

DOI 10.31250/2618-8600-2024-1(23)-6-29

УДК 791.229.2:39

**И. А. Головнев**

---

Музей антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН  
Санкт-Петербург, Российская Федерация  
ORCID: 0000-0003-4866-7122  
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

---

**Е. В. Головнева**

---

Санкт-Петербургский государственный университет  
Санкт-Петербург, Российская Федерация  
ORCID: 0000-0002-0709-4615  
E-mail: golovneva.elena@gmail.com

---

**«Киноатлас СССР» и репрезентация Севера  
в кинодокументах 1920–1930-х гг.**

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассматривается история реализации проекта «Киноатлас СССР» в целом и его преломления в киноматериалах о Северном крае в частности. Выделяются культурно-идеологические основания проекта, в качестве которых выступают марксистское учение, идеи авангардного искусства (акцент на динамичность и массовость, ставка на эксперимент, социалистическая устремленность) и тенденции в этнологии/этнографии. Обозначаются характерные идеологемы, задействованные в проектировании фильмов советского киноатласа («культурная революция», «строительство коммунизма», «творческая социалистическая реконструкция»). Представлена эволюция методологических установок проекта «Киноатлас СССР», предполагавшая переход от прямой кинохроники к формату полнометражных «культурфильмов», объединявших художественную форму с документальным, научным и пропагандистским содержанием. Показано, что Север в 1920–1930-е гг. становится важным направлением для идеологической работы, а кинофильмы о Севере, созданные Л. Л. Капицей, В. А. Ерофеевым, Г. И. Смирнитским, В. А. Шнейдеровым, оформлялись в соответствии с общей концепцией «Киноатласа СССР» и предполагали показ на экране историко-этнографических особенностей края, демонстрацию прогрессивных изменений в жизни народов Севера при социализме, а также истории социалистического строительства в крае. Установлено, что в качестве исходного материала для серии фильмов о Севере использовалась хроника этнографического и краеведческого содержания, обладавшая актуальностью в связи с реализацией определенных направлений национальной политики. Кинематографисты использовали различные методы и варьировали подходы к съемке и монтажу при создании отдельных серий фильмов киноатласа (в том числе на Севере), создавая, в сущности, идеологически выверенную кинолетопись становления СССР.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Север, «культурная революция», советская этнография, «Киноатлас СССР»

**ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ:** Головнев И. А., Головнева Е. В. «Киноатлас СССР» и репрезентация Севера в кинодокументах 1920–1930-х гг. *Этнография*. 2024. 1 (23): 6–29. doi 10.31250/2618-8600-2024-1(23)-6-29

## I. Golovnev

---

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography  
(the Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences  
St. Petersburg, Russian Federation  
ORCID: 0000-0003-4866-7122  
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

---

## E. Golovneva

---

St. Petersburg State University  
St. Petersburg, Russian Federation  
ORCID: 0000-0002-0709-4615  
E-mail: golovneva.elena@gmail.com

---

### “Cinema-Atlas of the USSR” and the representation of the North in cinema-documents of the 1920-1930<sup>s</sup>

**A B S T R A C T.** The article discusses the history of the implementation of the project “Cinema Atlas of the USSR” in general, and its representation in film materials about the Northern territory, in particular. The cultural and ideological foundations of the project are highlighted, which are considered Marxist teachings, the ideas of avant-garde art (emphasis on dynamism and mass character, emphasis on experiment, socialist aspiration) and trends in ethnology/ethnography. The characteristic ideologemes involved in the design of films of the cinema-atlas (“cultural revolution”, “construction of communism”, “creative socialist reconstruction”) are indicated. The evolution of the methodological guidelines of the project “Cinema-Atlas of the USSR” is presented, which assumed the transition from direct newsreels to the format of full-length “culturfilms” that combined the art form with documentary, scientific and propaganda content. It is shown that the North in the 1920–1930<sup>s</sup>. becomes an important direction for ideological work, and films about the North, shot by L. L. Kapitsa, V. A. Erofeev, G. I. Smirnitsky, V. A. Shneiderov, were created in accordance with the general concept of the “Cinema-Atlas of the USSR”. They represented the historical and ethnographic features of the region, a demonstration of progressive changes in the life of the North under socialism, as well as the history of its socialist construction. It has been established that a chronicle of ethnographic and local history content was used as the source material for a series of films about the North, which was relevant in the framework of ongoing activities for the implementation of national policy. Film directors used different methodologies and implied a variation in approaches to filming and editing when creating a series of films of the cinema atlas (including those in the North) in the vein of creating an ideologically verified film chronicle of the formation of the USSR.

**KEY WORDS:** “Cinema-Atlas” of the USSR, North, “cultural revolution”, Soviet ethnography

**FOR CITATION:** Golovnev I., Golovneva E. “Cinema-Atlas of the USSR” and the representation of the North in cinema-documents of the 1920–1930<sup>s</sup>. *Etnografya*. 2024. 1 (23): 6–29. (In Russian). doi 10.31250/2618-8600-2024-1(23)-6-29

## ВВЕДЕНИЕ

Одним из самых значительных и вместе с тем малоизученных опытов в истории визуальной антропологии / этнографии является развернувшийся в 1920–1930-е гг. проект «Киноатлас СССР» (Головнев 2020). Эта амбициозная государственная программа, предполагавшая создание 150-серийного киноальманаха о народностях и регионах страны, была запущена под эгидой Центрального исполнительного комитета СССР и продемонстрировала беспрецедентные по своей многогранности научно-исследовательские, фильмопроизводственные и политико-идеологические подходы. Очевидно, первый 10-летний юбилей правления требовал от партии большевиков, с одной стороны, убедительной отчетности за прошедший период, с другой — масштабных перспективных инициатив. В этой связи на фронте «культурной революции» крупные ставки советской властью делались на кинематограф как средство воспитания и просвещения масс в заданном идеологическом ключе, для чего в 1920–1930-е гг., по выражению руководителя советского кинематографа Б. З. Шумяцкого, был создан «плацдарм для развернутого творческого соревнования кинематографиста с кинематографистом и кинематографии с другими областями искусства» (Шумяцкий 1936: 8). Ключевой задачей в этом плане стало конструирование экранной «кино-карты» Страны Советов, и к середине 1930-х гг. на Дальнем Востоке и Кавказе, в Сибири и Центральной Азии была снята целая серия кинокартин, запечатлевших перипетии советизации внутри многонародной и разноукладной страны (Головнев 2021).

Разработки «Киноатласа» проходили параллельно с реализацией других больших советских проектов, ставивших своей целью энциклопедический охват и комплексное описание этногеографических особенностей регионов СССР: создание религиозно-бытовых, лингвистических, этнографических карт, всевозможных справочников, методических пособий, включая подготовку многотомной этнографической энциклопедии. В частности, в Институте по изучению народов (ИПИИ) в это же время верстались планы создания этнографических карт для школьников, справочника о народностях Союза, большого этнографического атласа СССР в масштабе 1:420 000. Параллельно была реформатирована и сеть этнографических музеев, внутри которых синхронно возникло несколько визуально-этнографических лабораторий под руководством известных исследователей: В. Г. Богораза (Музей этнографии и антропологии), Л. Л. Капицы (Русский музей), Б. М. Соколова и Н. Ф. Яковлева (Центральный музей народоведения) и др. Их специалистами разрабатывались теоретические вопросы, проводились образовательные курсы, практические семинары, выпускались тематические статьи в научной и кинематографической печати, создавались экспедиционные фильмы.

Было запущено также создание фотосерий («СССР строит социализм», «Советская Грузия», «10 лет Узбекистана ССР», «15 лет Азербайджанской ССР» и др.) как форм визуальных «атласов», в организованном ряде фотоизображений представлявших развернутую картину строительства социализма в различных областях Советского Союза (Карасик 2015).

Данные процессы ощутимо подпитывали формировавшееся направление этнографического кино, прежде всего — в теоретико-методологическом плане. Неслучайно к концу 1920-х гг. ученые все чаще привлекались руководством киностудий в качестве научных консультантов, а высказанные ими в прессе и на тематических совещаниях мнения учитывались при подготовке «Киноатласа СССР». Закономерно, что отдельные представители научно-исследовательских институций были включены в бюро разработчиков проекта, состоявшего из представителей различных ведомств и базировавшегося в Обществе изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока. По согласованному замыслу проектантов, каждая серия киноатласа планировалась как самостоятельный киноочерк, сочетающий в себе политические, научные и культурные линии.

Первоначально (в 1928 г.) «Киноатлас СССР» проектировался как альманах уже снятых фильмов, для формирования подборки которых был создан специальный редакционный совет и даже открыта подписка на первые киновыпуски (на манер подписки на тома энциклопедии). Но впоследствии концепция проекта менялась сообразно идеологическим веяниям времени. Уже в начале 1930-х была предложена досъемка новых материалов (в добавление к имевшимся), что было связано прежде всего с требованием более интенсивного внимания к прогрессивным явлениям советизации. Далее, в середине 1930-х гг., было заявлено о необходимости пересъемки отдельных серий киноатласа взамен большинства ранее отобранных фильмов в связи с утратой ими идеологической актуальности. В результате проект «Киноатлас СССР» не был реализован в запланированном масштабе, но послужил значимым импульсом к формированию обширного набора теоретико-методологических разработок, а также к проведению практических опытов, направленных на создание экранной летописи Советского Союза и позиционирование его в советском и мировом сообществе как «страны освобожденных революцией народов».

Одним из представляющих исследовательский интерес документов является список из архива Центрального бюро краеведения, в котором приводится порядка 150 наименований фильмов, рекомендованных вышеупомянутым редакционным советом проекта к включению в альманах «Киноатласа СССР» (Коробков 1933). К настоящему времени с применением новаторского авторского метода анализа архивных фильмов как «кинотекстов» нами были рассмотрены наиболее резонансные картины из того перечня: «Лесные люди» и «Неведомая земля» (реж. А. А. Литвинов), «Страна Нахчо» (реж. Н. А. Лебедев), «У берегов Чукотского моря»

(реж. Г. И. Смирнитский), «Крыша мира» и «За Полярным кругом» (реж. В. А. Ерофеев), «Два океана» и «Подножие смерти» (реж. В. А. Шнейдеров), «По берегам и островам Баренцева моря» (реж. Л. Л. Капица), «Тунгусы» (реж. Е. И. Свилова), «Шестая часть мира» (реж. Д. Вертов), «Алтай-кижи» (реж. В. Л. Степанов), «Камчатка» (реж. Н. Д. Константинов), «Страна гольдов» и «Игденбу» (реж. А. И. Бек-Назаров), «Соль Сванетии» (реж. М. К. Калатозов), «Биробиджан» (реж. М. Я. Слуцкий) и др. В общем виде они могут быть охарактеризованы как фильмы этногеографического содержания, объединявшиеся в изучаемый период термином «культурфильм» («культурфильма»).

Для дальнейшей проработки заявленной темы предлагается сместить ракурс изучения с фактического содержания этих фильмов на закономерности, положенные в основу их создания, чтобы представить кинокартографирование народов и областей СССР как социокультурное явление. Применительно к проекту «Киноатлас СССР» это предполагает постановку следующих вопросов: какого рода культурные и политико-идеологические основания стоят за возникновением этого проекта; какой исходный материал абсорбировался в рамках проекта и как он в нем трансформировался; какие новые кинематографические стандарты утверждались в процессе реализации проекта; какими были особенности воплощения задач проекта «Киноатлас СССР» на местах?

В порядке решения поставленных вопросов в данной работе мы фокусируемся на северном ареале советского киноатласа. По справедливому замечанию А. В. Головнёва, Север сыграл особую роль в истории документального кино в целом: «... и за рубежом (Р. Флаэрти), и в СССР (В. Ерофеев, Д. Вертов, А. Литвинов, В. Шнейдеров) кино обильно подпитывалось северной этнографической экзотикой» (Головнёв 2022: 11). Форсирование госзаказа на создание фильмов в этом регионе в ранне-советский период (ГААО. Ф. 1458) было обусловлено тем, что Север являлся одним из основных направлений хозяйственного освоения и соответственно рассматривался властью как важный полигон идеологической работы, включая использование киноресурсов (Bugaeva 2015; Kaganovsky 2017; Visual Representation of the Arctic 2021)<sup>1</sup>. Так, для обеспечения на территории Северного края советского кинопроката в 1930 г. в Архангельске был организован трест кинофикации «Севкино» (ГААО. Ф. 3210, 5860).

Обозначенный выше комплекс вопросов будет рассмотрен нами с опорой на тезис, что «Киноатлас СССР» в 1920–1930-е гг. представлял собой явление, в котором органично соединились марксистская

<sup>1</sup> В 1930-е гг., согласно некоторым исследователям, в советской культуре получил развитие даже особый «арктический миф», интонации которого нашли отражение в кинематографе 1920–1930-х гг. и продолжают воспроизводиться в современности (Bugaeva 2015; Visual Representation of the Arctic 2021).

философия, интенции научного знания и кинематографическая поэтика. Формат культурфильма в СССР возник на идеологической почве, существовал в определенных хронологических рамках (1920–1930-е гг.) и, помимо прочего, сочетал в себе научно-художественные подходы, развивавшиеся в раннесоветской кинематографии.

«КИНОАТЛАС СССР»:

КУЛЬТУРНО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПРОЕКТА

В отрасли кинопроизводства в СССР в 1920-е гг., с одной стороны, осуществлялась разработка общей модели советского некоммерческого кино (в противовес голливудскому), с другой стороны, происходил бурный процесс проникновения кинематографа в национальные республики и области: активно снимались и демонстрировались фильмы краеведческого и этнографического содержания. Руководство партии по достоинству оценило потенциал кинематографа для решения модернизационных задач социалистического строительства. Как в центре, так и на окраинах Союза кино должно было стать не только средством «просвещения масс», но и своеобразным демонстрационным стендом, представляющим прогрессивный характер новой власти (Widdis 2003). С этой целью к середине 1920-х гг. на территории СССР была создана сеть киноорганизаций, в том числе «Госкинопром Грузии», «Арменкино», «Азгоскино», «Белгоскино», «Чувашкино», «Узбеккино», «Турккино», «Абхазское кино», Всеукраинское фотокиноуправление и др. (ГААО. Ф. 273; История национальных кинематографий 2020).

По словам С. Лемберга, если до революции кинопроизводство было предприятием, преследующим исключительно цели извлечения прибыли, то после революции оно рассматривалось как могущественнейшее орудие «культурной революции» (Лемберг 1930: 26). В 1924–1925 гг. производство фильмов этногеографической тематики стало регулярным для всех крупных государственных студий; операторы-корреспонденты направлялись в самые удаленные уголки страны и поставляли оттуда все возрастающий в количественном отношении объем киноматериалов. Так, в 1928 г. в СССР было выпущено свыше 100 специальных культурфильмов, эти же годы стали переломными для советского кинопроката, когда было достигнуто абсолютное превалирование советской фильма над заграничной (Лемберг 1930: 41).

Развитие советской «культурфильмы» поставило на повестку дня вопрос о разработке идеологических оснований для ее производства. Так, в предисловии к сборнику «Поэтика кино», вышедшему в 1927 г., отмечалось: «... теперь, когда не успели еще создаться традиции вкусов, законов советской кинофильмы, нужно вооружить себя правильным теоретическим оружием, чтобы легче, продуктивнее идти по пути создания нужной

нам кинофильмы» (Поэтика кино 1927: 9). Заявлялось также, что кинематография должна превратиться в самостоятельное и могущественное искусство, перестав быть просто «фотографированным беззвучным театром или изложенной в ряде движущихся картинок литературой» (Пиотровский 1969: 240). В среде кинематографистов за бурлили обсуждения вопросов социологии и теории кино: как сделать фильмы более «воздействующими» на зрителя и при этом художественно цельными. В производственном ключе основной новацией конца 1920-х гг. стало распространение на кинематограф требований по разработке пятилетних планов в связи с переходом страны к плановой экономике (Лебедев 1974).

Теоретической базой для поиска формулы «советской фильма» в СССР в 1920-е гг., в том числе для создания культурфильмов, стало марксистское учение, отводившее главное место производственному фактору, классовой борьбе, анализу диалектики базиса и надстройки. Кинематограф как частный случай идеологических практик воспринимался марксистами не только как эффективный инструмент просвещения, но и как механизм, выполняющий важную функцию — поддержание социального порядка и формирование нового субъекта коммунистических отношений, в первую очередь на уровне крестьянской массы. С. Лемберг отмечал: «... социальную косность крестьянской массы, ее обычное отставание в общем продвижении Союза по пути социалистического переустройства — вот что должно побороть кино» (Лемберг 1930: 120). Более того, кинематограф рассматривался как один из опорных рычагов, при посредстве которых должна развиваться экономика страны, а также как важное средство пропаганды в рамках осуществления переселенческой политики СССР (Лемберг 1930: 26).

В производимых картинах должны были быть «по-марксистски» отражены темп и динамика современной эпохи. Так, по выражению И. Трайнина:

В мир победоносно вошла машина, которая не только до необычайности ускорила темп нашей жизни, но и способствовала скорейшему разделению общества на классы... Мы, марксисты, как химики, разлагаем и анализируем явления, изучаем их процессы и стараемся понять и осмыслить их сущность, делая затем выводы в интересах своего класса. И поэтому так называемая «динамика» в искусстве для нас не является чем-то фаталистическим, роковым, а пульсом и ритмом общества, внутреннюю сущность которого мы познали (Трайнин 2013: 261).

Вместе с тем при производстве кинокартин необходимо было учитывать своеобразие локальных культур, которое в соответствии с марксистской идеологией должно было быть предъявлено зрителю только в конкретно-историческом контексте. Следуя марксистскому учению,

визуальными средствами важно было зафиксировать формы перехода докапиталистического общества непосредственно к социализму, минуя капитализм, а также способствовать строительству культур, «национальных по форме» и «социалистических по содержанию». В качестве главной цели для создателей фильмов этногеографического содержания обозначалось выявление средствами кино в снимаемых сообществах производственных сил и производственных отношений. Планировался показ в первую очередь экономического базиса — хозяйства «отсталых» народов, а во вторую — надстройки — их семейно-брачных отношений, искусства, верований, обрядов и т. п.

Активно использовалась в раннесоветском кинематографе и центральная для марксистской теории общества идеологема «строительства коммунизма» — развернутая метафора, проявляющая себя как конструирование на экране нового общества. Уже в первых директивных документах советской власти появился термин «культурное строительство», означавший планомерное воздействие партийных структур на всю жизнедеятельность общества. По словам Б. Розенталя, «большевики верили в то, что строят своеобразную цивилизацию, обладающую своим, оригинальным стилем, своим собственным голосом. Высшей целью была некая сеть без единого шва — взаимопроникновение культуры, политики и экономики, притом что все сферы деятельности контролируются из центра» (Розенталь 2000: 68). От кинематографистов, работающих в жанре этногеографического кино, требовалось изобразить действительность «не просто как объективную реальность», но «в ее революционном развитии», то есть сконструировать ее такой, какой она должна быть. Неслучайно Н. Коробков, определяя задачи «Киноатласа СССР», говорил о необходимости систематического выпуска картин, «которые знакомили бы зрителя с различными областями, краями, республиками СССР так, как они существуют в динамике сегодняшнего дня, с некоторой проекцией в прошлое и в будущее на основе тех пережитков и тех зачатков, которые существуют в настоящем» (Коробков 1933: 16).

С марксистским учением и конструктивистско-производственной ориентацией соотносилась и параллельно существовавшая концепция художника-инженера. По утверждению редактора «Нового ЛЕФа» С. Третьякова, «рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором» (Гюнтер 1996). Период первой пятилетки, когда и получили развитие проект «Киноатлас СССР», был временем невиданного подъема «пролеткультовско-формалистических» настроений, когда широкое распространение получило плакатное искусство, монументальная живопись, фотомонтаж. В области литературы происходило возрождение левовской фактографии в рабоче-крестьянском очеркизме, репортажном жанре и производственном романе. Культурно-просветительские учреждения разного типа (клубы, библиотеки,

избы-читальни, красные юрты и др.) становились эффективными площадками для формирования и пропаганды новой реальности.

В этом контексте деятельность кинематографистов должна была быть связана не с фиксацией реальности, а с радикальной ее трансформацией, а фильмы по своей сути должны быть не калькой окружающей действительности, а сконструированной «кинематографической правдой». Так, Сергей Эйзенштейн заявлял, что кино есть «способ прямого проникновения диалектики в мозг» (Эйзенштейн 1964: 117). Кинематограф рассматривался как лучшая форма организации массовых эмоций, идеологической борьбы за пересоздание и конструирование нового мира. Такие культурно-идеологические и художественные установки были взяты на вооружение и при разработке проекта «Киноатлас СССР». Уже в предтече советского киноатласа — картине «Шестая часть мира» Дзиги Вертова (1926), названной В. Б. Шкловским «патетическим стихотворением» (Шкловский 2016: 156), — налицо поэтическое сложение этнографических кадров и выстраивание из них идеологического кинообраза.

В качестве исходного материала для планируемых серий выступала кинохроника краеведческой, этнографической и производственной тематики, значение которой для целей пропаганды было высоко оценено В. И. Лениным. «Широкоосведомительная» хроника понималась вождем как «образная публицистика» в духе той линии, которую вели лучшие советские газеты (Самое важное из всех искусств... 1973: 166). Ленинскую мысль о передовой роли кинохроники в кино подхватили и развили многие кинодеятели изучаемого периода. Так, киновед Г. М. Болтянский настаивал на расширении использования «социальной хроники», основанной на протокольности, простоте, введении действующих масс, значительного числа сцен на натуре (Болтянский 1926: 19). Документальность, по мнению кинорежиссера П. П. Петрова-Бытова, позволяла создавать «реалистические, с простой фабулой и сюжетом, картины; затрагивать те мысли и чувства, которые близки и понятны крестьянину, и постепенно направлять их на социалистические рельсы» (Петров-Бытов 1929: 8). Кроме того, в рамках хроникального кино В. И. Лениным предлагалось особое внимание обратить на «картины из жизни народов» как на сегмент важного агитационного и научного свойства (Петров-Бытов 1929: 92).

По оценке А. И. Пиотровского, уже в 1920-е гг. опыты съемок кинохроники краеведческого содержания, в том числе в формате зарисовок этногеографического характера, начали складываться в явление своеобразное и значительное в раннесоветском кинематографе (Пиотровский 1969: 220). Отмечалось, что кинохроника, подобранная в определенном порядке и снабженная необходимыми комментариями, оказывала сильное эмоциональное впечатление на зрителя, принималась «за правду». Параллельно разрабатывались и концепции принципиально нового кинематографа, предполагавшего освобождение документального кино от

прямой хроникальности. Так, С. М. Эйзенштейн эмоционально заявлял, что кинематографисты-революционеры не должны ограничиваться простым доступом к документальному материалу, «документу», «хронике» и «фактам»: «Не “Киноглаз” нам нужен, а “Кинокулак”... Кроить кинокулаком по черепам, кроить до самой победы, и теперь, под угрозой наплыва “быта” и мещанства на революцию, кроить, как никогда! Дорогу кинокулаку!» (Эйзенштейн 1964: 117).

В русле упомянутых идей советская документалистика второй половины 1920-х гг. работала как опытная мастерская, в которой экспериментальным путем открывались основные методы кино съемки, монтажа, образного выражения идей и поэтического истолкования действительности. С помощью этих методов предполагалось создать ряд фильмов, сочетающих художественную форму с документальным, научным и пропагандистским содержанием (Пиотровский 1969: 251). Ведущим киностудиям страны были разосланы специальные производственные инструкции по созданию этногеографических фильмов в различных регионах СССР (ГААО. Ф. 273, 1458). В русле плановой экономики намечались поэтапное (в течение нескольких лет) создание кинолент, а также подготовка и проведение тематических мероприятий, связанных с их показом. Демонстрация фильмов должна была сопровождаться лекциями и политинформацией так называемых «красных комментаторов», придающими кино определенную направленность. Лекторы, являясь представителями власти на киносеансе, были уполномочены следить за реакцией зрителей и доводить до верхов информацию о рецепции фильмов, данные по составу и вкусовым предпочтениям аудитории. Директивы по киноделу предписывали «категорически отказать от картин, предназначенных только для развлечения. Каждая фильма должна обслуживать какую-нибудь идею — хотя бы самую маленькую» (ГААО. Ф. 273. Д. 1625. Л. 37).

Вышеназванные позиции отразились и на формировании первоначальной базы экспедиционных документальных фильмов для выпуска «Киноатласа СССР» как серий, рассказывающих зрителю о полярных областях Союза, дальневосточных территориях, «экзотических» советских республиках. Среди них особенно выделялись фильмы Дзиги Вертова («Шагай, Совет!», «Шестая часть мира»), В. А. Ерофеева («За Полярным кругом», «Крыша мира»), В. А. Шнейдерова («Великий перелет», «Подножие смерти»), А. А. Литвинова («Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края»), получившие признание внутри страны и за рубежом. Культурфильмы последовательно оформлялись в самостоятельное направление, обрели свой особый стиль и киноязык. Так, характеризуя фильмы этногеографического содержания, способствующие превращению советского кинематографа в «прекрасную федерацию национальных художественных культур», А. Пиотровский выделял их отличительные черты:

Не выпячивание причудливого и различающегося, а подчеркивание общего и связующего — моментов труда, экономики, классовой борьбы, не комнатная экзотика, а серьезный реалистический анализ, не костюмировка ходячей мелодраматической фабулы в фантастические одежды «Востока» и «Севера», а сюжет, органически вытекающий из хозяйственных и социальных условий народа, из его героического прошлого... (Пиотровский 1969: 223–224).

Говоря о специфике фильмов этногеографического характера, еще один теоретик кино — венгерский исследователь Б. Балаш — отмечает в качестве их заслуги открытие типического лица класса: «Киноаппарат подошел совсем близко и нашел в крупном плане за чисто внешними различиями скрытое сверхиндивидуальное, классовое выражение...» (Балаш 1945: 41).

В картинах, создававшихся в контексте развития проекта «Киноатлас СССР», можно отметить и формирование особой кинематографической поэтики. Ключевой ее особенностью является ориентация на массовость, монументальность, панорамность (охват целого). По словам А. Пиотровского, «подлинно гигантские возможности раскрытия пространства земли, изображение жизней, далеких и замечательных, присущи кинематографии как никакому другому из искусств» (Пиотровский 1969: 269). В соответствии с этой установкой в раннесоветском кинематографе трансформировался и фотомонтаж: модернистская фрагментарность уступила место искусственному конструированию новых визуальных целостностей. Активную роль в этом процессе играли мультипликационные карты, изображавшие масштаб территории Союза, которые включались в культурфильмы.

К советской кинопоэтике, нашедшей отражение в культурфильмах, можно отнести также черты, выделенные в свое время А. И. Пиотровским: серьезность задания (связь режиссеров с научными консультантами<sup>2</sup>), необычайную взволнованность политически актуального материала, ясность целостного социального и художественного мировоззрения (Пиотровский 1969: 223). В киноязыке активно использовалась мифология «смерти–возрождения», поскольку основу фильмов составлял сюжет перехода этнического сообщества на новый социальный уровень. Помимо прочего, киноязык этнографических фильмов, входящих в «Киноатлас СССР», органично включал в себя основные метафоры, построенные на надличных категориях семейственности: «Родина-мать», «отец народов», «республики-сестры», «народы-братья», «старший брат» и т. д. При

<sup>2</sup> В развитии этнографического кино принимали участие В. К. Арсеньев, В. Г. Богораз, В. Д. Виленский-Сибиряков, Б. М. Соколов, Н. Ф. Яковлев и др. При разработке проекта «Киноатлас СССР» предлагалось создание при студии «Совкино» научно-методического совета из специалистов по этнографии, краеведению, экономике и др.

частных упоминаниях о национальных особенностях содержание фильмов было наполнено общесоветской целеустремленностью.

Наконец, важно отметить, что импульс к производству картин «Киноатласа СССР» был продиктован не только государственным заказом и культурно-идеологической обстановкой в стране. К созданию культурфильмов подводили и процессы, разворачивавшиеся в рамках самой советской науки, определявшие перспективы своего развития в изменившихся условиях (Соловей 2018; Слезкин 1993). Несмотря на отмечавшиеся в 1920-е гг. негативные черты в статусе этнологии как науки (размытость дисциплинарных границ, расплывчатость категориального аппарата, внутрицеховые проблемы, неверное понимание марксизма), признавались ее политическая актуальность и потенциал, а этнография партийным дискурсом воспринималась как наука, которая дает возможность построить учение об «отсталых народах». Представителями разных методологических школ в этнографии отмечалась необходимость проведения эмпирических исследований среди этнических сообществ в качестве практической основы для теоретических (идеологических) обобщений, а также провозглашалась ориентация на научную основательность, достигаемую через описание и детальное изображение этнических групп. В то же время в соответствии с марксистским учением в самой этнологии активно постулировались положения формационного подхода, доказывающие правомерность и неизбежность перехода «отсталых народов» к социализму.

Таким образом, в качестве культурно-идеологических оснований проекта «Киноатлас СССР» можно выделить марксистское учение, идеи и эстетику киноавангардного искусства, а также тенденции в развитии историко-этнографических знаний. Разработка проекта «Киноатлас СССР» не только осуществлялась за счет государственного заказа на создание привлекательного образа отдаленных территорий молодой Страны Советов, но и зависела от параллельных процессов в области искусства, науки и политики своего времени. В частности, как было показано ранее, проектирование советского киноатласа в 1920-е гг. во многом определялось влиянием идей марксистского учения, идеологемами «культурная революция», «строительство коммунизма», «творческая социалистическая реконструкция». В идеологическом плане большое воздействие на развитие проекта оказали ориентации в сфере искусства (акцент на динамичность и массовость, конструирование действительности, построение целостности объекта, отказ от хроникальности и трафаретности в изображении, ставка на эксперимент, социалистическая устремленность), а также внутринаучные процессы — необходимость верификации этнографического и географического материала, его широкой популяризации в идеологическом ключе средствами кинематографа.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЕВЕРА В КИНОДОКУМЕНТАХ  
1920–1930-х ГОДОВ

Обратимся к рассмотрению экранных образов Севера — одного из наиболее популярных регионов для съемок краеведческих фильмов, всестороннее освоение которого активизировалось с установлением советской власти. В 1926 г. вышло постановление Президиума ЦИК «Об объявлении территорией Союза ССР земель и островов, расположенных в Северном Ледовитом океане» (Об объявлении... 1926). Но «владение» Севером необходимо было регулярно подтверждать в информационном поле внутри страны и за рубежом. Неслучайно в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов сохранилась целая серия советских кинолент, снятых на северных — арктических и субарктических — территориях в 1920–1930-х гг.: «Наш великий Север» (1925), «Архангельск» (1926), «Самоеды» (1927), «За тюленями в полярные льды» (1927), «По Северу» (1928), «По берегам и островам Баренцева моря» (1929), «Камчатка» (1927), «Подвиг во льдах» (1928), «По Камчатке и Сахалину» (1929), «Малоземельная тундра» (1930), «Таймырская экспедиция» (1930), «Быт народов Севера» (1930), «К белому пятну Арктики» (1930), «Путь на Север» (1932), «Далеко на Севере» (1932), «Восточная Лапландия» (1933), «Два океана» (1933) и многие другие. Жанрово-стилевая палитра этих этногеографических фильмов была представлена опытами ученых и кинематографистов, среди которых наиболее характерными являются киноработы Л. Л. Капицы, В. А. Ерофеева, Г. И. Смирнитского и В. А. Шнейдерова.

Творчество Леонида Леонидовича Капицы (1892–1938) является показательным примером кинематографических опытов ученых. Будучи по образованию и основной профессии этнографом (Капица был сотрудником этнографического отдела Русского музея), он регулярно использовал в своих экспедициях по Северу фото- и киноаппаратуру (Капица 1927). Единственный сохранившийся до наших дней фильм Леонида Капицы «По берегам и островам Баренцева моря» (1929) структурно выстроен как хроника исследовательской экспедиции: начало — географическая зарисовка, созданная из кадров, снятых по пути движения к местам съемок, основная часть — этнографическая, собранная из материалов поездки киногруппы по стойбищам ненцев-оленьеводов. В частности, в фильме дана подробная картина жизни кочевников в тундре: уход за оленями, стойбищный быт, регулярные перекочевки. Особый эпизод посвящен сезонному пребыванию местных жителей у моря: на стойбище, в поселке, на рыболовном промысле. Характер творчества Л. Л. Капицы, объединявшего исследовательские и режиссерские подходы, выражался как в кинематографичности его научных текстов, так и в этнографичности его кинокартин. Вразрез с бытовавшей в науке и кино модой на эксперименты

Л. Л. Капица без эффектов и трансформаций запечатлевал и транслировал явления, встреченные им в поле. Исходный материал виделся ему совершенно самодостаточным, сполна отражающим переплетение линий «старого» и «нового» быта, и не нуждающимся в искусственном педалировании лобовых образов революции. Так, сцены рассмотренного киноповествования выстроены во вполне сопоставимый с научным текстом визуально-этнографический очерк, последовательно описывающий культуру ненцев-оленьеводов. В этом и заключается базовая особенность научно-творческой методологии Л. Л. Капицы, которую можно назвать киноэтнографией (рис. 1).

Среди работ кинематографистов, отобразивших образы Севера в изучаемый период, заслуживает внимания фильм «За Полярным кругом» Владимира Алексеевича Ерофеева (1898–1940). В. А. Ерофеев по праву считается одной из главных фигур в кинопроцессе изучаемого периода — пионером направления экспедиционных фильмов в СССР, классиком мировой кинодокументалистики. Начав свой путь в кинематографе как кинокритик, в 1927 г. В. А. Ерофеев дебютировал в кинопроизводстве с монтажной картиной «За Полярным кругом». Примечательно, что предыстория создания этого фильма относится к дореволюционному периоду. В 1914 г. на арктический рейс парохода «Колыма» был отправлен

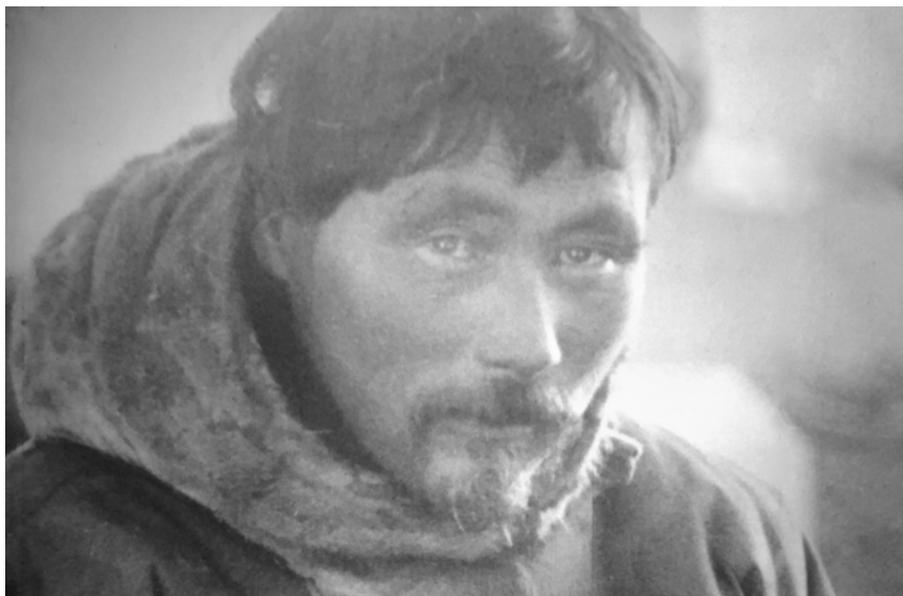


Рис. 1. Кадр из фильма «По берегам и островам Баренцева моря». РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 1834

Fig. 1. Still from the film *Along the Shores and Islands of the Barents Sea*. The Russian State Documentary Photo and Film Archive (hereafter RGAKFD). The Film Documents fund, no. 1834

сотрудник научного отдела кинофабрики «Ханжонков и К<sup>о</sup>» Ф. К. Бремер. На обратном пути во Владивосток 25 августа 1914 г. пароход «Колыма» получил пробоину от столкновения со льдами и был вынужден остаться зимовать у мыса Северного в Ледовитом океане. Из-за экстремальных условий далеко не все материалы, привезенные Ф. К. Бремером из длительной экспедиции, оказались пригодны для использования — много негативов было испорчено. Из уцелевших киноплёнок было смонтировано несколько короткометражных лент, в том числе десятиминутная кинозари-совка «Жизнь Севера». Новое обращение к материалам, снятым Ф. К. Бремером, произошло в 1927 г., когда усилиями В. А. Ерофеева (при участии В. Д. Поповой-Ханжонковой) был смонтирован полнометражный фильм, подробно рассказывающий об экспедиции парохода «Колыма» и содержащий многочисленные этнографические материалы о чукчах-оленеводах и морзверобоях северо-восточных регионов России. Монтажное повествование выстроено как кинопутешествие с акцентом на этнографические материалы. Многочисленные свидетельства принципиальной позиции В. А. Ерофеева по защите хроникальности как фундаментального качества документального кино содержались в его выступлениях и публикациях изучаемого периода (Ерофеев 1931). В рассматриваемой киноработе В. А. Ерофеев твердо отказывается от идеологической нагрузки в подаче материала: этнографические сюжеты в его повествовании носят сугубо «натуральный» характер. Это отличает картину от большинства этногеографических фильмов раннесоветского времени. Метод, использованный В. А. Ерофеевым при создании документальных фильмов, можно охарактеризовать как «антропологическую кинохронику» (рис. 2).

Другой методологией, использовавшейся кинематографистами, была «художественная документалистика», соединявшая постановочные и хроникальные приемы съемок и представлявшая собой распрощанное направление жанровых поисков в советском документальном кино вообще и в этногеографическом в частности. Такой комплексный творческий подход полностью себя оправдывал, позволяя представить проблемный материал в форме, понятной массовому советскому зрителю. Ярким примером этих опытов является киноработа «У берегов Чукотского моря» (1934) режиссера Георгия Ивановича Смирнитского (1905–1964), снятая в Чукотской киноэкспедиции под руководством первопроходца этнографического кино Александра Аркадьевича Литвинова (1898–1977). Документальную основу обозначенного фильма представляет подробная этнографическая часть, тогда как эпизоды советизации края сняты полупостановочно. В результате итоговый фильм очевидно выглядит конструкцией из двух разных блоков. С одной стороны, фильм украшают яркие видовые кадры природного мира Чукотского полуострова: морские пейзажи, могучие льды, птичий базар на мысе Уэлен, моржовые колонии, стада диких оленей и стаи птиц. Эти



Рис. 2. Кадр из фильма «За Полярным кругом». РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 13126

Fig. 2. Still from the film *Beyond the Arctic Circle*. RGAKFD. The Film Documents fund, no. 13126

картины бережно обрамляют внимательные кинонаблюдения за миром людей (причем разных — мужчин, женщин, детей и пожилых людей) — за работой и на отдыхе, в семейном быту и на промыслах, в разные сезоны года. Детально показаны селения и жилища чукчей, а также средства передвижения — лодки и собачьи упряжки. Эти этнографические эпизоды аккуратно собираются режиссером в цельный образ чукотской культуры. С другой стороны, в продолжение повествования следует блок «сценарных» эпизодов культурной перестройки быта чукотской тундры: выступления художественной самодеятельности; работа кооператива, куда чукчи сдают шкуры пушных зверей; организация больницы и детского сада; обеспечение работы собачьего питомника; выступления чукчей-курсантов — проводников новой социалистической культуры в отдаленных стойбищах. И завершается картина кадрами, изображающими идеологическое перевоспитание местных жителей в русле общеизвестного идеала преобразования советского человека (рис. 3).

Еще одним знаковым документом времени из серии кинорепрезентаций Севера является фильм «Два океана» Владимира Адольфовича Шнейдерова (1900–1973) — лидера направления видового кино в СССР. Фильм этот был основан на событиях государственной важности. В 1932 г. комплексная экспедиция на ледоколе «Сибиряков» вышла в Ледовитый океан с амбициозной задачей — в одну навигацию пройти Северным морским

путем из Архангельска на Дальний Восток. Вся мировая общественность следила за этой экспедицией и интересовалась ее исходом. В сложившейся ситуации на киногруппу В. А. Шнейдерова была возложена особо ответственная задача — создать на документальной основе образную картину о покорении Севморпути (Шнейдеров 1933). Поэтому Шнейдеров выстраивал свою творческую методологию, опираясь не на эксперимент, а на тщательную организационную подготовку, научную консультацию и досъемочную разработку сценария будущего фильма. В основу сценария «Двух океанов» был положен принцип не простого отображения на экране пути экспедиции и знакомства с физико-географическими материалами о полярных областях, но показа кинопохода как героического подвига моряков и ученых, выполняющих историческую миссию. Такой подход определил введение в фильм ряда «сценарных» эпизодов, которые при другом решении могли бы быть вовсе опущены: трудоемкие будни матросов, командного состава и ученых на корабле, обстановка морских научных станций, охота на белых медведей, авралы по обколке корпуса корабля при прохождении через льды. В то же время в сценарий были введены (и впоследствии развернуты в структурообразующие эпизоды) основные вехи пути, «перебываемые» подходами корабля к очередным географическим пунктам — острову Диксон, бухте Тикси, Медвежьим островам, берегам Новой и Северной Земли. Интерес для исследовательского



Рис. 3. Кадр из фильма «У берегов Чукотского моря». РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2687

Fig. 3. Still from the film *By the Shores of the Chukchi Sea*. RGAKFD. The Film Documents fund of, no. 2687

рассмотрения представляет и примененное в киноработе сочетание съемочных приемов: от репортажной хроники до реконструкции сложных событий (Шнейдеров 1952). Так, в частности, была снята реконструкция одной из самых героических сцен фильма — починки лопастей винта ледокола в экспедиционных условиях. Кроме того, особенностью съемочных работ группы В. А. Шнейдера можно назвать «монтажную» съемку — фиксацию последовательности кадров внутри сцен и сцен внутри фильма согласно заранее разработанному режиссерскому плану. При дисциплинированном воплощении такой методики на итоговом этапе оставалось лишь осуществить технический монтаж фильма — склеить фрагменты пленки в определенной последовательности, снабдив киноповествование информационными титрами. Вышедший на экраны в 1933 г., эффектно снятый и проникнутый пафосом исторического подвига советских моряков и исследователей, фильм «Два океана» снискал беспрецедентную популярность в кинопрокате, дав возможность простым зрителям совершить арктическое кинопутешествие, разделить опыт трудностей и радостей покорения Северного морского пути. В этой киноодиссее В. А. Шнейдеров подтвердил и закрепил свою репутацию искусного режиссера и умелого популяризатора, в значительной степени «закрыв» этим фильмом арктический блок советского киноатласа (Шнейдеров 1958) (рис. 4).



Рис. 4. Кадр из фильма «Два океана». РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 9679

Fig. 4. Still from the film *Two Oceans*. RGAKFD. The Film Documents fund, no. 9679

Примеры сочетания методов игрового и неигрового кино были довольно часты в 1920-е гг. С одной стороны, использование постановочных методов при работе с документальными реалиями диктовалось техническими причинами: сложностью работы с киноплёнкой, особенно в условиях экспедиции, большими габаритами и шумом, производимым киноаппаратурой и т. д. С другой — были и творческие основания. Поэтический конструктивизм в неигровом кино достиг пределов в опытах Дзиги Вертова (1896–1954), которого киноведы называют «отцом документалистики». В его работах Север также занимал видное место. В частности, в кинополотне «Шестая часть мира» множество кадров, снятых среди коми, ненцев, эвенков; а из не вошедших в монтаж материалов были собраны отдельные северные кинозарисовки: «Тунгусы» (реж. Е. И. Свилова) и «Охота и оленеводство в области Коми» (реж. С. С. Лямин). При всей экспериментальности авторских съёмочных и монтажных методик в своих картинах Д. Вертов сумел задокументировать сам революционный дух времени. Таким образом, при различии стиливых нюансов культурно-идеологическая линия была, пожалуй, наиболее общим местом для большинства советских культурфильмов, включая северные картины.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как показал проведенный анализ, советский экран отражал силуэты и образы культуры, политики и идеологии своего времени, включая территории и народы Севера, согласно общей концепции реализовывавшегося в период 1920–1930-х гг. проекта «Киноатлас СССР». Как и большинство этногеографических фильмов изучаемого периода, киноработы о Севере 1920–1930-х гг. были выстроены по схожей сценарной матрице: открываясь географической картой СССР с обозначенным на ней регионом, которому посвящен фильм, представляя затем историко-этнографические особенности, экономические проблемы и т. п. края при царизме, они демонстрировали прогрессивные изменения в жизни региона при социализме. При этом образы традиционной культуры и социалистических нововведений сопоставлялись в большинстве киноповествований как «темное прошлое» vs «светлое будущее» соответственно. На экране коренные сообщества Севера при помощи советской власти совершали переход от так называемого первобытного коммунизма к советскому строю, что представляло собой экранизацию известной марксистской формулы о возможности перейти к социализму, минуя капиталистическую стадию развития.

Особенность кинорепрезентаций Севера выражалась в выстраивании череды ключевых образов: «край земли» (природное эльдорадо), «территория коренных народностей» (поликультурные ресурсы), «фронтирная

колония» (геополитическое позиционирование). И в этом плане роль кинематографа состояла прежде всего в фиксации и трансляции различных ресурсов освоения: от природных богатств до социокультурных «капиталов» края. С одной стороны, благодаря запечатленным на киноплёнке свидетельствам культурной эволюции местных народностей северные фильмы стали вкладом в этнографию. С другой — в части демонстрации особенностей советизации окраин страны — свидетельствами социалистического строительства в регионе. Проект «Киноатлас СССР» наглядно демонстрировал курс партии на использование емких ресурсов кинематографии, в частности документального кино как средства информации и агитации, учебного пособия и формата популяризации научных знаний. В кинематографических и исследовательских разработках 1920–1930-х гг., развернувшихся в рамках проекта «Киноатлас СССР», были апробированы эффективные методы фиксации этногеографических черт самобытных регионов и позиционирования многокультурного союза «освобожденных революцией народов» внутри страны и в мире.

#### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГААО — Государственный архив Архангельской области  
РГАКФД — Российский архив кинофотодокументов

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ГААО. Ф. 273. Оп. Д. 1625. Доклады Главного политического просветительского комитета о киноделе в национальных областях, кинорекламе, работе комитета по руководству киноделам и др., 1926.

ГААО. Ф. 1458. Оп. 1. Д. 4. Инструкции (отдел «Союзкино»), 1931.

ГААО. Ф. 5860. Северный краевой трест кинофикации «Севкино». Архангельский областной кинотрест, 1931.

ГААО. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 2. Руководящие директивы треста «Севкино», 1935.

*Балаш Б.* Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. 203 с.

*Болтянский Г.* Кинохроника и как ее снимать. М., 1926. 75 с.

*Головнёв А. В.* Многонародность России: взгляд с Севера // *Этнография*. 2022. № 4 (18). С. 6–32.

*Головнев И. А.* Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–1930-х годов). СПб.: МАЭ РАН, 2021. 440 с.

*Головнев И. А.* «Киноатлас СССР»: история проекта // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2020. № 38. С. 12–23.

*Гюнтер Х.* Лэф и становление советской культуры // *Russian Literature*. 1996. № 40. С. 19–30.

*Ерофеев В. А.* Техническое новаторство документальной фильма // Пролетарское кино. 1931. № 2–3. С. 4–13.

История национальных кинематографий. Советский и постсоветский период / ред. Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, А. В. Рябоконт. М.: Академ. проект, 2020. 655 с.

*Капица Л. Л.* Культурфильма и научные экспедиции // Кино-фронт. 1927. № 4. С. 2–3.

*Карасик М.* Фотокнига СССР: [альбом]. СПб.: РОСФОТО, 2015. 152 с.

*Коробков Н.* Киноатлас СССР // Советское краеведение. 1933. № 2. С. 15–20.

*Лебедев Н. А.* Внимание: кинематограф! О кино и киноведении: статьи, исследования, выступления. М.: Искусство, 1974. 438 с.

*Лемберг Э.* Кинопромышленность СССР: экономика советской кинематографии. М.: Теакинопечат, 1930. 285 с.

Об объявлении территорией Союза ССР земель и островов, расположенных в Северном Ледовитом океане: постановление Президиума ЦИК СССР от 15 апреля 1926 года // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1926. 16 апр. С. 1.

*Петров-Бытов П. П.* У нас нет советской кинематографии // Жизнь искусства. 1929. № 17. С. 8.

*Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. 511 с.

*Пиотровский А. И.* Художественные течения в советском кино // История отечественного кино: хрестоматия / рук. проекта Л. М. Будяк. М.: Канон, 2011. С. 178–189.

Поэтика кино / под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л.: Книгопечат, 1927. 192 с.

*Розенталь Б.* Соцреализм и ницшеанство // Соцреалистический канон: сборник статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академ. проект, 2000. С. 56–69.

Самое важное из всех искусств: Ленин о кино: сборник документов и материалов. М.: Искусство, 1973. 242 с.

*Слезкин Ю.* Советская этнография в нокдауне: 1928–1938 // Этнографическое обозрение. 1993. № 2. С. 113–125.

*Соловей Т. Д.* От «буржуазной» этнологии к «марксистской» этнографии: стратегии продвижения марксистской ортодоксии в раннесоветский период // Исторические исследования: журнал исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 2018. № 11. С. 160–178.

*Траинин И.* Советская фильма и зритель // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М.: Гос. ин-т языкознания, 2013. С. 252–266.

*Шкловский В. Б.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академ. проект; Альма матер, 2016. С. 153–157.

*Шнейдеров В. А.* Большой Советский киноатлас // Искусство кино. 1958. № 8. С. 126–130.

*Шнейдеров В. А.* Пасынки темплана // За большевистский фильм. 1932. № 30. С. 5.

*Шнейдеров В. А.* Поход «Сибирякова». М.: Молодая гвардия, 1933. 208 с.

*Шнейдеров В. А.* Путешествия с киноаппаратом. М.: Госкиноиздат, 1952. 160 с.

*Шумяцкий Б.* За совершенство мастерства // Искусство кино. 1936. № 7. С. 7–10.

*Эйзенштейн С.* Избранные произведения: в 6 т. Т. 1. М., 1964. 695 с.

*Bugaeva L.* “Here will be a Garden-City”: Soviet Man on the Arctic Construction // Films

on Ice: Cinemas of the Arctic / eds by S. MacKenzie, A. Stenport. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 310–324.

Kaganovsky L. The Negative Space in the National Imagination: Russia and the Arctic // Arctic Environmental Modernities. *Palgrave Studies in World Environmental History* / eds by L. Körber, S. MacKenzie, A. Westerståhl Stenport. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. P. 169–182.

Visual Representation of the Arctic: Imagining Shimmering Worlds in Culture, Literature and Politics / eds by M. Lehtimäki, A. Rosenholm, V. Strukov. N. Y.; L.: Routledge, 2021. 360 p.

Widdis E. Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. New Haven, CT: Yale University Press, 2003. 258 p.

#### REFERENCES

Balash B. *Iskusstvo kino* [Art of cinema]. Moscow: Goskinoizdat Publ., 1945. 203 p. (In Russian).

Boltjansky G. *Kinohronika i kak ee snimat'* [Newsreel and how to shoot it]. Moscow: Kinopechat' Publ., 1926. 75 p. (In Russian).

Bugaeva L. “Here will be a Garden-City”: Soviet Man on the Arctic Construction. *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, pp. 310–324 (In English).

Eisenstein S. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. Vol. 1. 695 p. (In Russian).

Erofeev V. A. [Technical innovation of a documentary film]. *Proletarskoe kino* [Proletarian cinema], 1931, no. 2–3, pp. 4–13. (In Russian).

*Istoriya nacional'nyh kinematografij. Sovetskij i postsovetskij period* [History of national cinematographies. Soviet and post-Soviet period]. Moscow: Akademicheskij proyekt Publ., 2020. 655 p. (In Russian).

Golovnev A. V. [Multinationality of Russia: a view from the North]. *Etnografija*, 2022, no. 4 (18), pp. 6–32. (In Russian).

Golovnev I. A. [«Cine-Atlas of the USSR»: the history of the project]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2020, no. 38, pp. 12–23. (In Russian).

Golovnev I. A. *Vizualizaciya etnichnosti v sovetskom kino (opyty uchenyh i kinematografistov 1920–1930-h godov)* [Visualization of Ethnicity in Soviet Cinema (Experiences of Scientists and Cinematographers of the 1920<sup>s</sup>–1930<sup>s</sup>)]. St. Petersburg: MAE RAN Publ., 2021. 440 p. (In Russian).

Gunter H. [LEF and emergence of the Soviet culture]. *Russian Literature*, 1996, no. 40, pp. 19–30. (In Russian).

Kaganovsky L. The Negative Space in the National Imagination: Russia and the Arctic. *Arctic Environmental Modernities. Palgrave Studies in World Environmental History*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 169–182. (In English)

Kapitsa L. L. [Kulturfilma and scientific expeditions]. *Kinofront* [Cinema Front], 1927, no. 4, pp. 2–3. (In Russian).

Karasik M. *Fotokniga USSR: albom* [Photobook of the USSR; album]. St. Petersburg: ROSPHOTO Publ., 2015. 152 p. (In Russian).

Korobkov N. [Cinema Atlas of the USSR]. *Sovetskoe kraevedenie* [Soviet local history], 1933, no. 2, pp. 15–20. (In Russian).

Lebedev N. A. *Vnimanie Kinematograf!: O kino i kinovedenii: Stat'i, issledovaniya, vystupleniya* [Attention to Cinematography!: On Cinema and Film Studies: Articles, Research, Speeches]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 438 p. (In Russian).

Lemberg E. *Kinopromyshlennost' USSR: ekonomika sovetskoj kinematografii* [Film industry of the USSR: economics of Soviet cinematography]. Moscow: Teakinopechat' Publ., 1930. 285 p. (In Russian).

Piotrovski A. I. [Artistic trends in Soviet cinema]. *Istoriya otechestvennogo kino. Hrestomatiya* [History of national cinema. Reader]. Moscow: Kanon Publ., 2011, pp. 178–189. (In Russian).

Piotrovski A. I. *Teatr. Kino. Zhizn'* [Theatre. Cinema. Life]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1969. 511 p. (In Russian)

*Poetica kino* [Film Poetics]. Moscow; Leningrad: Knigopechat' Publ., 1927. 192 p. (In Russian).

Rosenthal B. [Socialist Realism and Nietzscheanism]. *Socialisticheskij kanon* [Socialist Realistic Canon]. St. Petersburg: Akademicheskij proyekt Publ., 2000, pp. 56–69. (In Russian).

Shklovsky V. B. [Poetry and prose in cinematography]. *Poetica kino. Teoreticheskie raboty 1920h godov* [Poetics of cinema. Theoretical works of the 1920<sup>s</sup>]. Moscow: Akademicheskij proyekt; Al'ma mater Publ., 2016, pp. 153–157. (In Russian).

Shneiderov V. A. *Pokhod "Sibiryakova"* [Campaign "Sibiryakov"]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 1933. 208 p. (In Russian).

Shneiderov V. A. [Big Soviet film atlas]. *Iskusstvo kino* [Film Art], 1958, no. 8, pp. 126–130. (In Russian).

Shneiderov V. A. [Templana's stepchildren]. *Za bol'shevistskii fil'm* [For the Bolshevik film], 1932, no. 30, p. 5. (In Russian)

Shneiderov V. A. *Puteshestvie s kinoapparatom* [Traveling with a movie camera]. Moscow: Goskinoizdat Publ., 1952. 160 p. (In Russian).

Shumyatsky B. [For excellence in craftsmanship]. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 1936, no. 7, pp. 7–10. (In Russian).

Slezkin Yu. [Soviet ethnography in a knockdown: 1928–1938]. *Etnographicheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], 1993, no. 2, pp. 113–125. (In Russian).

Solovei T. D. [From "bourgeois" ethnology to "Marxist" ethnography: strategies for promoting Marxist orthodoxy in the early Soviet period]. *Istoricheskie issledovaniya. Zhurnal Istoricheskogo fakul'teta Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni M. V. Lomonosova*. [Historical research. Journal of the Faculty of History, Lomonosov Moscow State University], 2018, no. 11, pp. 160–178. (In Russian).

Trainin I. [Soviet film and the audience]. *Publika kino v Rossii. Sociologicheskie svidetel'stva 1910–1930-h godov* [Cinema audience in Russia. Sociological evidences of the 1910–1930<sup>s</sup>]. Moscow: Gosudarstvennyy institut yazykoznaniya Publ., 2013, pp. 252–266. (In Russian).

*Visual Representation of the Arctic: Imagining Shimmering Worlds in Culture, Literature and Politics*. New York; London: Routledge, 2021. 360 p. (In English).

Widdis E. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven: Yale University Press, 2003. 258 p. (In English).

Submitted: 04.02.2023

Accepted: 25.07.2023

Article published: 01.04.2024