

ЭО, 2014 г., № 4

© Е.В. Александров

## ПРЕДЫСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ: ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX в.

*Ключевые слова:* Визуальная антропология, российские кинохроникеры, этнографические фильмы, Роберт Флаэрти, Дзига Вертов, Зигфрид Кракауэр, Маргарет Мид

Визуальная антропология как самостоятельное направление научной и творческой деятельности стала оформляться в 60–70-е гг. XX в. До этого времени кинематографические документы, запечатлевшие фрагменты реальной жизни народов, были делом рук преимущественно кинохроникеров. В статье сделана попытка обрисовать вклад практиков и теоретиков в становление новой дисциплины и нового вида творческой деятельности, посвященных созданию образов культурных сообществ.

Впервые термин “визуальная антропология” был использован в неоднократно переиздававшемся учебнике известного американского антрополога и фотографа Джона Кольера-младшего (*Collier 1967; Collier et al. 1986*). А уже в 1968 г. Джей Руби – первый президент Общества антропологической визуальной коммуникации организовал международную конференцию по визуальной антропологии, включающую фестиваль, затем они проводились до 1980 г. (*Ruby 1993*). За последующие десятилетия визуальная антропология оформилась в один из наиболее перспективных видов гуманитарной деятельности, интегрирующей научные и художественные подходы к отображению действительности. Результаты этой деятельности легли в основу новой области образования, находят выражение в фильмах, которые демонстрируются на многочисленных фестивалях, обсуждаются на конференциях и в публикациях. Однако становление визуальной антропологии могло состояться лишь благодаря деятельности многих творческих личностей – практиков и теоретиков.

Уже с конца XIX столетия, практически с первых шагов кинематографа, постоянно велись съемки, содержащие этнографическую (и шире – антропологическую социокультурную) информацию, иногда с участием ученых, а чаще – кинохроникерами. Эти произведения в большинстве случаев не были связаны с антропологией и становились объектом рассмотрения исследователей уже на более позднем этапе.

Считается, что самая первая этнографическая съемка была произведена в 1898 г. во время Британской экспедиции в проливе Торреса по инициативе биолога Альфреда Корты Хэддона (*Alfred Cort Haddon, 1855–1940*), впоследствии известного антрополога. А. Хэддоном были сделаны четыре одноминутных съемки, запечатлевшие танец ловцов трепангов “Толчок ноги” на острове Мурраи. К тому времени тайный обряд инициации мужчин *Malu-Vomai*, частью которого и являлся танец, уже не практиковался. Поэтому Хэддон попросил молодых аборигенов изобразить его специально для съемки и заплатил за изготовление картонных масок (вместо традиционных черепа-

ховых) 10 шиллингов. Старики-туземцы остались очень недовольны демонстрацией закрытого ритуала перед посторонними людьми (*Long et al.* 1996: 33–36; *Mullins* 1996: 349–350). В 1906 г. Хэддон организовал демонстрацию своего четырехминутного фильма, попытавшись решить сложную техническую задачу синхронизации изображения и звука.

Таким образом, уже первая этнографическая съемка, оказавшаяся реконструкцией события, поставила важнейший для визуальной антропологии вопрос о степени достоверности киносъемки – справедливо считающейся наиболее объективным способом отображения действительности; а также об этической ответственности исследователя.

Альфред Хэддон, будучи первым антропологом, использовавшим киноаппарат с научными целями, сумел передать свою увлеченность ученикам. Во всяком случае, один из них (также ставший в зрелом возрасте известным ученым) – психолог Грегори Бейтсон, в 30-х гг. XX в. сделал существенный шаг в осмыслении возможностей этнографического кино.

В 1900 г. антрополог Феликс Луи Реньо (*Felix-Louis Regnault*, 1877–1944) во время Западно-Африканской выставки в Париже снял кинокамерой женщину из племени волоф, изготавливающую керамические горшки. Тогда же им было высказано пожелание о необходимости создания архивов этнографических съемок, ставшее со временем одним из основных принципов визуальной антропологии (*Ruby* 1996: 1346; *Weinberger* 1992). Эта идея получила воплощение в организации крупнейших собраний в Институте человека в Париже, Смитсоновском институте в Вашингтоне, Институте научно-кино в Геттингене. В настоящее время существует множество государственных архивов и частных коллекций во многих странах мира, собирающих антропологическую аудиовизуальную информацию.

В 1901 г. Уолтер Болдуин Спенсер (*Walter Baldwin Spencer*, 1860–1926), известный исследователь австралийских аборигенов, зафиксировал на пленке танцы Кангару и ритуал дождя. Проводились им и другие съемки. Карл Хайдер в своем широко известном учебнике (пока единственной зарубежной книге по визуальной антропологии, переведенной на русский язык) кратко перечислил фильмы, снимавшиеся с этнографической целью до 1922 г. Так, во время Гамбургской Южной Морской экспедиции 1908–1910 гг. был сделан 22-минутный фильм, запечатлевший танцы в Микронезии и Меланезии; в 1912 г. Гастон Милис снял несколько коротких фильмов на Таити и в Новой Зеландии; в 1914 г. Эдвард Кертис выпустил постановочный фильм-эпос об индейцах квакути “В стране охотников за головами”; в 1917–1918 гг. Мартин и Оса Джонсон сделали несколько фильмов о жизни каннибалов Соломоновых островов и Новых Гебрид (*Хайдер* 2000: 29).

Все эти работы упоминаются в большинстве изданий, посвященных раннему периоду этнографического кино, однако не следует забывать, что еще раньше, с 1895 по 1898 гг., подавляющее большинство съемок в самых разных частях земли, делали операторы фирмы братьев Луи и Огюста Люмьеров. Собственно и первые в истории фильмы, показанные публике 28 декабря 1895 г. в “Гран-кафе” на бульваре Капуцинок, в частности, “Выход рабочих с фабрики Люмьер”, “Завтрак младенца”, вполне можно считать антропологическими съемками, впервые зафиксировавшими эпизоды жизни определенного культурного сообщества в определенный исторический период.

Уже в начале 1896 г. успех первых кинопоказов побудил Луи Люмера за короткое время принять на службу около сотни операторов, которых он обучил профессии. Чтобы привлечь публику в кинотеатры, операторы зачастую останавливались на людных перекрестках и вхолостую крутили ручку аппарата. Наступал вечер, и зеваки, считавшие, что их сняли, осаждали залы синематографа в надежде увидеть себя на экране. Если выручка от первого киносеанса составила всего 33 франка, то очень скоро доход стал превышать 2000 франков (*Садуль* 1957: 32–33). Едва ли изобретательный Луи

Люмьер, придумавший такой рекламный трюк, увидел за этим явлением очень важный психологический феномен, не только обеспечивший в дальнейшем популярность кинематографу как средству общения, но и позволивший будущим визуальным антропологам устанавливать контакт со своими героями, опираясь на присущее многим людям желание запечатлеть себя на “ленте времени”.

За небольшим исключением фильмы, снятые и самим Луи Люмьером, и большим числом его операторов за три года интенсивной работы, носили хроникальный характер. Фотограф Луи Люмьер был последовательным приверженцем съемки реальных событий, хотя у него были и единичные постановочные сюжеты. Родившись как способ отображения действительности, кинематограф с первых шагов постоянно испытывает “искушение искусством”. Это противоречие между стремлением сохранить реальный образ события и его преобразованием в том или ином виде, с той или иной степенью последовательности, по тем или иным причинам наблюдается в творческом опыте большинства кинематографистов на протяжении всей истории вплоть до настоящего времени.

В 1946 г., за два года до смерти, Луи Люмьер передал Французской синематеке около 1800 лент. Из них около 60 были сняты самим Луи Люмьером. Сюжетом съемок, проведенных в разных городах Франции и в других странах, становились быт и работа каменщиков, кузнецов, слесарей, прачек и строителей, занятых своим делом в привычной для них обстановке. Сейчас, по прошествии более сотни лет, это собрание фильмов Люмера представляет собой уникальное свидетельство культурной жизни мира накануне XX столетия (*Фелонов* 1973: 14–16).

Открыв эру кинематографа и обеспечив стремительный старт его развития, довольно скоро фирма Люмеров потеряла свое первенство в этой области: перестала вести съемочную деятельность, ограничившись производством киноаппаратов, и предоставила конкурентам совершенствоваться и расширять сферу воздействия нового средства коммуникации.

Основную причину прекращения успешной деятельности, по-видимому, следует искать в известном скептицизме изобретателей и коммерсантов по отношению к своему детищу. Луи Люмьер считал, что кинематограф как всякий аттракцион, скоро исчерпает потенциал зрительского интереса к реальным событиям. Он не увидел в кино новое средство общения между людьми, которое спустя десятилетия будет пытаться конкурировать с книгопечатанием. Об этом красноречиво говорят воспоминания Жоржа Мельеса, которого, в отличие от хроникера Луи Люмера, считают родоначальником постановочного кинематографа: “Я предложил десять, двадцать, пятьдесят тысяч. Я предложил бы все свое состояние, свой дом, свою семью. Люмьер был непреклонен. «Молодой человек, – сказал он мне, – мое изобретение не предназначено для продажи, но для Вас оно было бы разорением. Его можно еще эксплуатировать некоторое время, но в дальнейшем оно лишится всяческого коммерческого значения...»” (*Комаров* 1965: 14).

Насколько быстро происходило освоение кинематографом новых территорий, свидетельствует хотя бы тот факт, что уже весной 14 (26) мая 1896 г. операторы Люмера сняли первый репортаж в России. Он был посвящен коронации Николая II. Фильм запечатлел выход царской четы из Кремлевского дворца, членов императорской фамилии, свиту и гостей, шествие процессии по Тверской улице и, что особенно интересно, проход в национальных костюмах представителей различных народностей, населявших империю. Это дает основания говорить о первой съемке этнографического характера в России. Известно также, что после Москвы и Санкт-Петербурга операторы Люмера побывали на Кавказе и на Урале (*Познер* 2007: 225; *Зоркая* 2005: 9).

Первым человеком в России, который осуществил кино съемку и занялся кинопредпринимательством, стал известный харьковский фотограф Альфред Константи-

нович Федецкий, снявший перенесение иконы Озерянской Божьей Матери и казачью джигитовку Оренбургского казачьего полка (*Миславский* 2006: 165).

В этот же период в Москве еще один фотограф, артист театра Корша Владимир Александрович Сашин-Федоров, представил свои фильмы: “Игра в мяч”, “Публика, толпящаяся у входа в театр” и “Вольная богородская пожарная команда”. Начиная с 1900 г., “собственный его императорского величества” фотограф Александр Карлович Ягельский систематически снимает кинохронику придворной жизни (*Беляков* 1993: 98).

Подавляющая часть хроникальной кинопродукции, идущей в этот период на экранах России, принадлежала иностранным фирмам. Осенью 1907 г. Московское представительство фирмы “Томон” выпускает четыре документальные короткометражки, в основном посвященные официальным церемониям.

В том же 1907 г. фирма “Патэ” также снимает в России кинохронику, в том числе ставший знаменитым фильм “Донские казаки”. Это документальная лента длиной в 135 метров (около 9 минут), показывала лагерную жизнь казачьего полка: конное учение, джигитовку, рубку и пр. Лента стала “гвоздем сезона” 1907–1908 гг. и в две недели была распродана в рекордном для того времени количестве экземпляров – 219 штук (при среднем тираже других фильмов в несколько десятков копий). Вслед за “Донскими казаками” Патэ выпускает серию документальных лент под общим названием “Живописная Россия”, состоявшую из 21 фильма длительностью от двух до восьми минут, в том числе и этнографические ленты – “Сцены из кавказской жизни”, “Российские типы”, “Рыбная ловля в Астрахани”. Первые российские киностудии появились уже в начале XX в., и среди них известная фирма Александра Осиповича Дранкова, которая в феврале–марте 1908 г. произвела и выпустила в продажу 17 видовых и хроникальных лент разной тематики, в том числе, “Вербное воскресенье в Москве”, “Московский Хитров рынок”, “Виды Варшавы”, “Финляндия” (*Лебедев* 1947: 5–13). Начав с сюжетов, посвященных царской и великосветской жизни, российские операторы все чаще обращались к созданию фильмов, показывающих природу и жизнь народов различных стран. Судя по каталогу “Разумный кинематограф”, составленному одним из наиболее крупных деятелей кино в России М. Алейниковым, с 1907 г., когда съемка хроникальных кинокартин приняла регулярный характер, до начала Первой Мировой войны (1914 г.) было создано 1200 видовых фильмов, среди которых: “В горах Кавказа”, “Московские бега”, “Парфорсная охота”, “Охота на медведя” и многие другие (*Гинзбург* 1963: 66).

Уже с 1906 г. в России начинает работать одно из самых крупных отечественных предприятий “Акционерное общество А.А. Ханжонков и К<sup>о</sup>”, которое включает в сферу своей деятельности производство кинокартин просветительского характера. Сначала фирма выпускает отдельные видовые и этнографические фильмы, а в 1911 г. организует при Московской кинофабрике научный отдел, просуществовавший до конца 1916 г. Как всякий коммерсант Александр Алексеевич Ханжонков озадачен малой прибыльностью просветительского кинематографа: “Научный отдел не давал дохода. В глубине души я трепетал за его судьбу. Однако общее собрание акционеров утвердило дотацию в 50 тысяч и отдел был спасен” (*Ханжонков* 1937: 88).

Одним из сотрудников Ханжонкова был Федор Карлович Бремер (1877 – нач. 1920-х гг.) – фотограф, директор лаборатории и кинооператор научного отдела. В 1913 г. он был командирован в экспедицию за Полярный круг. Пароход “Колыма”, на котором плыл оператор, был затерт льдами и провел вынужденную тяжелую зимовку. На обратном пути Бремер снимал на Цейлоне, Малайском полуострове и в Гонконге. Из-за тропической жары пленка частично испортилась, но из уцелевшего материала было смонтировано несколько фильмов, которые вызвали большой интерес российских зрителей (*Баклин, Калашиников* 2003: 185; *Дерябин* 1999: 16; *Вишневецкий* 1996).

Ф.К. Бремера можно считать первым кинематографистом, последовательно проводившим съемки в труднодоступных и малоизвестных районах России в 1913–1916 гг.

За три года Бремер сделал не менее 20 фильмов, в которых были запечатлены народы Камчатки, Чукотки, Прибайкалья, Калмыкии, побережья Ледовитого океана. Также ему принадлежит фильм “Виды Приморского края”, снятый, как и лента Литвинова (только раньше), в экспедиции В.К. Арсеньева. Фрагменты из съемок Ф.К. Бремера позднее (в 1927 г.) включил в свой фильм “За полярным кругом” известный советский кинематографист Владимир Алексеевич Ерофеев (*Дерябин* 1995: 71)<sup>1</sup>.

Естественно, в 1914–1920-х гг. в России, впрочем, как и в воюющей Европе, было не до съемок этнографических фильмов<sup>2</sup>. Но именно в эти годы в Канаде начинает работать над своей романтической эпопеей об эскимосах Роберт Дж. Флаэрти (Robert J. Flaherty, 1884–1951), который тогда и мечтать не мог, что через несколько лет станет одной из ведущих фигур кинематографа: “У меня не было никаких мыслей о кино для кинотеатров. Я ничегошеньки не знал о том, что такое фильм” (*Грачева* 2007: 49).

К 1913 г. Флаэрти имел за плечами солидный стаж путешествий по полярной Канаде и страстное желание передать зрителям свое восхищение мужеством жителей Севера. Съемки проходили в самых экстремальных условиях: “Упряжка рванула вперед... Камеру шатало, как во время морской качки... И я снимал, и снимал, и снимал... И тут что-то произошло. Все, что я помню, – как вывалился головой вперед в сугроб... Вокруг кружили жестоко разочарованные собаки. Аннунглунг (проводник. – *авт.*) умирал со смеху. Два дня мы везли обратно в лагерь то, что, как я думал, было фильмом фильмов. Но за двенадцать миль до конца пути... сани провалились. Конец фильма” (Там же: 47).

После зимовки на Баффиновой земле в 1913–1914 гг. Флаэрти вернулся с 35 тысячами футов пленки, но во время монтажа неосторожно брошенный окурочок уничтожил весь негатив. Спасая мгновенно вспыхнувшую пленку, Флаэрти сильно обгорел и провел несколько недель в госпитале. Первые неудачи его не остановили. В 1919 г., взяв кредит у крупной фирмы Revillon, торгующей мехами, он снова отправляется на север Канады (Там же: 48).

Наконец, 11 июня 1922 г. состоялась премьера легендарного “Нанука с Севера”. Это было время расцвета немого игрового кино. На экраны уже вышли фильмы Чарли Чаплина “Малыш”, “Носферату” Фридриха Мурнау, “Толем, как он пришел в мир” Карла Бёзе и Пауля Вегенера, “Кабинет доктора Калигари” Роберта Вине и многие другие шедевры, заложившие основы жанрового кинематографа. У зрителей и критиков, а главное у продюсеров уже сложились предпочтения и критерии оценки, которым “Нанук” совсем не соответствовал: ни напряженного монтажного ритма, ни ракурсной съемки, ни эстетических изысков, ни вынужденного сюжета, ни актерской игры. По общему мнению это был “непрофессиональный фильм непрофессионального режиссера с непрофессиональными героями” (Там же: 51).

Однако при этом фильм обладал удивительной силой воздействия на зрителей и быстро завоевал признание публики. Вот как объяснял успех своего фильма сам Роберт Флаэрти: “В большинстве фильмов-путешествий видно, что автор смотрит свысока, он всегда Большой Человек из Нью-Йорка или Лондона. Но я на самом деле был в полной зависимости от этих людей, один среди них в течение многих месяцев, я жил с ними, я путешествовал с ними. Они согревали мои отмороженные ноги, поджигали мою сигарету, когда я от холода не мог сделать это сам, они заботились обо мне во время моих трех или четырех экспедиций почти восемь лет. Моя работа была построена на взаимодействии с ними, я ничего не хотел делать без них. В конце концов, это был вопрос отношений между людьми” (Там же: 50).

Уже сами по себе условия съемки и характер взаимоотношений режиссера со своими героями до сих пор остаются трудно достижимым примером для подражания. До Флаэрти никто из кинематографистов не жил так долго среди участников съемки, никто не становился “одним из них”, и никто не вовлекал их в совместное творчество создания фильма. В воспоминаниях кинематографист рассказывает о своем пути

вхождения в мир людей, впервые увидевших киноаппарат: “Я привез с собой 75 тысяч футов пленки, передвижную электростанцию Холберга, кинопроектор, две камеры “Эйкли” и печатную машину, чтобы иметь возможность показывать эскимосам отснятый материал, указывая на ошибки, допущенные ими во время съемок... Схватка с моржом стала первым фильмом, который эскимосы увидели в своей жизни, и, говоря профессиональным киноязыком, премьера произвела фурор... Зрители, битком набившие кухню фактории так, что дышать было нечем, тут же забыли, что это картинка — для них морж был абсолютно реальным, живым... Вскоре после этого эскимосы поняли, что мои фильмы имеют и практическую пользу, и они изменили свое прежнее снисходительно-насмешливое отношение к Ангеркаку (то есть Белому господину, которому нужны картинки про них — что может быть глупей на свете!). Отныне я стал для них своим” (Флаэрти 2007: 74).

Киноаппараты того времени не позволяли вести сколько-нибудь спонтанную оперативную съемку, да у Флаэрти и не было цели быть “правоверным” хроникером. Важнее было передать атмосферу существования в суровых природных условиях. Подолгу репетируя со своими героями те или иные сцены, он, насколько это было возможно, добивался предельной достоверности, стремясь передать обыденный героизм жизни людей, вынужденных постоянно бороться со стихией.

Метод работы Флаэрти был чрезвычайно “затратным”. Практически каждая экспедиция длилась около двух лет, снималось огромное количество материала, лишь малая часть которого потом входила в фильм. Отсутствие изначального сценария, приводило к тому, что построение фильма приходилось выстраивать, многократно просматривая исходные материалы. Только в результате длительного трудоемкого утомительного и для автора, и для его помощников монтажного периода Флаэрти находил свое гениальное решение (Донген 1980: 139–151).

Наверное, во всем мире не найти ни одного кинематографиста и визуального антрополога, которые бы не задумывались о секрете воздействия фильмов мастера. Так, Орсон Уэллс в программе “Портрет Роберта Флаэрти” на BBC (1952 г.) характеризовал его следующим образом: “Если бы вы захотели сопоставить Флаэрти с кем-либо в кинематографе, это было бы крайне сложно... Разве что как одного из двух-трех величайших *посредников* (курсив мой. — Е.А.) между киноискусством и жизнью” (Taylor 1949: 43). Предлагая относить к категории документальных только “самые значительные фильмы”, Джон Грирсон (родоначальник социально ориентированного документального кино) выделяет главные особенности, определившие успех фильмов Флаэрти: “Он живет среди своих персонажей до тех пор, пока из объективного наблюдателя не превращается в соучастника, пока рассказ об их жизни не становится для него рассказом как бы о самом себе... (курсив мой. — Е.А.). Совершенно необходимо провести границу между методом воплощения внешней стороны вещей и методом раскрытия их подлинной сути” (Грирсон 1980: 41).

Одной из популярных тем исследовательского анализа стало сюжетное построение фильмов Флаэрти. Но, пожалуй, только Зигфрид Кракауэр сумел предложить наиболее убедительное теоретическое осмысление процесса преобразования материала действительности в ткань фильмов Флаэрти. Чтобы прояснить отношение этого теоретика киноискусства к онтологической сущности кинематографа, имеет смысл сослаться на его широко известную книгу, вышедшую в 1960 г., “Природа фильма: Реабилитация физической реальности”, которую многие киноведы во многих странах, включая Ричарда Гриффита, Пола Рота, Гвидо Аристарко, Жана Митри, считали самой значительной работой по теории кино и во многом опирались на нее в своих исследованиях. Понимание закономерностей кинематографического способа отражения действительности, сформулированное в 70-х годах прошлого века, представляется серьезным аргументом в спорах о путях развития визуальной антропологии, идущих в настоящее время.

Кракауэр считал, что наиболее естественным для киноискусства является следование не формальным, а реалистическим тенденциям. Успех фильма в “правильном соотношении реалистической и формотворческой тенденций; а правильным оно будет лишь тогда, когда формотворческие стремления создателя фильма послушно следуют за реалистическими, не пытаясь подавить их...” Характерный для Флаэрти “слегка намеченный сюжет” должен также лежать в основе произведений игрового кино. И далее Кракауэр называет главный принцип, на основе которого Флаэрти монтировал свои фильмы: хотя сюжет нужен, но он должен вытекать из жизни народа, и при этом надо избегать острых фабульных построений. Поэтому Флаэрти нужен был “инкубационный период”, в течение которого он подолгу жил среди будущих героев своего фильма (Кракауэр 1974: 67–68, 328–330).

Простые, казалось бы, установки Флаэрти не так легко реализовать. Несмотря на пиетет многих современных кинематографистов перед именем режиссера, даже среди документалистов не так много его последователей. По-настоящему его опыт чаще всего оказывается востребованным именно в визуальной антропологии. Но осознание антропологами и создателями этнографических фильмов перспективности следования заветам Флаэрти произошло далеко не сразу, так как вначале антропологи находили в его творчестве много моментов, противоречащих требованиям позитивистской науки. Недостатки видели в романтическом взгляде на жизнь, в чрезмерном восхищении своими героями, в субъективизме, в элементах постановочности, что входило в противоречие с установкой на как можно более точное фиксирование реалий. Только со временем пришло понимание, что отмечаемые недостатки были предопределены социокультурными условиями и техническими возможностями того времени, а главное – были продолжением достоинств творческого метода, значимость и перспективность которого становились со временем все более очевидными. Лишь во второй половине XX в. имя Флаэрти стало символом пересмотра отношения к этнографическому фильму и поворота к новому пониманию, вылившемуся в формирование принципов визуальной антропологии.

Динамику и характер взаимоотношений Флаэрти и антропологии рассматривал Джей Руби, писавший, что уже в 1930 г. один из родоначальников современной антропологии Франц Боас взял в свой последний полевой сезон на северо-западном побережье Америки 16-мм кинокамеру и восковые цилиндры для записи песен и музыки индейцев. Ф. Боас вместе с русским антропологом Юлией Аверкиевой<sup>3</sup> работали примерно в тех же местах, что и Флаэрти (Ruby 1980: 7).

В 1972 г. Маргарет Мид перед тем, как отправиться в экспедицию на острова Самоа, посмотрела фильм “Нанук”, а позднее, работая над серией фильмов, снятых совместно с Грегори Бейтсоном, находилась под впечатлением другого фильма Флаэрти “Моана южных морей”, вышедшем на экраны в 1928 г. (Ruby 1980a: 446).

Все же в это время попытки антропологов вести кино съемку были еще далеки от стремления последовательно использовать открытия Флаэрти. Пока речь шла лишь о фиксации наблюдений для последующего анализа. И это не смотря на то, что, по мнению Джея Руби, подходы Флаэрти были очень близки взглядам еще одного ведущего исследователя-основоположника современной антропологии Бронислава Малиновского: «...заключительная цель, которую этнограф никогда не должен терять из виду – это отражение точки зрения уроженцев, их отношения к жизни, их видения своего мира... Часто необходимо положиться на самых старых членов культуры, чтобы рассказать о “добрых старых временах”, об “этнографии памяти”» (Там же: 451).

К первым антропологам, которых можно назвать последовательными продолжателями Флаэрти, Джей Руби относит Асена Баликси и Жана Руша (Там же: 452). В свою очередь, Жан Руш рядом с Флаэрти ставил и другого человека, взгляды, терминология и имя которого легли в основу формирования нового понятия *cinema-verite* (кино-правда) и обновления кинематографа в 60-х годах прошлого века, – Дзигу Вертова (Rouch

1974: 37–44). Несмотря на распространенное мнение о противоположности методов Флаэрти и Вертова, в их творческих установках можно увидеть много общего, это подробнее будет рассмотрено ниже.

В 1920-е гг. в Советской России, еще не оправившейся от гражданской войны, большое внимание уделяется кинематографу как важнейшему средству формирования нового общества. Обычно наиболее известными фигурами кинодокументалистики раннего советского периода, творчество которых было преимущественно посвящено жизни народов на окраинах страны, считают В.А. Ерофеева и А.А. Литвинова. Но пальму первенства за съемку первого в советские годы фильма этнографического характера согласно недавним открытиям, по-видимому, нужно отдать картине М.В. Налетного-Израильсона “Афганистан” (1921 г.). К сожалению, как и во многих других случаях, эти киноматериалы были утрачены (Дерябин 2001: 53). Однако серьезную коллективную акцию, посвященную показу жизни народов послереволюционной России, раньше всех осуществили Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Кауфман, 1895/1896–1954) и группа его соратников-“киноков”.

Над своими первыми фильмами Вертов начал работать практически одновременно с Флаэрти. Но на этом сходство их жизненного пути и исчерпывается. Если эмоциональным толчком, определившим в дальнейшем творческие пристрастия, для Флаэрти в детстве послужили романтические встречи с североамериканскими индейцами, то одно из детских впечатлений Вертова связано с еврейским погромом 1906 г. в его родном городе Белостоке. Десятилетний мальчик отзывается на эту трагедию сатирическим стихотворением-памфлетом в адрес черносотенца В.М. Пуришкевича (Листов 1976: 88).

Идеи революции Вертовым были приняты безоговорочно, и вся его деятельность бала направлена на их пропаганду. В мае 1918 г. Вертов начал работать в отделе хроники Московского кинокомитета, где принимал участие в монтаже выпусков первого советского киножурнала “Кинонеделя” (1918–1919 гг.) о событиях Гражданской войны. Затем заведовал киновагоном агитпоезда “Октябрьская революция”, участвовал во фронтовых хроникальных съемках (Вертов 1966: 118). В 1920 г. Вертов становится заведующим киносекцией отдела агитационно-инструкторских пароходов и агитпартпоездов ВЦИК. Около трех лет он монтирует кинохронику и выпускает пропагандистские фильмы, в том числе полнометражную картину “История гражданской войны” (Магидов 1994).

В начале 1920-х гг. Вертов создал группу “киноков” или “киноглазцовцев” (от слов “кино-око” и “кино-глаз”), ядром которой стали также брат режиссера – оператор Михаил Кауфман и художник-оператор Иван Беляков. В 1923 г. в группу вошла жена Вертова Елизавета Свилова, которая стала монтажером их фильмов. В разное время с Вертовым работали многие известные операторы: Александр Лемберг, Петр Зотов, Александр Левицкий, Григорий Гибер, Эдуард Тиссэ, Илья Копалин, Яков Толчан, Николай Юдин, а также художник и фотограф Александр Родченко, художник-аниматор Александр Бушкин. Членам группы приходилось работать в самых экстремальных условиях. Михаил Кауфман не единожды рисковал своей жизнью, снимая под идущим поездом, над пропастью, с высокой фабричной трубы. Со своей съемочной группой Дзига Вертов создает киножурнал “Кино-Правда”, который должен был стать киновариантом ежедневной газеты “Правда”. До 1926 г. вышло 23 номера “Кино-Правды” (Медведев 2011; Лемберг 1976: 80).

В эти годы Вертов начинает публиковать свои знаменитые манифесты, шокирующие современников и вдохновляющие его последователей. В 1922 г. выходит манифест “МЫ”, в острой полемической форме излагающий взгляды Вертова: “МЫ объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. – проклятыми,

- Не подходите близко!
- Не трогайте глазами!
- Опасно для жизни!
- Заразительно...

Мы приглашаем... В чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма...» (Вертов 1966: 45–46).

Конечно, со временем Вертов уточнял, изменял, смягчал формулировки, соотнося их с собственным творческим опытом и отбиваясь от многочисленных критиков, хотя оставался верен сути своих принципов до конца жизни. Вертов был первым, кто поставил в кино вопрос о “документальности” искусства, но сама теория не была его изобретением. “Установка на факт” очень популярная в 1920-е гг. получила наиболее яркое выражение в литературных теориях Лефа (Левый фронт искусств), который возглавлял В.В. Маяковский (Селезнева 1972: 27).

В 1924 г. вышел первый ставший хрестоматийным фильм “Кино-Глаз” с подзаголовком “Жизнь врасплох”. Как писал Вертов, в фильме он, прежде всего, стремился реализовать на деле теоретически провозглашенный тезис о неизмеримо больших возможностях *Кино-Глаза* по сравнению с обычным человеческим зрением. В этом фильме Вертову еще не удалось добиться той совершенной экспрессивной формы, которой будут поражать его более поздние картины, и, в первую очередь, “Человек с киноаппаратом” (1929). Но в фильме содержатся ценные для историков зарисовки быта нэповского города, очень точно передающие “аромат” того времени. Деревенская жизнь в фильме представлена скорее как материал для агитации за социалистические преобразования. В “Кино-глазе” также есть эпизоды, которые, казалось бы, не соответствуют привычной пропагандистской направленности большинства его фильмов, но которыми он всегда гордился и часто вспоминал в более позднее время. В частности, сюжет, в котором показаны переживания жены задохнувшегося от дыма сторожа: “Чем была для нас съемка «Жизни врасплох»? Это была кампания за приемы, с помощью которых мы могли выявить киноправду, подлинные переживания, чувств этой женщины, беспризорного, фокусника, детей и т.д.” (Вертов 1996: 138).

В 1926 г. на экраны выходит фильм “Шестая часть мира”. Несмотря на очевидную агитационность, фильм дает чрезвычайно широкую и яркую палитру образов жизни народов России. Современный исследователь может рассматривать его как своего рода этнографический фильм-обзор, хотя и обремененный в излобленную Вертовым пафосную плакатную форму. Как и все работы этого выдающегося мастера, фильм достоин внимательного анализа с самых разных позиций, но не менее интересна и важна для истории коллизия, связанная с созданием фильма. Для сбора материалов к фильму операторы группы Вертова были посланы в самые отдаленные уголки страны. В общей сложности для “Шестой части мира” было снято около 30 тысяч метров пленки, из которых в фильм вошло чуть более тысячи. Судя по переписке с операторами, Вертов давал им установки снимать как можно подробнее, уделять внимание особенностям быта представителей разных народов, характеризующих своеобразие их жизни в тяжелых природных условиях. В частности, одна из рекомендаций Вертова, обращенная к операторам С. Бендерскому и Н. Юдину, работавшим на Севере, дает прекрасный образец паупствования будущим визуальным антропологам: показывайте фильмы своим героям и снимайте их реакцию (Дерябин 1995: 65).

Конечно, можно допустить, что в данном случае Вертову был известен опыт работы Флаэрти над фильмом “Нанук с Севера”, хотя он не упоминает его имени в своих статьях. Судя по воспоминаниям еще одного известного кинематографиста Б.А. Альтшулера, в те годы на экранах страны документальные фильмы показывались достаточно широко, в том числе и “Нанук с Севера” (Альтшулер 1987: 15). Впрочем, в самобытности и изобретательности Вертову отказать нельзя. Недаром в одном из своих интервью Жан Руш – большой поклонник Дзиги Вертова, говорит: «Как только я со своими коллегами пытался что-то придумать, оказывалось, что Вертов это все уже сделал в 20-ых годах. И не только обосновал теоретически, но воплотил на практике» (Рогова 1996).

Можно представить разочарование вертовских соратников-операторов, когда они увидели, что режиссер лишь в малой степени и очень фрагментарно использовал их уникальные, с таким трудом добытые киноматериалы. Не меньшее раздражение испытывают и современные архивисты, видя, насколько безжалостно виртуоз монтажа Вертов обошелся с кинокадрами, представляющими для истории огромный интерес. Фильм “Шестая часть мира” смонтирован из коротких символьных кадров, обеспечивших экспрессивную выразительность плакатной идеи, что, конечно, давало далеко неполное представление о реальности.

Сразу после выхода фильма на экран раздались голоса критиков. Причем среди них были и поклонники его прежних работ – сторонники теории “установки на факт”, в том числе, Виктор Шкловский. Будучи одним из теоретиков фактографического направления, Шкловский обвинял Вертова в том, что, настаивая на предельной документальности кинематографа, в фильме “Шестая часть мира” режиссер на деле убивал “фактичность кадра”. Вертов отвечал: “Неверно, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не проставлены название, число, месяц и номер... Пробегающая по улице собака – это видимый факт даже в том случае, если мы ее не нагоним и не прочтем, что у нее написано на ошейнике” (Вертов 1996: 86). Не напрашивается ли аналогия с возражениями Флаэрти антропологам, упрекавшим его в отступлении от документальности?

Так как для “Шестой части мира” было снято существенно больше пленки, чем вошло в фильм, некоторым операторам-“кинокам” удалось смонтировать собственные фильмы, в которых они заметно отошли от творческой стилистики Вертова. В 1927 г. П. Зотов вместе с Е. Свиловой монтируют фильм “Тунгусы”, операторы С. Бендерский и Н. Юдин – “Охота и оленеводство в области Коми”, Я. Толчан – “Бухара” и “Жизнь национальных меньшинств” (1926 г.). В 1928 г. оператор И. Беляков и, выступивший в роли режиссера, оппонент и критик Вертова, Н.А. Лебедев выпускают фильм “Ворота Кавказа”, а в 1929 г. – фильм “Страна Нахчо”, рассказывающий о чеченцах. Хотя эти работы обычно не претендовали на свойственную вертовским фильмам изощренность формы, внимание авторов к содержательной стороне обуславливает, по крайней мере, в глазах современного этнографа, несомненную ценность этих фильмов как объективных свидетельств об ушедшем в прошлое облике народов.

Таким образом, Вертов не только создал фильм на этнографическую тему, ставший одним из ярких произведений мировой документалистики, но и в какой-то степени послужил катализатором формирования интереса к этнической тематике для других советских режиссеров. И в этом случае можно говорить об определенном сходстве с Флаэрти, если рассматривать воздействие, которое оказывали на коллег эти два великих мастера. Недаром в 50–60-х годах XX столетия в декларациях кинематографистов “новой волны” знаковыми фигурами выступают именно Флаэрти и Вертов.

При этом часто Вертова и Флаэрти считают антиподами – слишком различаются их жизненные пути и позиции, а также задачи, которые они ставили: для одного – строительство “нового человека”, для другого – открытие гармоничного мира человека, живущего в естественных условиях. Но есть более серьезное основание, позволяющее говорить об их близости – это последовательная вера в возможность объектива-киноглаза раскрыть скрытые закономерности человеческого существования.

В начале и середине 1960-х во многих странах Европы возникли группы молодых кинематографистов, называвшихся: “Вертов”, “Киноглаз”, “Прямое кино” или “Жизнь врасплох”. Вертов не дожидаясь второй волны своего всемирного признания, когда Жан Руш, автор “Хроники одного лета” (1961), и режиссеры синема-верите (калька с вертовской “киноправды”) объявили его своим предшественником. Учителем Вертова назовут и Жан-Люк Годар, и Франсуа Трюффо (Пищулин).

Последний значительный фильм “Колыбельная” Вертов выпускает в 1937 г. Одновременно завершается и романтический период советского искусства, вдохновлявший

художников идеей преобразования человека. Кончилось время поисков новых путей пролетарского искусства, прошло время Пролеткульта, ЛЕФа, Маяковского, советского авангарда. Среди практиков-документалистов, работавших одновременно с Вертовым, была довольно большая группа, не претендовавшая на открытие новых возможностей киноязыка и осваивавшая жанр фильмов-путешествий. Конечно, в “кинопутешествиях” быт представителей коренных народов чаще всего был показан отрывочно и с акцентом на социалистические преобразования. Тем не менее, глаз внимательного исследователя-антрополога способен и из этих фильмов извлечь необходимую информацию. В конце 1920–1930-х гг. на экраны страны выходило множество путевых очерков. В 1927 г. – “К берегам Тихого океана” М. Налётного, М. Каростина; “Камчатка” и “Вокруг Азии” Н. Константинова; в 1928 г. – “Алтай” В. Степанова, “Байкал” Н. Кудрявцева, “Великий северный путь” Н. Большинцова, К. Венцеля, “Шанхайский документ” Я. Блюха; в 1929 г. – “По берегам и островам Баренцева моря” В. Проница; в 1930 г. – “Подножие смерти” и “Эль-Йемен” В. Шнейдерова, “По Камчатке и Сахалину” Л. Вульфова, “Среди гольдов” А. Бек-Назарова, “Путешествие по Северу” Н. Лебедева; в 1931 г. – “К белому пятну Арктики” Н. Кармазинского; в 1932 г. – “На высоте 4500”, “Два океана”, в 1934 г. – “Большой Токио” В. Шнейдерова (*Дерябин* 1999: 16; Кино 1986: 175, 951).

Но все же, наиболее последовательными приверженцами собственно этнографической тематики, работы которых иногда рассматривают как альтернативу вертовскому подходу, были режиссеры В.А. Ерофеев и А.А. Литвинов.

Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940) дебютировал в 1927 г. фильмом “За полярным кругом”, который он смонтировал из съемок путешествия Ф.К. Бремера, а в 1928 г. он сам отправился в экспедицию в Среднюю Азию, где снял фильм “Памир” (“Крыша мира”), в котором внимание было сосредоточено не только на экзотических пейзажах Памира, но и на особенностях быта, живущих здесь киргизов и таджиков. Позднее были сделаны фильмы “Афганистан” (“Сердце Азии”) (1929)<sup>4</sup>, “Далеко в Азии” (1933), “Персия” (“Страна льва и солнца”) (1935). В отличие от работ Вертова, фильмы Ерофеева отличались не столько оригинальностью формы, сколько интересом к своеобразию бытового уклада местных жителей. Ерофеев не стремился превратить кинокадр в символ, его гораздо сильнее привлекала достоверность события. В то же время, как и Вертов, Ерофеев всегда выступал последовательным сторонником неигрового кино, которое он противопоставлял игровому “развлекательному”, что, впрочем, не мешало оппонентам критиковать Ерофеева с “вертовских” позиций. Из рядов АРПК (Ассоциации работников революционной кинематографии) раздается дружная критика за принципиальное нежелание режиссера следовать творческим принципам Вертова. При этом самого Вертова критиковали не менее яростно как раз за отступление от “реализма”. В результате во второй половине 1930-х гг. оба режиссера оказались в “глубоком арьергарде” советской документалистики (*Дерябин* 2001:53–70).

Режиссером, которого заслуженно считают наиболее близким к визуально-антропологическому направлению, был Александр Аркадьевич Литвинов (1898–1977). Он пришел в кино еще раньше Вертова, работал на разных киностудиях и делал агитфильмы. В январе 1928 г. научные работники Института этнографии АН порекомендовали ему обратиться к известному исследователю Дальнего Востока В.К. Арсеньеву. Арсеньев принял активное участие в подготовке киноэкспедиции, разработал маршрут, который должен был привести к стойбищу удэгейцев, выделил своего проводника. Экспедиция Литвинова, включавшая также оператора П. Мершина и ассистента З. Фельдмана, полгода провела в глухой тайге, делая переходы с тяжелым грузом, включаяшим киноаппарат, запасы пленки и продовольствия. Вначале жители отнеслись к кинематографистам настороженно, но постепенно удалось наладить доверительные отношения и получить согласие на съемку в обмен на музыкальные инструменты и продукты (*Познер* 2007: 238).

Из отснятого материала были смонтированы два фильма – “По делям Уссурийско-го края” и “Лесные люди (Удэ)”. Фильмы показывали не только в Советском Союзе, но и за рубежом. Посмотрел их и Флаэрти. По свидетельствам советской киноделегации, представлявшей в Германии оба фильма, Флаэрти увидел в Литвинове родственную душу и восторгался его талантом (*Дерябин* 1999: 18). Сходство великолепно снятых планов лодок, плывущих по лесным рекам Дальнего Востока с похожими планами “Луизианской истории”, появившейся на свет намного позднее (в 1948 г.), невольно наводит на мысль о глубине впечатления, оставленного “Лесными людьми” на Флаэрти. Вероятно, знаменитый фильм Флаэрти “Нанук с Севера”, в свою очередь, не мог не сыграть роль серьезного творческого импульса при создании фильмов Литвинова (*Альтшулер* 1987: 15).

Во второй половине 1930-х гг. страна вступает в один из самых тяжелых периодов своего существования. Не только этнографическая тематика, но и фильмы-путешествия все реже появляются на экранах. Их заменяют киноотчеты о мужестве и героизме полярников, летчиков, интернационалистов: “Пропаганда требовала экранного отражения лишь одного вида времени – социалистического “золотого века”. А “отсталые народности” можно было показывать только с точки зрения заботы советской власти о них” (*Дерябин* 1999: 16).

В эти годы вдали от готовящейся к войне Европы, примерно в тех же местах, где работали и Хэддон, и Флаэрти, на острове Бали и Папуа-Новая Гвинея проходит экспедиция Маргарет Мид и Грегори Бейтсона. В 1936–1939 гг. ими было сделано 25 тыс. фотоснимков и снято несколько тысяч метров 16-мм киноплёнки, из которых позднее, после окончания Второй мировой войны, были смонтированы семь фильмов. Три года совместной работы этих двух выдающихся ученых, впервые применивших аудиовизуальные средства в роли полноправного инструмента полевого исследования, заложили основы той визуальной антропологии, которая стала формироваться во второй половине XX в. (*Mead* 1995: 3–10, *Jacknis* 1988: 162–177).

В результате осмысления собственного опыта использования в полевых исследованиях фотографии и киносъемки Бейтсон пришел к выводу о перспективности этих средств для запечатления такой сложной субстанции, с трудом поддающейся передаче вербальным языком, как этос, – неповторимой эмоциональной атмосферы каждой культуры. (*Bateson et al.* 1942). И, несомненно, неопределимый вклад в становление визуальной антропологии внесла Мид, которую называли и “матерью”, и “локомотивом” новой дисциплины. Организация и руководство семинаром в Колумбийском университете не только привели к формулированию теоретических принципов, во многом определивших практическую съемочную деятельность, но и к формированию целой плеяды выдающихся специалистов, создавших американскую школу визуальной антропологии (*Баликсид* 2002: 30–40).

Прервав минимум на 20 лет съемки этнографического характера, Вторая мировая война и последующий за ней период, заставили по-новому взглянуть на гуманитарный потенциал экранного отображения жизни людей. Реакцией на это переосмысление стало формирование в 60-х годах XX века принципов новой дисциплины, нацеленной на осуществление диалога культур – визуальной антропологии.

### Примечания

<sup>1</sup> Фильмы Ф.К. Бремера 1916 г. перечислены в книге В.Е. Вишневого (*Вишевский* 1996).

<sup>2</sup> Правда, относительно недавно был найден 40-минутный фильм “Путешествие по Арктике”, который в 1917 г. снял на Чукотке финн Сакари Пяльси. Некоторые специалисты называют его фильм предшественником “Нанука с Севера” Роберта Флаэрти (*Грачева* 2007: 49).

<sup>3</sup> Ю.П. Петрова-Аверкиева (1907–1980) – ведущий специалист Советского Союза по культуре и социальным отношениям индейцев Северной Америки.<sup>4</sup> Одной их сенсаций 17-го фестиваля архивного кино “Белые Столбы” 2013 г. стало известие о нахождении фильма В.А. Ерофеева “Афганистан”.

*Литература*

- Альтишулер* 1987 – *Альтишулер Б.А.* Учебный кинематограф: Этапы развития. М., 1987.
- Баклин и др.* 2003 – *Баклин Н.В., Калашиников Г.* Первые шаги научного кино в России. (Публ. А.С. Дерябина, комм. С.В. Сквородниковой при участии А.С. Дерябина) // Киноведческие записки. № 64. 2003. С. 184–190.
- Баликси* 2002 – *Баликси А.* Фильмы об эскимосах нетсилик // Северный археологический конгресс: Доклады. Екатеринбург–Ханты-Мансийск, 2002. С. 30–40.
- Беляков* 1993 – *Беляков В.К.* Каталог съемок А.К. Ягельского (“Список кинематографических картин с участием Высочайших Особ, снятых фотографом Его Величества под фирму “К.Е. фон Ган и Ко” г. Ягельским”) // Киноведческие записки. 1993. № 18. С. 98–106.
- Вертов* 1966 – *Дзига Вертов.* Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.
- Вишневский* 1996 – *Вишневский В.Е.* Документальные фильмы дореволюционной России: 1907–1916. М., 1996.
- Грачева* 2007 – *Грачева Е.* Жизнь и кино Роберта Флаэрти // Сеанс. 2007. № 32. С. 47–51.
- Гинзбург* 1963 – *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963.
- Грирсон* 1980 – *Грирсон Д.* Документальный метод // Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., 1980. С. 37–42.
- Дерябин* 1995 – *Дерябин А.* Вертов и Ерофеев: Две ветви документалистики // Флаэртиана. Пермь, 1995. С. 65–71.
- Дерябин* 1999 – *Дерябин А.* О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник “Зеленое спасение”. Алматы, 1999. № 11. С. 14–23.
- Дерябин* 2001 – *Дерябин А.* “Наша психология и их психология— совершенно разные вещи”: “Афганистан” Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 53–70.
- Донген* 1980 – *Донген Х. ван.* Как он работал // Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., Искусство, 1980. С. 139–151.
- Зоркая* 2005 – *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб., 2005.
- Карасева* 2000 – *Карасева М.М.* “Может быть, мы рано загнали в тупик наш поезд?” // Киноведческие записки. 2000. № 49. С. 30–82.
- Кино 1986 – Кино: Энциклопедический словарь / Под. ред. С. Юткевича. М., 1986.
- Комаров* 1965 – *Комаров С.В.* История зарубежного кино. М., 1965.
- Кракауэр* 1974 – *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.
- Кракауэр* 2000 – *Кракауэр З.* “Человек с киноаппаратом”: Рецензия 1929 г. // Киноведческие записки. 2000. № 49. С. 205–207.
- Лебедев* 1947 – *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР: Немое кино. М., 1947.
- Лейда* 1966 – *Лейда Д.* Из фильмов – фильмы. М., 1966.
- Лемберг* – *Лемберг А.* Дружба, испытанная десятилетиями. // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976. С. 79–85.
- Листов* 1976 – *Листов В.* Молодость мастера // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976. С. 86–105.
- Магидов* 2011 – *Магидов В.М.* Визуальная антропология как социокультурное явление в ретроспективе и перспективе современного исторического знания, 2011 // [http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu\\_left/nacionalny/publikacii2/stati/v\\_m\\_magido.html](http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu_left/nacionalny/publikacii2/stati/v_m_magido.html) (Дата обращения: 7.04.2014)
- Магидов* 2005 – *Магидов В.М.* Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.
- Магидов* 1994 – *Магидов В.М.* Из архива Вертова // Новый Мир. 1994. №1 ([http://mag.russ.ru/povui\\_mi/1994/1/kaufman03.html](http://mag.russ.ru/povui_mi/1994/1/kaufman03.html)). (Дата обращения: 7.04.2014)
- Медведев* 2011 – *Медведев М.* Дзига Вертов. Ловец звуков, или Доктор Франкенштейн // Частный корреспондент. ([www.chaskor.ru/article/2\\_yanvaryadziga\\_vertov\\_lovets\\_zvukov\\_ili\\_doktor\\_frankshtejn](http://www.chaskor.ru/article/2_yanvaryadziga_vertov_lovets_zvukov_ili_doktor_frankshtejn)) (Дата обращения: 14.04.2014)
- Миславский* 2006 – *Миславский В.Н.* Альфред Федецкий: К биографии первого российского кинооператора // Киноведческие записки. 2006. № 77. С. 163–213.
- Мэнвелл* 1980 – *Мэнвелл Р.* Вкус к профессии // Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., 1980. С. 102–107.
- Надеждин* 2011 – *Надеждин Н.* Братья Люмьер. М., 2011.

- Пицулин – Пицулин Д.* “Человек с киноаппаратом”: история создания легендарного фильма // [http://www.filmz.ru/pub/2/20371\\_1.htm](http://www.filmz.ru/pub/2/20371_1.htm) (Дата обращения: 7.04.2014)
- Познер 2007 – Познер В.* Кино и этнография: К истории связи // АВ-60: Сборник статей к 60-летию А.Б.Бабурина. СПб., 2007. С. 223–242.
- Прожико 2004 – Прожико Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М., 2004.
- Рогова 1996 – Рогова В.* Радиовидение киноглаза // Мecenат и мир. 1996. № 1. <http://www.mecenat-and-world.ru/1/kinoglaz.htm>.
- Садуль 1957 – Садуль Ж.* История киноискусства: От его рождения до наших дней. М., 1957.
- Селезнева 1972 – Селезнева Т.* Киномысль 1920-х годов. Л., 1972.
- Фелонов 1973 – Фелонов Л.Б.* Монтаж в немом кино. Ч. I: Фильмы Люмьера и Мельеса. М., 1973.
- Фирсова 1980 – Фирсова Д.* Флаэрти и его фильмы // Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., 1980. С. 5–21.
- Флаэрти 1980 – Флаэрти Р.* О себе и своих фильмах // Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Сценарии. М., 1980.
- Флаэрти 2007 – Флаэрти Р.* Как я снимал фильм “Нанук с севера” // Сеанс. 2007. № 32. С. 72–75.
- Хайдер 2000 – Хайдер К.* Этнографическое кино. М., 2000.
- Ханжонков 1937 – Ханжонков А.А.* Первые годы русской кинематографии: Воспоминания. М.;Л., 1937.
- Bateson et al. 1942 – Bateson G., Mead M.* Balinese Character: A Photographic Analysis. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1942. Vol. 2.
- Collier 1967 – Collier J.Jr.* Visual Anthropology: Photography as a Research Method. N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Collier et al. 1986 – Collier J., Collier M.* Visual Anthropology: Photography as a Research Method. Albuquerque: UNM Press, 1986.
- Jacknis 1988 – Jacknis I.* Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film // Cultural Anthropology. Vol. 3. No. 2. 1988.
- Long et al. 1993 – Long CLaughren P.* Surprising Survivals from Colonial Queensland // Cinema Papers. № 96 (December 1993). P. 33–36.
- Mead 1995 – Mead M.* Visual Anthropology in a Discipline of Words // Principles of Visual Anthropology / Ed. P. Hockings. N.Y.: Mouton de Gruyter, 1995.
- Mullins 1996 – Mullins S.* Haddon, Alfred Cort (1855–1940) // Australian Dictionary of Biography. Vol. 14. Melbourne: Melbourne University Press, 1996.
- Ruby 1980 – Ruby J.* Franz Boas and Early Camera Study of Behavior // Kinesics Report. 1980. P. 7.
- Ruby 1980a – Ruby J.* A Re-examination of the Early Career of Robert J. Flaherty // Quarterly Review of Film Studies. 1980. P. 431–456.
- Taylor 1949 – Taylor R.L.* Profiles on Robert Flaherty // New Yorker. 1949. 25 June. P. 23–43.
- Weinberger 1992 – Weinberger E.* The camera people // Transition. 1992. № 55.

## **E. V. Alexandrov. A Prehistory of Visual Anthropology: The First Half of the 20<sup>th</sup> Century**

*Keywords:* visual anthropology, Russian documentary filmmakers, ethnographic films, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Siegfried Kracauer, Margaret Mead

Visual anthropology began to form as an independent strain of academic and artistic activity in the 1960s–70s. Prior to that, cinematographic documentaries that registered fragments of actual lives of the peoples were primarily the outcome of the efforts of documentary filmmakers. The article attempts to outline the contributions of various practitioners and theoreticians to the development of the new discipline and novel type of artistic activity that would seek to present the images of cultural communities.