоящий из примерно одинакового количества перемежающихся в повествовании кинокадров и текстовых титров. Поэтому методом анализа фильма как визуально-текстового произведения явилась его расшифровка – «перевод» в текстовый формат. На основе анализа кинотекста выявляется потенциал кино как формы многокомпонентного визуально-антропологического произведения, отображающего культуру снимаемого и снимающего, передающего силуэты культуры и идеологии своего времени. Исследуется творческий метод Владимира Ерофеева – антропологическая кинохроника – максимально документальная фиксация и передача информации. В связи с рассмотрением фильма в социально-историческом контексте делается вывод о феномене антропологического фильма как эффективной формы познания, позволяющей зафиксировать и транслировать во времени не только фактические события, но и их столь важный для антропологического изучения образно-эмоциональный контекст.

Ключевые слова: антропологическое кино, Владимир Ерофеев, Памир, таджики.

Предыстория кинопроекта

Рубеж 1920-х и 1930-х гг. был временем активного творческого поиска в советском кинематографе, становления новых стилей и направлений. Не случайно именно на этот период приходится и развитие производства культурфильмов этнографического и географического содержания. Во многом тому способствовала политика так называемой «коренизации» – уникальный опыт советского нацистроительства, происходившего путем формирования «социалистических наций с наделением их своими "национальными территориями", столичными городами, экономической базой, письменными языками, профессиональной культурой и т.п.» [Тишков, 2010, с. 109].

Кинематограф стал одним из главных орудий культурной революции в СССР – эффективным средством массовой информации и агитации. В ходе последовательного огосударствления кинематографа советская власть установила монополию на отрасль, определяя ее тематику и объемы производства. В отрасль входило новое поколение профессионалов, призванных создать революционный советский стиль. При этом кинопроизводство росло не только количественно, но и качественно: из общего числа киноагиток выделялись творчески-новаторские произведения, составившие авангард советского кинематографа и заслуженно вошедшие в мировую киноклассику.

Одной из наиболее значительных персон в данном процессе по праву считается режиссер Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940) – первопроходец направления экспедиционных фильмов в СССР. Ему удалось объединить в себе исследователя и кинорежиссера, экспериментатора и традиционалиста. С одной стороны, благодаря своему киноведческому опыту В.А. Ерофеев увлекся

кино как новой формой общественной коммуникации, как языком открытий новых, неизвестных широкой зрительской аудитории, территорий и народностей. С другой стороны, работая в торговом представительстве СССР в Германии в 1920-х гг., он сумел основательно изучить кинематограф как индустрию, приносящую прибыль [Шлегель, 2002, с. 369]. Импульсом же для обращения В.А. Ерофеева к жанру экспедиционного фильма послужил пример популярного в тот период немецкого кинорежиссера Колина Росса, который, совершая кругосветные экспедиции, создавал фильмы и книги о своих экзотических путешествиях, что было творчески увлекательно и приносило существенный финансовый доход [Дерябин, 2001, с. 55].

Вернувшись из Германии в СССР, В.А. Ерофеев сделал сначала монтажный фильм «За Полярным кругом» (1927), собранный из киносъемок оператора Ф.К. Бремера 1913 г. во время путешествия парохода «Колыма» за Полярный круг. Но уже в следующем, самостоятельном, фильме, снятом на Памире, Ерофеев продемонстрировал собственный режиссерский почерк. Документальный кинодневник, самодостаточный в показе экспедиционных открытий, позволял говорить о фирменном ерофеевском стиле, последовательно проявившемся в его ставших классическими кинофильмах «Крыша мира (Памир)» (1928), «Афганистан» (1929), «Далеко в Азии» (1933).

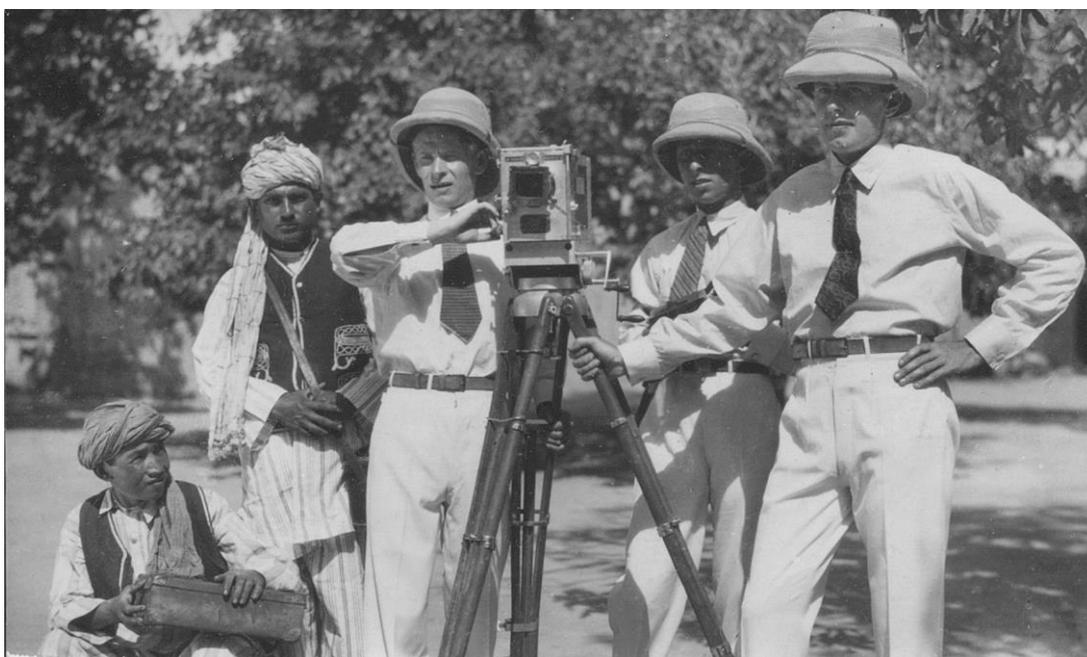


Рис. 1. В.А. Ерофеев (справа) в киноэкспедиции. Афганистан. 1929 г.

Научность фильмам В.А. Ерофеева обеспечивало участие профессиональных ученых во всех этапах киноработ: от создания сценарного эскиза до монтажа итогового фильма. Так, консультантами кинофильма о Памире выступали: в области этнографии – М.С. Андреев, авторитетный востоковед член-корреспондент АН СССР, в области геологии – Д.В. Наливкин, геолог-палеонтолог академик АН СССР, что свидетельствует об уровне взаимодействия исследователей и кинематографистов. Однако, за редкими исключениями [Magidov, 2003, Sarkisova, 2017], творческое наследие В.А. Ерофеева остается до сих пор практически неизученным в антропологии.

В настоящей статье, призванной отчасти восполнить этот пробел, осуществляется историко-антропологический анализ одной из ключевых киноработ в фильмографии режиссера – кинодокумента «Крыша мира (Памир)» – как комплексного визуально-антропологического источника. Данный фильм имеет в настоящее время несколько версий – с изъятиями из повествования титрами и визуальными фрагментами, с подложенной оформительской музыкой и др. Подобный перемонтаж за неизвестным авторством коснулся многих советских киноработ («Страна Нахчо» Н.А. Лебедева, «Лесные люди» А.А. Литвинова и др.), каждый раз нарушая структуру, ритм и содержание оригинала. Поэтому в статье анализируются материалы первого варианта фильма, сохранившегося в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов (г. Красногорск)².

Летом 1927 г. руководство фабрики «Совкино» направило киногруппу в составе режиссера В.А. Ерофеева и оператора В.Н. Беляева в комплексную экспедицию по изучению малоисследованной в то время области Средней Азии под названием Памир. Режиссер не только снимал фильм, но и регулярно делал путевые заметки, изданные впоследствии в виде книги. Поэтому сопоставление кадров фильма и дневниковых записей режиссера, дополняющих друг друга, представляет методологический интерес в рамках данного исследования. Фильм «Крыша мира (Памир)» полон разноплановых открытий (географических, геологических, этнографических и т.д.) и заслуживает внимания с точки зрения визуальной антропологии. По структуре это кинопутешествие, репортаж об экспедиции, ее чередующихся продвижениях и остановках. Но особое место в повествовании занимают сюжеты антропологического/этнографического содержания. При этом если показ жизни этнокультурных сообществ в рамках городских поселений и кочевого быта киргизов Памира выглядит в фильме как кинозаметки по пути следования экспедиции, то центральный блок этнографических материалов фильма – о таджиках-земледельцах – является самостоятельным киноочерком в картине.

Киноочерк о таджиках

В итоговом монтажном повествовании кинокадры сопровождаются пояснительными текстовыми титрами в равной пропорции, и в этом виде фильм представляет собой своеобразный кино-текст. Далее в статье излагается содержание кадров и титров центрального эпизода из фильма «Крыша мира (Памир)», посвященного таджикам, с тематическими дополнениями из дневниковых записей и опубликованных воспоминаний режиссера В.А. Ерофеева, а также с комментариями автора исследования. Во избежание погрешностей «перевода» фильма в текст запись организована как передача информационного/фактического содержания кадра с максимальной свободой от интонационного описания тех или иных сцен.

Итак, этнографический эпизод фильма открывается географической картой с обозначением маршрута следования экспедиции: перевал Кизыл-Арт, озеро Кара-Куль, Зор-Таш-Кол, Мургаб, Лянгар...

Титр: «Вся область от Лянгара вниз по течению Пянджа заселена таджиками – народом с древней земледельческой культурой».

Кадр: панорама по горной долине, в которой лежит селение таджиков.

По замечанию режиссера, «все мало-мальски ровные места в узких, сплошь покрытых камнями долинах Пянджа и впадающих в него рек, превращены таджиками в пашни и фруктовые сады. Начиная с почвы, все здесь создано искусственно, при помощи примитивных орудий, почти не изменившихся за последние столетия» [Ерофеев, 1929, с. 93].

Такой старт киноочерка является характерным для документалистики: для посвященного зрителя обозначение места действия имело узко-специальный уточняющий характер, а для массового советского зрителя – способствовало решению просветительской задачи ликвидации географической безграмотности, поставленной партией перед кино.

Столь же плановым является переход в киноповествовании к картинам, иллюстрирующим хозяйство местного населения.

Титр: «Землю берут с берегов рек».

Кадры: таджики лопатами собирают землю на берегу реки в плетеную из веток емкость, грузят на осла.

Титр: «Деревянной сохой взрыхляют каменистую почву».

Кадр: мужчина ведет упряжку волов, тянущих деревянную борону.

Титр: «Воду для орошения отводят с горных вершин».

Кадр: панорама оросительного канала, подающего воду с вершины горы к месту сельхозработ.

Титр: «Ежедневно поливают свои крохотные поля».

Кадр: мужчина поливает насаждения в саду и на поле, оросительные каналы в поле.

Титр: «Земли слишком мало и хлеба не хватает на год. Поэтому весной таджики питаются травой».

Кадр: группа мужчин, собирающих траву и готовящих ее в разогретом на огне казане.

Титр: «Позднее поспевают тутовые ягоды».

Кадр: группа женщин, заготавливающих ягоды.

Титр: «Сушеные ягоды размалывают в муку».

Кадр: женщины с помощью крупного камня давят ягоды и размалывают их, просеивают муку через сито.

Титр: «Большинство женщин уходит со скотом высоко в горы – на "летовки"».

Кадр: женщины, погоняя стада домашнего скота, поднимаются в горы, обустривают временные стойбища с жилищами из камней.

По записям В.А. Ерофеева, «земли для пастбищ, как правило, около селений нет. Каждую весну женщины угоняют скот высоко в горы, где под тающими снегами раскинуты небольшие лужайки свежей травы. Около пастбищ из камней устраиваются искусственные пещеры, в которых женщины проводят все лето» [Ерофеев, 1929, с. 94].

Титр: «На летовках сбивают масло».

Кадры: работа маслодельного «станка» (деревянная ступа и пест).

Титр: «Заготавливают топливо (кизяк)».

Кадр: женщина укладывает лепешки кизяка на каменную поверхность для просушки.

Титр: «Ушедших на летовку женщин заменяют мужчины, выполняя часть их работ».

Кадры: мужчины за домашней работой: один прядет, другой шьет.

Титр: «Прядут».

Кадр: пожилой мужчина прядет нить, сматывает в клубок.

Титр: «Ткут ковры («паласы»)».

Кадр: мужчина на ткацком станке нить за нитью собирает палас.

Титр: «Каждый вечер мужчины собираются покурить и поговорить, ни на минуту не оставляя своих рукоделий».

Кадр: группа мужчин сидит на камнях – они общаются, вяжут, шьют, вытаскивают изделия из дерева.

Данный сюжет – показ распределения ролей мужчин и женщин в этнических сообществах, населяющих окраины СССР, – вполне распространен в советском кинематографе 1920-х – 1930-х гг. Но в отличие от картины В.А. Ерофеева в нем преимущественно показывалось подчиненное положение женщин в различных этнических сообществах как иллюстрация актуальности одного из популярных пунктов советской политической повестки – освобождения угнетенных женщин (народности Востока) или уравнивания их в правах с мужчинами (народности Сибири).

Далее в фильме В.А. Ерофеева следует блок материалов о духовной культуре его киногероев, что редко становилось содержательным пластом в кино того времени.

Титр: «Таджики Западного Памира принадлежат к секте Измаилья, поклоняющейся живому "богу" Ага-Хану. Бог живет в Индии и Европе, получая от верующих 1/10 часть их доходов».

Титр: «Ага-Хан – "бог" таджиков».

Кадр: фото мужчины в европейском костюме с венком на шее.

Титр: «Представитель "бога" – ишан».

Кадр: пожилой мужчина в традиционном таджикском халате и головном уборе, окруженный детьми, к нему подходит один из верующих, целует руку.

Титр: «Ишан читает послание Ага-Хана».

Кадр: деятель духовенства читает текст на развернутом листе, вокруг – десятки верующих разных возрастов сидят на траве.

Титр: «На молитве».

Кадр: молодой человек в белом одеянии, стоя на коленях на коврик, перебирает в руке четки, читает молитву, кланяется.

В своей корреспонденции в газету В.А. Ерофеев сообщал: «Нам удалось напасть на интереснейшие явления. Таджики верят в живого бога "Ага-Хана". Этот живой бог живет в Бомбее, а его верноподданные отчисляют ему ежегодно 10 процентов своих доходов. Нам удалось раздобыть фотографию этого "живого бога" у его духовного полпреда "ишана". Судя по фото, живется этому "богу" совсем не плохо – это весьма откормленный субъект, с очень неприятным лицом. Одет в европейское платье и большую часть года живет в Париже. Нами засняты его духовные послания и целебные записочки, которые он ежегодно посылает своему народу» [Ерофеев, 1927, с. 4].

Ироничный тон режиссера в приведенной записи присутствует и в киноповествовании о религии памирских таджиков, что, по-видимому, и обеспечило прохождение этого фрагмента через

фильтр студийной редакции. Развивает тему духовной культуры в фильме показ праздника, в котором проявляются уникальные черты традиционной культуры таджиков-земледельцев.

Титр: «Уборку урожая празднует все селение. Женщины играют на бубнах ("дафах")».

Кадр: процессия женщин с бубнами, одетых в белые одежды.

Титр: «Качаются на качелях».

Кадр: женщины по очереди качаются на подвешенных на высоком дереве качелях.

Титр: «Мужчины устраивают борьбу».

Кадр: мужское сообщество собралось для наблюдения за состязаниями в борьбе – на берегу реки соревнуется пара борцов.

Титр: «С азартом играют в "Чуй"».

Кадр: мужчины, разделившись на две команды, пытаются деревянными клюшками загнать деревянный шар в ворота соперников.

Далее В.А. Ерофеевым были сняты и описаны уникальные интермедиа: «Хитцкие таджики по всему Памиру известны, как талантливые артисты, танцоры, певцы. Изредка они заходят в соседние области, показывая свое искусство. Горцы приводят нас к месту, которое облюбовано ими для танцев. Небольшая площадка на самом берегу Пянджа, окруженная деревьями, служит здесь и «театром» и местом для сборищ. Другого ровного места не найдешь во всем кишлаке. В то время как «артисты» гримируются, составляется оркестр, в котором доминирующую роль играет, конечно, бубен. Вдохновенный барабанщик устает, по-видимому, больше всех, так как с его лба катятся крупные капли пота. Со всех концов кишлака на музыку собирается народ, и скоро площадка окружается тесным кольцом бесплатных зрителей» [Ерофеев, 1929, с. 153].

Титр: «Танец старика с молодой».

Кадр: танцор в маске исполняет роль старика. Танцор с белой пеленой на лице играет роль молодой женщины.

Титр: «Старик пылает страстью, но молодая равнодушна».

Кадр: «старик» трясет головой, увеличивает танцевальную активность.

Титр: «Наконец, молодая уступает».

Кадр: совместный танец молодой и старика.

В.А. Ерофеев подробно описывал данный танец: «С криком из расположенного недалеко дома выскакивает первая пара танцоров ("могуль-бози" – так называется этот танец). Один из танцоров изображает старика, другой – молодую девушку, которой суждено стать жертвой этого уroda. Лицо "старика" закрыто безобразной маской, сделанной из половинки тыквы. В твердой скорлупе прорезаны отверстия рта и глаз, а сверху наклеены нос, усы и борода. Танцор трясет огромным животом – набитой соломой бараньей шкурой, искусно прикрепленной к плечам и талии. "Молодая" скромно закрылась белым покрывалом из бязи. Из-под шаровар выглядывают мускулистые мужские ноги. Женщины на Памире не танцуют, и их роль поневоле приходится выполнять мало приспособленным для нее мужчинам. Под свист и гам оркестра пара пускается в пляс. Поднимая облако пыли, "старик" прыгает вокруг "молодой", стараясь зажечь ее своей страстью. Но молодая равнодушно смотрит на пылкого ухажера и не отвечает взаимностью. Возбуждение "старика" растет с каждой минутой. Забыв о своих годах, он пытается поднять и унести "молодую", но та отталкивает его ногой. Здесь в действие вмешиваются зрители, и один из них со смехом отгоняет "старика" лопатой. Не так-то легко утихомирить разошедшегося старикашку, он кружится вокруг облюбованной им "красавицы", как прилипчивый овод. "Молодая" начинает колебаться и наконец уступает» [Ерофеев, 1929, с. 154].

Эта сцена впечатляет с точки зрения кино съемки и представляет особую ценность в плане антропологии. После столь нестандартной кульминации фильм завершается вполне типичной для советского кино серией кадров, демонстрирующих процессы советизации края с соответствующими титрами.

Титр: «Но в центре Западного Памира – Хороге – уже появились ростки нового».

Кадр: процессия детей с советскими флагами на улице селения.

Титр: «Памирские октябрюта».

Кадр: группа детей на улице.

Титр: «Строится школа».

Кадры: строительство нового здания в селении: строители выкладывают забор и отесывают деревянные балки.

Титр: «А пока учатся под открытым небом».

Кадры: местное школьное занятие: под раскидистым деревом за столом сидит преподаватель, рядом – скамейки в несколько рядов, занятые слушателями; молодой учитель рассказывает урок, дети внимательно слушают, а затем отвечают на вопросы.

Эпизодом о ростках новой жизни завершается киноочерк о памирских таджиках. А показом возвращения экспедиции с высот Памира в столичный Душанбе заканчивается и действие всего фильма. «Вместе с горами, обрывается и мой дневник. Дальше воспоминания обрывочны, лоскутны...», – завершает свои записи режиссер В.А.Ерофеев [*Ерофеев*, 1929, с. 184].

Метод Ерофеева

Исследовательский разбор фильма при сопоставлении двух видов источников – письменного текста и кинотекста – позволяет помимо прочего проанализировать творческий метод режиссера В.А. Ерофеева.

Киноэкспедиции группы «Совкино» на Памир предшествовала тщательная подготовительная работа, в том числе изучение опубликованных исследований по этнографии народностей региона. Не последнюю роль на данном этапе играл научный консультант фильма М.С. Андреев. Исследователь-полевик, он не только снабжал группу В.А. Ерофеева научными данными по этнографии таджиков, но и делился опытом организации экспедиций, в том числе знакомя с особенностями передвижения по памирским дорогам и киносъемки в экстремальных условиях. По воспоминаниям В.А. Ерофеева, было описано «много случаев, когда выюки проваливались в бездну. Сравнительно недавно так погибли все труды и кино-съемки экспедиции М. Андреева. Сам Андреев проехал "овринг" благополучно, но следовавшие за ним выюки и таджик-проводник вместе с помостом сорвались в реку и навсегда скрылись в водовороте» [*Ерофеев*, 1929, с. 110].

В.А. Ерофеев, как и его известный современник Дзига Вертов, не был сторонником досъемочного написания сценария для последующей съемки документального фильма. «Я думаю, что сценарий в том смысле, как он понимается для игровой кинематографии, для хроникальной ленты не возможен. По-моему, в хронике нужен хорошо разработанный план съемки, который приближается к сценарию. Но этот план съемки не может быть во всех случаях детально разработан», – утверждал режиссер [Пути советской кинохроники, 1933, с. 69]. В этой связи сценарный план, составленный совместно с научным консультантом, представлял для В.А. Ерофеева своеобразную основу, с одной стороны, для понимания режиссером культурных реалий, с другой – для взаимопонимания режиссера и оператора в процессе съемки. Совместное с оператором фильма подготовительное изучение тематических материалов, определение методологии работы и точки зрения на предмет съемки В.А. Ерофеев ставил выше экспериментов. «С самого начала работы я решительно отказался от экспериментирования по линии узко формальной. Экспериментировать, не имея возможности проявить заснятое, проверить, было бы попыткой с негодными средствами. Все усилия были сконцентрированы на другом. В противоположность Вертову, исходившему в большинстве своих работ от материала, я старался уже во время съемок "брать" материал, подкрепляющий основную линию картины. Эта линия была намечена заранее, на основании изучения материала по литературным источникам. И я считаю это главным достоинством нашей работы», – вспоминал он [Владимир Алексеевич Ерофеев..., 1998, с. 23].

В последующей полевой работе ерофеевской киногруппы на Памире видны особые методологические нюансы. По воспоминаниям режиссера, непосредственно съемке всегда предшествовал период знакомства кинематографистов с местными жителями, привыкания последних к «дикивинной кинематографической технике» [*Ерофеев*, 1929, с. 50]. Участники киногруппы добивались расположения жителей таджикских селений деликатно и терпеливо. Как правило, устроив временный лагерь недалеко от того или иного поселения, режиссер и оператор в сопровождении проводника-переводчика регулярно наносили памирцам ознакомительные визиты.

Если анализировать непосредственно съемочную методологию киноэкспедиции В.А. Ерофеева, то можно выделить три основных приема. Первый заключался в намеренном долговременном взаимодействии киногруппы и местных жителей, вызывающем постепенное привыкание последних к присутствию киногруппы, к шуму киноаппаратуры, к ситуации самого съемочного процесса. В.А. Ерофеев иронично называл такой метод «измором» персонажа фильма: «сначала он обращает

внимание, потом он только косится, а затем, когда ему нужно работать, он перестает на вас смотреть» [Владимир Алексеевич Ерофеев..., 1998, с. 24]. Этот метод можно охарактеризовать как наиболее сложный, поскольку вторжение киногруппы (равно как и группы исследователей) в повседневную жизнь того или иного национального поселения, как известно, неминуемо оказывает значительное влияние на поведение местных жителей, и требуются немалые временные и человеческие ресурсы, чтобы минимизировать внешнее воздействие и снять максимально документальные этнографические киноматериалы. В силу разъездного характера экспедиции на Памире группа В.А. Ерофеева не располагала необходимым временем для долговременных съемок на одной локации, а потому сцен, снятых данным методом, в фильме немного – прежде всего это фрагменты хозяйственной деятельности памирских таджиков (ткачество, прядение, обработка металла и т.д.).

Следующий съемочный прием, избранный группой В.А. Ерофеева, заключался в использовании длиннофокусного объектива. Этот технический ресурс позволял киногруппе фиксировать киноматериалы с дальнего расстояния, не приближаясь непосредственно к объекту съемки. Такой метод давал возможность производить наблюдения и киносъемку этнографических реалий с более качественной объективностью. В частности, так были сняты сцены обработки полей, сбора урожая, заготовки кизяка и т.п.

Третий способ – съемка двумя аппаратами. «Этот способ мы чрезвычайно часто применяли. Здесь может быть два варианта. Один – когда мы одновременно с разных сторон подбегаем к одному и тому же объекту, причем снимает тот, кому удастся лучше схватить. И другой вариант – когда аппарат служит для отвлечения внимания данного объекта, а другой по-настоящему производит съемку», – свидетельствовал В.А. Ерофеев [Владимир Алексеевич Ерофеев..., 1998, с. 30]. Данный прием, приближающийся к репортажному, позволил киногруппе запечатлеть яркие этнографические сюжеты, стремительно развивавшиеся во времени и не предусматривающие повторного воспроизводства. Именно так были сняты наиболее динамичные сцены фильма: театрально-танцевальные постановки, азартные спортивные состязания и многолюдные праздничные процессии.

На заключительной стадии работы над фильмом – редактировании – были использованы стандартные приемы документального немого кино: сочетание изобразительных материалов и текстовых титров. Несмотря на популярность в этот период в кинематографе поисков нового киноязыка, в частности, известных экспериментов Дзиги Вертова и его сподвижников-киноков, фильм В.А. Ерофеева выстроен как размеренное киноповествование, в котором «центр тяжести» перенесен не на форму, а на содержание – кадры, эпизода, фильма. Основные выводы о «методе Ерофеева», сделанные на примере разбора эпизода, посвященного памирским таджикам, можно распространить на фильм в целом, а также на последующие творческие опыты режиссера.

Вся методология работы В.А. Ерофеева – от подготовительной стадии до монтажа итогового фильма – отвечала его цели передать в кино реальный образ максимально полно, документально. «Я полагаю, что хроника в основном должна заниматься фиксацией явлений подлинной действительности», – утверждал режиссер [Владимир Алексеевич Ерофеев..., 1998, с. 30]. Таким образом, метод, использованный В.А. Ерофеевым при создании документальных антропологических фильмов, можно охарактеризовать как «антропологическую кинохронику». Как видно из приведенного кинотекста, В.А. Ерофеев кадр за кадром собирал на экране целостный образ культуры памирских таджиков: антропологические портреты и детали костюмов, адаптацию к местности и разделение мужских/женских ролей в жизнедеятельности, виды занятий и устройство поселений, хозяйственные будни и ритуализированные празднества. При этом благодаря синтетическому языку кинематографа в фильме удалось передать не только фактическое содержание тех или иных культурных актов, но и их образно-эмоциональный контекст: пластику движений, выражения лиц, «настроение» памирцев. Совершая исследовательско-художественные открытия для самого себя, В.А. Ерофеев в то же время стремился «хроникально» точно поделить ими с кинозрителями. Так, дебютная для режиссера памирская киноэкспедиция стала отправной точкой в формировании его профессионального профиля в кинематографе. «Я окончательно отравлен этим путешествием. Радужные воспоминания о наших скитаниях по Памиру заглушают все неприятное, что мы пережили в экспедиции и после нее. Хочется еще и еще раз побывать в тех далеких краях, которые мы знаем только по-наслышке, которые ничего не говорящими, бесцветными пятнами, разбросаны по карте земли», – заключал режиссер [Ерофеев, 1929, с. 183].

Накануне выхода его экспедиционного произведения в кинопрокат В.А. Ерофеев предвкушал, как «сотни тысяч зрителей в полтора часа пробегут по тому пути, по которому мы мучительно странствовали несколько месяцев» [Ерофеев, 1929, с. 3]. Труды киногоруппы были вознаграждены – выйдя на широкий экран в 1930 г., фильм «Крыша мира (Памир)» имел значительный резонанс среди зрительской аудитории в СССР и за рубежом. Затем в режиссерской деятельности В.А. Ерофеева последовали масштабные киноэкспедиции в Афганистан и Среднюю Азию.

Однако для советского кинематографа чистой документальности было недостаточно – именно за отсутствие идеологической нагрузки в фильмах В.А. Ерофеев подвергся критике коллег. К концу 1920-х гг. ведомственный контроль всецело охватил сферу кинематографического производства – от тематического планирования до выпуска готовой продукции на экран, диктуя соответствующие «правила игры». Ведь государственной системе были нужны идеологически выверенные произведения, часто агитационного характера, для последующего внедрения их в образовательные и культурные программы. С осознанием идеологических задач «творили» в тот период все советские кинорежиссеры, в том числе создатели фильмов антропологической/этнографической тематики: Дзига Вертов, А.А. Литвинов, В.А. Шнейдеров [Головнев, 2018]. Судя по материалам стенограмм публичных собраний кинематографистов, политическую задачу кинематографа вынужденно решал и В.А. Ерофеев. К примеру, находясь в памирской киноэкспедиции, В.А. Ерофеев регулярно посылал сводки о ходе работы в главный рупор советской кинематографии – газету «Кино». Не случайно и завершался фильм «Крыша мира (Памир)» показом 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). В то же время эти сцены в фильме, являясь уступкой партийной редакции, имели особый стиль съемки и монтажа и выглядели особняком по отношению к основной части фильма. Таким образом, в процессе исследования создаваемых в советский период кинопроизведений необходимо иметь в виду не только особенности творческой методологии режиссера, но и социокультурный контекст кинопроизводства.

Подробнее изучить охарактеризованный «метод Ерофеева» автору настоящей статьи удалось благодаря проведению собственного киноисследования в ходе киноэкспедиции к таджикам Памира.



Рис. 2. Автор статьи (слева) в киноэкспедиции. Памир, 2009

В задачи комплексного международного этнокинопроекта входили как этнографические исследования – изучение адаптации памирцев к изменениям климата и гендера, так и визуально-антропологические – создание этнографического фильма на упомянутые темы [Williams, Golovnev, 2015]³. Именно опыт исторической памирской киноэкспедиции В.А. Ерофеева стал методологическим ориентиром для организации нашего кинопохода: предварительная работа с опубликованными научными материалами, консультации со специалистами по этнографии таджиков Памира, создание сценарного эскиза на основе исследовательских текстов и съемка документального фильма с применением вариативных приемов документальной киносъемки. Современная видеоаппаратура, безусловно, обладает более широким спектром технических возможностей для фиксации и последующего экранирования материалов культуры, чем техника киногруппы В.А. Ерофеева периода немого кино, ограниченная, например, в использовании ресурсов звука и цвета. Действительно, бесшумные малогабаритные видеоустройства позволяют существенно сократить дистанцию между снимающим и снимаемым, приблизиться к максимальной «хроникальности» ретранслируемых образов реальности, что значительно повышает информативные качества фильма как визуально-антропологического источника. В то же время использование нашей киногруппой цифровой техники катализировало развитие лишь технических аспектов «метода Ерофеева», в творческом плане остававшегося неизменным. Исходя из сказанного, можно заключить, что «метод Ерофеева», выработанный им в период памирской киноэкспедиции 1927 г., вполне актуален в современных кинонаучных практиках. Речь идет об объединении профессиональных ресурсов науки и искусства для проведения комплексных исследований и последующего создания фильмов о народах и культурах.

Примечания

¹ Статья подготовлена при поддержке РФФИ, грант № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино».

² Кинофильм «Крыша мира». Немой, черно-белый. 110 минут. Производство студии «Совкино», 1929. Рос. гос. архив кинофотодокументов. Учетный № 2710. Производственный № 1-2942.

³ Фильм доступен по ссылке: <https://vimeo.com/18860150>.

Библиографический список

- Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940): Материалы к 100-летию со дня рождения. М.: Музей кино, 1998. 40 с.
- Головнев И.А. Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова) / ИЭА РАН. М.: Б.и., 2018. 216 с.
- Дерябин А.С. Наша психология и их психология – совершенно разные вещи: «Афганистан» Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киновед. записки. 2001. № 54. С. 53–70.
- Ерофеев В.А. На крыше мира (из путевых впечатлений) // Кино. 1927. 27 сентября. С. 4.
- Ерофеев В.А. «По “Крыше мира” с киноаппаратом». М.: Молодая гвардия, 1929. 189 с.
- Магидов В.М. Фильм Владимира Ерофеева «Крыша мира»: его источниковедческое и этнографическое значение // Источниковед. компаративистика и ист. построение / РГГУ. М.: Б.и., 2003. С. 192–194.
- Пути советской кинохроники. М.: Журн.-газ. объединение, 1933. 103 с.
- Тишков В.А. Российский народ. М.: Б.и., 2016. 191 с.
- Шлегель Х.И. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киновед. записки. 2002. № 58. С. 368–380.
- Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. I. B. Tauris, 2017. 299 p.
- Williams C., Golovnev I. Pamiri Women and the Melting Glaciers of Tajikistan: A Visual Knowledge Exchange for Improved Environmental Governance // A Political Ecology of Women, Water and Global Environmental Change. New York: Routledge, 2015. P. 206–225.

Дата поступления рукописи в редакцию 09.11.2018

ANTHROPOLOGICAL MOVIE-CHRONICLE OF VLADIMIR EROFEEV (ON THE EXAMPLE OF THE «ROOF OF THE WORLD» FILM)

I. A. Golovnev

Museum of Anthropology and Ethnography, Russian Academy of Sciences, Universitetskaya emb., 3, 199034, St. Petersburg, Russia
golovnev.ivan@gmail.com

In the article, through the example of a classic documentary film «Roof of the World» (1928), made by the pioneer of the world's visual anthropology Vladimir Erofeev, the author examines the film image of the culture of the Tajiks of Pamir. Due to the specifics of silent movies, this film is a kind of cinematic text consisting of roughly equivalent number of cinematographers and text captions alternating in the narrative. In this regard, an effective method for analyzing this film, applied in the article, is its research decoding – «translation» into a text format. The resultant film text makes it possible to identify and analyze, on the one hand, the features of the screen image of the Tajik's culture of the early 20th century and, on the other, the basis of the specific creative method of the director-researcher. The «Roof of the World» is a sequence of episodes describing the economic cycle in the ethno-cultural community of the Pamir Mountains, accompanied by capacious comments of the author. On the example of Vladimir Erofeev's creativity, the article explores the potential of cinema as a form of research cognition. Based on the analysis of visual, textual and archival materials, the author concludes that the documentary film is a historical source. Erofeev's method, discovered by the director in the Pamir's expedition, consists of combining research and documentary elements in films, so that the film managed to convey not only the information about events, but also their figurative and emotional context – such an important «sensation» of the Pamir. The conclusion about a phenomenon of the ethnographic movie as a multicomponent historical source is drawn.

Key words: ethnographic film, Vladimir Erofeev, Pamir, Tajiks.

References

- Deryabin, A.S. (2001), “Our psychology and their psychology – absolutely different things: Vladimir Erofeev's «Afghanistan» and Soviet kulturfilm of the 1920s”, *Kinovedcheskie zapiski*, 2001, № 54, pp. 53–70.
- Erofeev, V.A. (1927), “On a roof of the world (from travelling impressions)”, *Kino*, 1927, 27 September, p. 4.
- Erofeev, V.A. (1929), *Po “Kryshe mira” s kinoapparatom* [On «A roof of the world» with a movie camera], Molodya Gvardiya, Moscow, Russia, 189 p.
- Golovnev, I.A. (2018), *Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova)* [The phenomenon of the Soviet ethnographic film (A. Litvinov's creativity)], IEA RAS, Moscow, Russia, 216 p.
- Magidov, V.M. (2003), “The «Roof of the World» film by Vladimir Erofeev: its source study and ethnographic value”, *Istochnikovedcheskaya komparativistika i istoricheskoe postroyeniye* [Source studies comparativistics and historical construction], w.p., Moscow, Russia, 2003, pp. 192–194.
- Puti sovetskoy kinokhroniki* [The ways of Soviet movie chronicle] (1933), Zhurnalno-gazetnoye obedinenie, Moscow, Russia, 103 p.
- Sarkisova, O. (2017), *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, I. B. Tauris, New York, US, 299 p.
- Schlegel, H. I. (2002), “The German impulses for the Soviet kulturfilms of the 1920s”, *Kinovedcheskie zapiski*, 2002, № 58, pp. 368–380.
- Tishkov, V.A. (2010), *Rossiyskiy narod* [Russian people], Prosveshenie, Moscow, Russia, 191 p.
- Vladimir Alekseyevich Yerofeev (1898–1940). Materialy k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Vladimir Alekseevich Erofeev (1898–1940). Materials for the 100th anniversary of the birth] (1998), Muzey kino, Moscow, Russia, 40 p.
- Williams, C., Golovnev, I. (2015), “Pamiri Women and the Melting Glaciers of Tajikistan: A Visual Knowledge Exchange for Improved Environmental Governance”, in *A Political Ecology of Women, Water and Global Environmental Change*, Routledge, New York, USA, 2015, pp. 206 – 225.