

КАБАРДИНО-БАЛКАРИЯ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ: «ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ФИЛЬМА» АНАТОЛИЯ ТЕРСКОГО

И.А. Головнев

*Исследование выполнено в рамках проекта РНФ № 21-18-00518,
<https://rscf.ru/project/21-18-00518>*

В 1920-х гг. в СССР получило развитие производство так называемых «культур-фильмов» о народностях и территориях страны. Эти фильмы имели популярность у зрителей, являясь для многих единственной возможностью совершить кино-путешествие по «Шестой части мира». И одним из наиболее популярных мест для съемки краеведческих фильмов стал Кавказ – картины, снятые в регионе, становились буквальным открытием этой территории для населения столиц и центральных областей. Была у этого процесса и политическая подоплека – проект создания «Киноатласа СССР» – альманаха о советизации многонациональной страны. В статье рассматриваются непредставленные в гуманитарном обороте теоретические разработки, посвященные развитию этнографического кино, и апробированные на практике в виде киноматериалов о Кабардино-Балкарии, созданные режиссером А.Н. Терским при активном участии научного консультанта Н.Ф. Яковлева. Экран немого кино прямо или косвенно отражал силуэты идеологии и политики, идентичности и культуры самобытной территории в период исторической трансформации (из окраины Российской империи в автономную область СССР). Теоретические опыты Терского являются вкладом в науку, будучи одними из самых ранних отечественных концепций по визуальной антропологии. А в его кинокадрах просматриваются региональные особенности реализации центральных программ советского строительства. Наконец, кинофильмы о Кавказе явились и выгодным экспортным товаром, широко демонстрировались в прокате зарубежных стран, формируя в общественном сознании образ многоукладной горной страны. Делается вывод о потенциале этнографического кино-документа как исторического источника, и как актуального ресурса для применения в широком спектре современных научно-творческих практик.

Ключевые слова: этнографическое кино, Терской, Кабардино-Балкария, Киноатлас СССР

Политическая революция 1917 г. повлекла за собой разрушение существовавших оснований в отечественной науке и в то же время поставила задачи разработки новых соответствующих программ. В этом контексте во второй половине 1920-х гг. проходили активные ка-

дровые, практико-теоретические преобразования и в советской этнологии/этнографии: разрабатывались новые методологические подходы, корректировались полевые опросники, обновлялись методические брошюры и т.д. [1, 2]. Параллельно, в связи с развитием в этот же пе-

риод государственных инициатив по использованию кинематографа как политического орудия партии в направлении культурной революции, возникла необходимость и в теоретической базе для советского научно-популярного кино. Заинтересованность ученых в кинематографических технологиях и кинематографистов в этнографических сюжетах, популярность фильмов краеведческой тематики у зрительской аудитории страны, активизировавшие их производство «снизу», а также реализация проекта «Киноатлас СССР» [3] – 150-серийного альманаха, призванного сконструировать экранный образ многонациональной и прогрессивно развивающейся при социализме страны, запущенного ЦИК «сверху» – потребовали разработки методического пособия по основам создания идеологически «правильных» этнографических фильмов. В таком историко-культурном контексте, в 1930 г. вышла из печати первая монография, обобщавшая существовавшие на тот момент опыты кинематографистов и ученых, связанные с поисками формулы советского этнокино – «Этнографическая фильма» А.Н. Терского.

Анатолий Николаевич Терской (1896 – ?) – писатель, режиссер, этнограф – соединял в своей деятельности научные и художественные подходы (рис. 1). Источники, изученные в ходе данного исследования, свидетельствуют о постепенности определения А.Н. Терского в будущей специализации. Судя по его публикациям в авторитетных периодиче-

ских изданиях, поднимавших острые вопросы «революции» в кино, свою профессиональную карьеру он начал в качестве пионера в области изучения антропологических и социологических аспектов воздействия кинематографа на зрительскую аудиторию. В начале 1920-х гг., по распределению Главного политико-просветительного комитета Наркомата просвещения РСФСР, Терской оказался в штате Ессентукской киносекции, задачей которой была организация сети передвижных кинопунктов в различных уголках Кавказа [4]. И в ходе своих регулярных рабочих поездок Терской использовал сеансы кинопроката как площадки для проведения «полевых» исследований – проводил соответствующие опросы, целенаправленно фотографировал и снимал на киноплёнку выражения лиц зрителей во время сеансов [5], а по мере обработки материалов выпускал в прессе статьи, инициировав развитие соответствующих научных исследований в советском кинематографе. Он неоднократно подчеркивал значимость таких работ для нужд культурного строительства в СССР: «Нельзя объективно говорить о преимуществах тех или других идеологически-технических построений картины, пока каждое из них не изучено, не проверено в смысле восприимчивости его (крестьянской) аудиторией» [6]. Изучая зрительские рефлексии, Терской стремился разобраться как в универсальных закономерностях, так и в частных особенностях реакций различных

аудиторий на ту или иную киноконструкцию – с целью последующей выработки алгоритмов максимально эффективного использования кино как средства воздействия на народные массы. В этой связи он подчеркивал необходимость дифференцированного подхода к кинофикации различных регионов и национальных областей: «Нельзя забывать, что по территории Союза окажутся центры с совершенно различной подготовкой. Очевидно, что далекие окраины Севера потребуют одних картин, центральные промышленные районы – совершенно иных. То, что хорошо для эскимоса и зырянина, может не годиться для кустаря Тверской губернии» [6, 10]. По убеждению Терского, системные и комплексные киноисследования в этом направлении смогут дать революционный по масштабу эффект для реализации программ просвещения народных масс: «В результате большой работы мы будем иметь альбом киновосприимчивости по территории Союза. Если эмоции нете, то и картина дурна, по крайней мере для данного края» [6, 12].

Эти исследования экипировали его специальными этносоциологическими знаниями, которые актуализировались при создании им собственных этнографических фильмов в различных регионах СССР, первым из которых стала совместная с оператором С.П. Завадским киноработа 1920 г., проводившаяся среди киргизов Сырдарьинской области при участии научного консультанта – профессора Ф.Ф. Осипова [7, 14].

А в ходе обучения Терского в середине 1920-х г. на этнологическом факультете Первого московского университета его режиссерская практика получила дальнейшее развитие благодаря участию в экспедициях по Средней Азии, Кавказу, Казахстану, Поволжью.

В 1927 г., опираясь на предшествующий образовательный и научно-исследовательский опыт, он подготовил статью «Кинопроизводство и научная фильма», вышедшую в печатном органе ЦИК, газете «Известия» – в ней Терской кратко обозревал развитие в течение первого революционного десятилетия научного кино вообще и этнографического в частности. Сообщая, в частности, что в период 1923–1925 гг. в области так называемой «культурфильмы» активно работали такие крупные кинофабрики, как «Пролеткино», «Культкино», «Севзапкино», затратившие значительные государственные средства, он отмечал, что в широком прокате научное кино представлено слабо. Основными причинами неконкурентоспособности научно-популярных фильмов Терской называл некомпетентность кинопроизводителей в снимаемых темах, а также нежелание действовавшего на тот момент кинематографического руководства выстраивать это специализированное производство во взаимодействии с научными консультантами. И даже приводил в пример конкретные случаи, когда кинофабриками выпускались постановления о «нежелательности и недопустимости приглашения специ-

алистов профессоров из центра для научной консультации этнографических фильм...» [8, 6] Организация же научных отделов при некоторых киностудиях, по его мнению, имела формальный характер, и была призвана лишь внешне завуалировать вышеупомянутую позицию кинофабрик по независимому от науки производству научных картин. Характеризуя сложившееся положение как тупиковое, Терской подвергал тотальной критике поток кинопродукции, выпускавшийся под грифом «научной» в начале и середине 1920-х гг., отдельно отмечая, что «сюда относятся все картины по этнографии, снятые одним оператором без научного руководства, представляющие собой бессистемный винегрет нехарактерных моментов быта» [8, 6]. Выход из сложившейся ситуации он видел в организации реального системного взаимодействия в направлении производства научного кино между специалистами-учеными и профессиональными кинематографистами. В этой связи в завершении своей статьи А.Н. Терский формулировал следующие конкретные рекомендации:

«Совершенно необходимо вопросы создания подлинно научных фильм поставить в поле зрения действительно научно компетентного органа. Методы популяризации, самый материал, его актуальность в кинематографии, все это должно быть в центре такого же внимания со стороны научных специалистов, как в области печати, научной литературы. Только заинтересован-

ность и энергичное вмешательство научных деятелей смогут пресечь продолжающуюся халтуру и поставить важнейший вопрос создания научной фильмы, в частности фильмы этнографической, на достойный путь» [8, 6].



Рис. 1. А.Н. Терской. 1920-е гг.

Кино и экспедиции

В том же 1927 г. в авторитетной газете «Советское кино» вышла его программная статья «Кино-экспедиции», в которой с самого начала была взята резко критичная тональность в отношении положения дел в отрасли, наводненной кинозарисовками экзотического характера, созданными в дореволюционный и раннесоветский период: «Научных фильм у нас нет. Мы не можем иметь почти ничего ценного из дореволюционного производства в силу технической и методической слабости производства последнего и скудости его внутреннего содержания. Весь этот материал охватывал только внешнюю сторону явления и отличался хаотичностью настроения» [9, 13].

Далее Терской переходил к характеристике заграничных научных и научно-популярных лент, отмечая их неудовлетворительность для советского кинопроката в части идеологического содержания. И на основании критического обзора отечественной и импортной кинопродукции им делалось заявление о необходимости революционного перестроения методологии создания научного кино в СССР на основе диалектического материализма. Исходя из этого посыла, формулировались и цели создания этнографических фильмов, напрямую увязываемые с научными задачами: «1) кино как метод изучения края (в этом случае необходимо располагать познавательными процессами, быть эрудитом вопроса); 2) кино как метод воздействия – приобщение народностей к строительству социализма, экономический подъем окраин на почве их культурного роста» [9, 13].

По мнению Терского, основы кинематографии должны быть введены в качестве вспомогательной дисциплины в образовательные программы по этнографии, чтобы техника кино съемки становилась достоянием научных специалистов. Отмечая, что синтез кинематографических и этнографических знаний наиболее эффективен, будучи объединенным в компетенциях одного специалиста, он выражал уверенность, что этнографу стать кинооператором гораздо сподручнее, чем наоборот: «Кино-этнографы, кино-географы и т.п. работники смогут в дальнейшем дать грамотное с технической сторо-

ны и глубоко насыщенное внутренним содержанием изложение, которое сделает картину захватывающе интересной для самой многогранной аудитории» [9, 13].

Однако, отдавая отчет в невозможности скорого воспитания кадров кино-этнографов ввиду отсутствия на тот момент соответствующих образовательных курсов в ведущих специализированных заведениях СССР (1-й МГУ и ЛГУ), Терской делал вывод об объективной необходимости организации производства этнографических фильмов комбинированными группами ученых и кинематографистов. Делая особый акцент на необходимости киносопровождения широкой экспедиционной деятельности, проводимой исследовательскими и музейными институтами страны (Академия истории материальной культуры, Академия наук, Русское географическое общество, Центральный музей народоведения, Этнографический отдел Русского Музея), он настаивал на необходимости координации выездных планов между научным и кинематографическим ведомствами: «Было бы, конечно, вполне целесообразным вместо того, чтобы посылать одного оператора и снабжать его громадными материальными и техническими (для нашего масштаба) возможностями, прикомандировать его, как технического работника, к указанным научным экспедициям» [9, 13].

В заключении статьи Терской в очередной раз настаивал, что только регулярная координация этно-ки-

но-производственных работ с научными кругами сможет дать действительно достойный результат как для широкого кинопроката внутри Советского Союза, так и для выгодного кино-экспорта за границу. В целом эта разработка Терского 1927 г. представляла собой своеобразный эскиз теоретической концепции, развернутой им впоследствии в книге «Этнографическая фильма» (1930).

В этот период Терской активно апробировал свои теоретические положения на практике – одним из наиболее заметных опытов в этом направлении явился его тандем с профессором Н.Ф. Яковлевым по созданию этно-географического фильма «Кабардино-Балкарская область к десятилетию Октября» (1927), кадры которого были впоследствии растиражированы для тематических киножурналов¹. Яковлев стал также автором вводной статьи к книге режиссера «Этнографическая фильма». И в этом плане эффективным методом для исследовательского анализа методологии Терского является сопоставление его мемуаров о практической работе над фильмом и практических положений, изложенных в книге.

«Кабардино-Балкарская область к десятилетию Октября»

По свидетельству А.Н. Терского, непосредственно киносъемкам предшествовало создание сценария, которого они с оператором Хазиным придерживались в ходе всего периода работ на территории Кабар-

дино-Балкарии [7, 70]. Известно, что при разработке сценария режиссер придерживался распространенной в тот период драматургической схемы развития художественного (сюжетного) повествования [10], общепринятой для различных направлений искусства – от представления места, времени и героев событий – через развитие действия – к кульминации и финалу: «Опытов построения сценариев этнографической фильма до сих пор нет. Неоспоримо одно, что эти законы должны иметь место. Интересно и содержательно рассказать о теме – задача кино-режиссера этнографической фильма. В умении популяризировать научные факты, не вульгаризируя их и должно заключаться устремление режиссера. Таким образом определятся законы начала, развертывания и конца этнографической фильма» [11, 108].

При составлении сценарного эскиза группа А.Н. Терского прибегала к использованию имевшейся этнографической литературы, а также к помощи научного консультанта Н.Ф. Яковлева. Режиссер отдавал себе отчет, что любой сценарий требует корректировок на месте, но подчеркивал, что накопленные в ходе подготовительного периода знания этнографии и географии края обеспечат в дальнейшем быстрый темп и качество последующих съемочных работ. Известно, что в условиях огосударствления кинематографа этнографическое кино последовательно политизировалось, превращаясь в средство идеологического воздействия на массы. Терской в своей ра-

боте не раз критиковал существовавшую этнографическую кинопродукцию за ее аполитичность, а потому уже на уровне сценария настаивал на тщательном подборе материалов для будущего фильма: «Задача этнографической фильма значительно сложнее простого безотносительно констатирования фактов. Ее целевая установка – показать зависимость социального быта народности от степени развития ее производительных сил. Таким образом, оценка и увязка материала с точки зрения марксизма будет способствовать скорейшему темпу развития отсталых народностей. При правильном построении этнографическая фильма должна стать фактором материалистического миропонимания развития культуры, и тем самым будет содействовать процессу социалистического строительства» [11, 108].

Фильм А.Н. Терского о Кабардино-Балкарии 1927 г., снимавшийся к 10-летию юбилею большевистской революции, являлся характерным опытом практического воплощения теоретического подхода автора. Так, в нем обнаруживается несколько опорных «образов Революции», вокруг которых развивается остальное киноповествование. И первым из них оказывается «показательное хозяйство» – сюжет, снятый киногруппой в Куркужинском районе края. Режиссер вспоминал: «Куркужинское хозяйство основано недавно – всего какой-нибудь год, но уже за это время оно сумело добиться большой популярности среди населения. Сюда едут смотреть, как нуж-

но правильно обрабатывать почву, протравливать зерно перед посевом. Главное в работе станции – это тракторы. Когда горец смотрит, как под ножами лемехов плуга, который тащит трактор, легко взрывается вековой камень целины, он вспоминает свою деревянную соху и быстро и крепко усваивает, что значит модернизация сельского хозяйства» [7, 70].

Данный сюжет представляет собой наглядный пример того, как идеологическая задача обретала творческое решение, воплощаясь в форме соответствующего кинообраза. Отметим, что сцены «взрыва целины» механизированным способом, снятые в различных уголках СССР, были весьма распространенным «штампом» на советском экране изучаемого периода, являясь образными репликами революционного преобразования хозяйства того или иного этнокультурного сообщества, привносимого новой властью. Еще одним таким «показательным хозяйством», снятым в фильме, стал племхоз «Победа труда», располагавшийся в Баксанском ущелье, – в нем, в частности, был запечатлен «знаменитый» в тот период на всю область по своим качествам племенной бык альгаузской породы по имени Керим [7, 70] (рис. 2).

По убеждению Терского, поскольку базисом, согласно марксистской методологии, считается хозяйство, то «этот базис нам и придется в первую очередь осветить в нашей фильме. Производительные силы... Производственные отношения... Все виды промыслов: охота, рыбо-

ловство, скотоводство, земледелие, огородничество, ремесла. Семья и брак. В качестве надстройки. Род, племя, право и государство – сле-

дующая надстройка... поскольку в сферу этнографической фильмы входят в первую очередь раннекультурные народности» [11, 29].



Рис. 2. Кабардинский племхоз. Кадр из киножурнала 1927 г.

Следующим эффектным кинообразом, отобранным Терским для съемок, явилось строительство моста – сюжет, имевший особую актуальность для жителей Кабарды, поскольку основным занятием населения региона являлось скотоводство, и надежные переправы через горные реки определяли развитие местных «производительных сил». Режиссер драматургически представил эту сцену в фильме как оппозицию «старого» и «нового», подчеркивая, что до революции в регионе можно было встретить лишь подвесные мостики, а с приходом советской власти началось монументальное мостостроительство: «Только что окончена постройка нового гигантского моста на главном скотопрогонном пути

Кабарды, около Баксана. Мост имеет около ста семидесяти метров длины. Он перекидывается с одного берега долины Баксана на другой. Даже во время самого большого разлива вода не может покрыть его. Шесть пар массивных каменных быков прочно покоятся на дне и по берегам реки. Мост – двухсторонний для более правильного движения. Общая ширина обоих пролетов, пожалуй, метров в тридцать. Недаром этот мост зовут “Мостом в будущее” Кабарды» [7, 94].

Строительство мостов и дорог являлось еще одним распространенным образом «Революции» в советском кино, олицетворяя собой экранное прокладывание пути из «темного прошлого» в «светлое бу-

дущее» для того или иного этнокультурного сообщества или региона.

С образами же «темного прошлого» связывались, как правило, сюжеты, относящиеся к традиционной культуре местных народностей. В этой части съемок в режиссере Терском просыпался этнограф. Например, в ауле Верхний Баксан киногруппой был снят бытовой момент, касающийся характерной методики выделки кож: «Наше внимание привлекает группа горцев у общественной мялки на площади. Мялка состоит из куска бревна с жолобом. С одного конца к бревну прикреплено коромысло. Владелец бараньей кожи сидит на корточках перед мялкой и поворачивает кожу между бревном и коромыслом. Горцы по очереди прижимают коромыслом кожу к бревну и таким образом разминают эту кожу. Надо будет снять мялку...» [7, 94]

Внимание режиссера к традиционным промыслам укладывалось в положение о необходимости освещения в этнофильме состояния производительных сил того или иного сообщества, прописанное в вышеупомянутом своде методических рекомендаций: «Орудия труда должны быть зафиксированы одновременно с приемами употребления этих орудий. Изготовление жилища, приготовление пищи, выделка одежды – все это сопровождается наличием известных инструментов – орудий и традиционными приемами работы при помощи этих инструментов. Общий комплекс орудий и приемов даст нам представление о степени

развития техники данной народности» [11, 32].

Не была обойдена вниманием режиссера и сфера общественных отношений, включая специфические традиционные обряды горцев. В частности, одним из наиболее эффектных эпизодов фильма являлся специально реконструированный обряд похищения невесты, по-балкарски «карабчения», снятый в Вернем Баксане. По свидетельству Терского, эта сцена, относившаяся к категории образов «прошлого», тем не менее была обозначена в сценарии в числе так называемых «обязательных съемок» [7, 109]. Однако и этот сюжет имел не столько развлекательную, сколько назидательную нагрузку. По утверждению режиссера, «задача кинематографии путем фиксации пережитков обычаев – выяснение эволюции этих явлений, их корней. Народность сможет отказаться от традиций, когда будет осознана вся нелепость их» [11, 65].

В своей теории Терской настаивал на трансляцию в этнографическом фильме и тематически смежных сюжетов для максимально объемного описания региона, включая его природные богатства, – как явлений, прямым образом влияющих на культуру снимаемой народности. В этой связи в кинокартине о Балкарии он не мог обойти кинематографическим вниманием живописные ледники, которыми был славен горный край: «Величайшие вершины Кавказского хребта, Кашта-тау, Дых-Тау, Дон-гуз-Оруна, сам великан Эльбрус находится именно здесь, в

районе Кабардино-Балкарской области. Наша картина очень потеряет если мы не дадим горных ледниковых ландшафтов. Зритель, смотря на нее, не получит достаточно полное впечатление о стране» [7, 123].

В части демонстрации в фильме образов Кабардино-Балкарии как «неосвоенного края земли» и «природного эльдорадо», помимо прочего, отыгрывалась и задача представления на экране экономических емкостей края – с целью потенциального применения кинокартины в рамках государственных программ по колонизации территорий.

Метод Терского

Рассмотренные выше теоретические разработки и практические опыты А.Н. Терского демонстрируют специфическую междисциплинарность его методологии, представлявшую собой баланс исследовательских и творческих подходов. Его метод имел как общие, так и особенные черты как с научными, так и с кинематографическими опытами, развивавшимися в направлении этнографического кино в 1920–1930-х гг.

Одним из отправных пунктов его концепции являлся сценарий – план последующих съемочных и монтажных работ, позволяющий представить будущий фильм на бумаге. Тщательная разработка сценарного эскиза практиковалась в изучаемый период многими известными кинорежиссерами (А.А. Литвинов, В.А. Ерофеев, В.А. Шнейдеров и др.). Во

многим это было связано с производственными особенностями киносъема – предварительно разработанный план позволял заранее просчитать закадровые нюансы технического порядка, имеющие важное значение: длительность экспедиционного маршрута, количество съемочных локаций, трудоемкость фиксации запланированных сцен, климатические особенности сезона той или иной местности и т.д. В свою очередь и авторитетные ученые, прорабатывавшие вопросы производства этнографического кино (В.Г. Богораз, Л.Л. Капица, Н.Ф. Яковлев), также разделяли обоснованность подготовки сценарного плана. И прежде всего их внимание обращалось на необходимость тщательной предварительной проработки содержательной стороны съемочного плана с точки зрения этнографии. В работе Терского упомянутые подходы синтезировались и дополнялись идеологической составляющей, и в этом плане его лента приближается к формату так называемого «партийного фильма», развивавшемуся режиссером Н.А. Лебедевым, также активно снимавшим на Кавказе [12]. При возрастающей роли партийной редакции в кинематографе сценарии становились не только творческими путеводителями для последующих съемок. Эти кинотексты, как правило, проходили многоступенчатое согласование в органах по контролю за репертуаром и у студийного руководства, приобретая в итоге статус документа в производственном кинопроцессе, нарушение ус-

ловий и содержания которого могло привести к запрету общественного проката итогового фильма и к дисциплинарным санкциям по отношению к его авторам.

Методика киноработ Терского в съемочный период также имела свои особенности – он последовательно настаивал на том, что единственно эффективным путем работы является синтезирование подходов этнографии и кинематографии: «Для того, чтобы режиссер мог взять углы действия, он должен знать этой действие. Нужно, чтобы он знал, на что именно обращать внимание, что важно и является солью содержания, а что носит второстепенный характер. То есть кино-режиссер не сможет подойти к работе над объектом, не будучи сведущим этнографом. С другой стороны, этнограф должен указать режиссеру углы заострения, зная содержание, обратить на них внимание режиссера, т.е. этнограф непременно должен кинематографически мыслить» [11, 72].

Отметим, что эта эффективная формула, апробированная на практике и артикулированная Терским в работе «Этнографическая фильма» 1930 г., впоследствии фигурировала в буквально повторяющихся формулировках в неоднократно переиздававшейся (в том числе и на русском языке) монографии известного западного визуального антрополога К. Хейдера «Этнографический фильм» 1976 г. [13, 2], и распространилась она в научном поле (в том числе и в российском) именно как формула последнего.

В развитие своей концепции А.Н. Терской добавлял, что для организации такого эффективного производства этнографических фильмов необходимо ставить вопрос о создании специализированных кадров: «Целый ряд основных базисов кино: компоновка кадра, освещение, ритм и т.д., в зависимости от которых находится буквально каждый шаг режиссера и оператора, все это должно быть понято этнографом, в свою очередь категоричность некоторых этнографических положений должна быть понята кино-работником и увязана с положениями кино. Надо научиться мыслить кинематографически и видеть как этнограф. Только синтез этих двух дисциплин в одном человеке может дать безупречные результаты работы» [11, 73].

В части методологии Терского, касающейся монтажных работ над фильмом, тоже имелась своя специфика. Как видно из вышеприведенных примеров, уже на уровне сценария предполагался обширный план съемок, а в ходе экспедиционных работ он естественным образом дополнительно обрстал деталями, встречаемыми киногруппой «на месте». Потому относительно монтажного обобщения подчас разнородных сюжетов в едином киноповествовании Терской давал ориентировку на выстраивание «надстроечных» линий повествования вокруг «базисной» – хозяйственной: «Возникает вопрос расположения в пределах картины суммы всего этнографического материала, увязки различных отделов в одно компактное, логически постро-

енное целое. Случайный набор материала нельзя считать нормальным. Должны быть какие-то стержни для различных отделов фильма и общий стержень для всей» [11, 100].

Отдельный блок в разработках Терского отводился вопросу о применении этнографического кино. Не ограничивая пределы возможной экранной презентации фильмов этого направления, он делал особый акцент на необходимости использования этнофильмов в научно-образовательной сфере, где эти картины, являясь либо материалами для исследовательского анализа, либо наглядными пособиями в специализированных курсах, дополнительно сопровождаемые пояснениями лектора, могли бы усиливать общий эффект получения и распространения знаний. В частности, он обозначал следующие целевые ниши для «проката» этнографических фильмов: «а) школьная аудитория; б) ВУЗы

в лице специальных факультетов: этнологический факультет ИМГУ в Москве и Географический факультет ИЛГУ в Ленинграде; в) научно-исследовательские институты; г) ученые органы Академии наук, этномузеи» [11, 100].

Развивая свои теоретико-практические работы, в 1930 г. А.Н. Терской выступил с установочным докладом «Этнофильм и кино-Атлас СССР» на заседании Президиума Института по изучению народов (ИПИИ) Академии наук СССР [14, 85]. И в результате обсуждения его положений учеными и приглашенными представителями «Совкино» было принято решение о создании при ИПИИ специального центра, координирующего этнографические съемки в рамках проекта «Киноатлас СССР», ставшего значительным стимулом для дальнейшего развития совместных этнокинематографических опытов.

Примечание:

1. Совкиножурнал № 30/88, немой, черно-белый, 1927. Российский государственный архив кинофотодокументов. Фонд кинодокументов. Учетный № 1528.

1. Маторин Н.М. Программа для изучения бытового православия. Л., 1930.

2. Макарьев С.А. Полевая этнография: Краткое руководство и программы для сбора этнографических материалов в СССР. Л., 1928.

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

4. Терской А. С передвижкой по Кавказу // Советский экран. 1925. № 19. С. 2.

5. Терской А. Из дневника кино-работника // Советский экран. 1925. № 20. С. 3.
6. Терской А. Съёмка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения) // Киножурнал АРК. 1925. № 8. С. 10–12.
7. Терской А.Н. С киноаппаратом по СССР. М., 1931.
8. Терской А. Кинопроизводство и научная фильма // Известия. 1927. № 169. С. 6.
9. Терской А. Кино-экспедиции // Советское кино. 1927. № 5–6. С. 13.
10. Соколов И.В. Киносценарий. Теория и техника. М., 1926.
11. Терской А.Н. Этнографическая фильма. М., 1930.
12. Головнев И.А. Кинопутешествие Николая Лебедева в «Страну Нахчо» // Известия СОИГСИ. 2019. Вып. 1. С. 56–72.
13. Heider, K. Ethnographic film. Austin, 1976.
14. Худяков М.Г. Опыт ленинградских этнографов // Этнография. 1930. № 4. С. 81–86.

Golovnev, Ivan A. – candidate of historical sciences, senior researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russia); golovnev.ivan@gmail.com

KABARDINO-BALKARIA ON THE SOVIET SCREEN: “ETHNOGRAPHIC FILM” BY ANATOLY TERSKOI.

Keywords: ethnographic cinema, Terskoi, Kabardino-Balkaria, Cinema-Atlas of the USSR.

In the 1920s in the USSR, the production of so called “cultural films” about the nationalities and territories of the country was developed. These films were popular with viewers, being the only opportunity for many to make a film journey through the “Sixth Part of the World”. And one of the most popular places for filming local history films was the Caucasus – the films made in the region became a literal discovery of this territory for the population of the capitals and central regions. This process also had a political background – a project to create a “Cinema-Atlas of the USSR” – an almanac about Sovietization of a multinational country. The article examines theoretical developments that have not been presented in the humanitarian circulation, devoted to the development of ethnographic cinema in the USSR, and tested in practice in the form of film materials about Kabardino-Balkaria, created by film-director A. Terskoi with the active participation of the scientific consultant N. Yakovlev. The silent film screen directly or indirectly reflected the silhouettes of the ideology and politics, identity and culture of a distinctive territory during the period of historical transformation (from the outskirts of the Russian Empire to the Soviet autonomous region). Terskoi’s theoretical experiments are a contribution to science, being one of the earliest domestic concepts of visual anthropology. And his footage reveals regional features of the implementation of the central programs of Soviet construction. Finally, films about the Caucasus were a profitable export commodity – they were widely shown at the box office in foreign countries, shaping in the public consciousness the image of a multi-layered mountainous country. The conclusion is drawn about the potential of the ethnographic film

document as a historical source and as an actual resource for use in a wide range of modern scientific and creative practices.

REFERENCES

1. Matorin, N.M. *Programma dlya izucheniya bytovogo pravoslaviya* [Program for the study of everyday Orthodoxy]. Leningrad, Central'noe byuro kraevedeniya, 1930. 18 p.
2. Makariev, S.A. *Polevaya etnografiya: Kratkoe rukovodstvo i programmy dlya sbora etnograficheskikh materialov v SSSR* [Field Ethnography: A Brief Guide and Programs for Collecting Ethnographic Materials in the USSR]. Leningrad, Etnograficheskaya ekskursionnaya komissiya etnootdeleniya geofaka LGU, 1928. 103 p.
3. Golovnev, I.A. *Kinoatlas SSSR: istoriya proekta* [Cine-Atlas of the USSR: the history of the project]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]. 2020, iss. 38, pp. 12–24.
4. Terskoi, A. *S peredvizhkoj po Kavkazu* [With moving cinema across the Caucasus]. *Sovetskii ekran* [Soviet screen]. 1925, iss. 19, p. 2.
5. Terskoi, A. *Iz dnevnika kino-rabotnika* [From the cinematographer's dairy]. *Sovetskii ekran* [Soviet screen]. 1925, iss. 20, p. 3.
6. Terskoi, A. *S'emka refleksov litsa kak material dlya izucheniya derevenskogo zritelya (v poryadke obsuzhdeniya)* [Capturing facial reflexes as material for studying the country viewer (for discussion)]. *Kinozhurnal ARK* [ARK Cinema-journal]. 1925, iss. 8, pp. 10–12.
7. Terskoi, A.N. *S kinoapparatom po SSSR* [With movie-camera across the URRS]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1931. 173 p.
8. Terskoi, A. *Kinoproizvodstvo i nauchnaya fil'ma* [Cinema production and the scientific movie]. *Izvestiya* [News]. 1927, iss. 169, p. 6.
9. Terskoi, A. *Kino-ekspeditsii* [Film-expeditions]. *Sovetskoe kino* [Soviet cinema]. 1927, iss. 5–6, p. 13.
10. Sokolov, I.V. *Kinostsenarii. Teoriya i tekhnika* [Cinema scripts. The theory and the technics]. Moscow, Kinopechat', 1926. 89 p.
11. Terskoi, A.N. *Etnograficheskaya fil'ma* [An ethnographic movie]. Moscow, Teakinopechat', 1930. 187 p.
12. Golovnev, I.A. *Kinoputeshestvie Nikolaya Lebedeva v "Stranu Nahcho"* [Nicholay Lebedev's Film Traveling to "The Country of Nakhcho"]. *Izvestija SOIGSI* [Proceedings of the North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies]. 2019, iss. 1, pp. 56–72.
13. Heider, K. *Ethnographic film*. Austin, University of Texas Press, 1976. 161 p.
14. Khudyakov, M.G. *Opyt leningradskikh etnografov* [Leningrad ethnographers' experience]. *Etnografiya* [Ethnography]. 1930, iss. 4, pp. 81–86.