

DOI 10.31250/2618-8600-2023-1(19)-60-81

УДК 39; 77

И. А. Головнёв

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

Художественная этнография Андрея Головнёва. «Дорога Татвы» (1992)*

АННОТАЦИЯ. Статья освещает яркую грань творчества Андрея Головнёва, связанную с кинематографом. Используя жанр интервью, автор-интервьюер фокусируется на размышлениях исследователя-режиссера, пришедшего в этнографическое кино особой дорогой и привнесшего в это направление, имеющее содержательную вековую историю, самобытный почерк и оригинальный метод. Как в народоописании работают слова и образы? К чему ближе этнокино — к науке или поэзии? Насколько художественной может быть этнография? Об этих и многих других смежных вопросах рассуждает режиссер, опираясь на опыт создания своего дебютного фильма «Дорога Татвы» (1992). Сюжетная основа киноленты — рассказ о слепом ненце по имени Татва, живущем на затерянном среди тундр, озер и перелесков стойбище и осваивающем окружающий мир с помощью многокилометровой сети веревочных дорог, которую он сплел из обрывков мережи, проволоки и брезента. При этом жизнь локального сообщества передается на экране с применением чуткого режиссерского приема — через ощущения главного героя, «глазами незрячего». Помимо деталей создания самого фильма, участники беседы обсуждают также и закадровый контекст северных путешествий с камерой периода перестройки в науке и кино в начале 1990-х гг. Особенно важными представляются здесь идеи о художественном потенциале и технологических преимуществах кино как особого метода визуальной этнографии, позволяющего запечатлеть культуру в движении.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
художественная этнография,
этнографическое кино, Север

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Головнёв И. А.
Художественная этнография Андрея Головнёва.
«Дорога Татвы» (1992). *Этнография*. 2023. 1 (19):
60–81. doi 10.31250/2618-8600-2023-1(19)-60-81

* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 22-18-00283 «Северность России и этнокультурный потенциал Арктики» (рук. А. В. Головнёв), <https://rscf.ru/project/22-18-00283/>.

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

Artistic Ethnography by Andrei Golovnev: Tatva Road (1992)

ABSTRACT. The article draws attention to a prominent aspect of Andrei Golovnev's creative work, i. e., his cinematography. Golovnev took a peculiar road to ethnographic cinema and brought his original style and method to this content-rich, century-old cinematic tradition. The author uses the interview genre to communicate to the readers the reflections of this distinguished scholar and film director on his work. How do words and images operate in the ethnographic description? Is ethnographic film (ethnokino) closer to science or poetry? How artistic can ethnography be? Golovnev discusses these and other related questions based on the experience of his debut film, *Tatva Road* (1992). The film tells a story of a blind Nenets man named Tatva who lives at a cattle camp surrounded by tundra, lakes, and forests and explores the world around him using the kilometer-long rope road network weaved out of scraps of trammel net, wire, and tarpaulin. The director uses a unique cinematic tool: the film shows the life of the local community on the screen through the perceptions of the film protagonist, i. e., "through the eyes of a blind man". In addition to the details of filmmaking, the interview discusses the behind-the-scenes context of northern travels with a camera during the perestroika period in science and cinema in the early 1990s. Golovnev emphasizes the artistic potential and technological advantages of film as a method of visual ethnography capable of capturing cultures in motion.

KEY WORDS: artistic ethnography,
ethnographic film, the North

FOR CITATION: Golovnev I. Artistic
Ethnography by Andrei Golovnev: *Tatva Road*
(1992). *Etnografia*. 2023. 1 (19): 60–81: (In Russian).
doi 10.31250/2618-8600-2023-1(19)-60-81

Этнография и кино исторически связаны. Их отношения рождались в романтических проектах, крепились в героических экспедициях, транслировались в колоритных кинокартинах. Если представить историю российского этнокино в виде диаграммы, станет очевидно, что в прошлом веке у него было два выраженных пика активности. Первый относится к периоду 1920–1930-х гг., когда в научно-творческой среде сформировалось самостоятельное почвенное направление этнографического фильма, выразившееся в палитре уникальных теоретических разработок и практических опытов авторитетных ученых и кинематографистов, в беспрецедентных междисциплинарных экспериментах по конструированию киноатласа СССР. Второй пришелся на 1990–2000-е гг., совпал с перестройкой научной и кинематографической сфер и распадающейся советской системы в целом и был связан с революционным распространением аудио- и видеотехнологий, появлением специализированных визуально-антропологических центров, возникновением серии тематических научных форумов и кинофестивалей.

Сообразно росту интереса к визуальным источникам в исследовательском сообществе актуализируется и потребность должного осмысления обозначенных «волн» развития этнокино в России. Эффективным методологическим ключом является рассмотрение этого наследия «крупным планом» — через призму творчества персоналий. Как становление этнографического кинематографа 1920–1930-х гг. связывается прежде всего с именами Владимира Ерофеева, Александра Литвинова и Владимира Шнейдерова, так его развитие в 1990–2000-х гг. ассоциируется с творчеством Андрея Головнёва (Анашкин 2008; Пинский 1998). Он — основатель профильной студии «Этнографическое Бюро», президент Российского фестиваля антропологических фильмов, автор более десятка этнографических кинокартин, отмеченных призами российских и зарубежных кинофорумов: «Дорога Татвы» (1992), «Боги Ямала» (1992), «Легенда о сихиртя» (1993), «Чертово озеро» (1993), «Хадампэ» (1994), «На другом берегу» (1995), «Путь к святылищу» (1997), «Пег-тымель» (2000), «Остров Жохова» (2002), «Почтовая лошадь» (2008) и др. Если этнокиноматериалы классиков часто приходится собирать по архивным осколкам, а восстановление их иногда требует специальных исследований, то работы современников продолжают демонстрироваться и открыты для изучения. Так, фильмы Андрея Головнёва доступны для просмотра в интернете¹, его тексты о кино — в специализированных журналах (Головнёв 2007, 2011), наконец, есть возможность вступить в прямой либо виртуальный диалог с ним самим, чтобы обсудить существенные моменты киноработ, оставшиеся за кадром. Лучше

¹ URL: www.youtube.com/playlist?list=PLgftsU6hRKcame6n_jpdJi6lXhKpkx8C (дата обращения: 23.02.2023).

автора о его творчестве не скажет никто — приведенное ниже интервью тому свидетельство.

Иван Головнёв (И): Согласно фильмографии твой первый фильм вышел в 1992 г., таким образом, уже три десятилетия минуло — вполне можно и нужно рефлексировать об этом опыте. У тебя был совершенно особый, свой путь к кинорежиссуре, и хотелось бы услышать твой рассказ о том, когда и как все это случилось, каковы были импульсы, как ты впервые ощутил, что хотел бы быть не только зрителем, но и автором фильмов.

Андрей Головнев (А): Если не уходить совсем в глубины детской фотографии и попыток рисовать... хотя я уже тогда чувствовал, что это очень важная часть самовыражения и пытался рисовать собственную руку, косу соседки-одноклассницы, сидящей впереди, но ничего выразительного в рисовании не выходило. Я был вполне в ладах с музыкой, и эта часть мировосприятия была у меня довольно богатой, я мог и исполнять, и слышать, и сочинять, и передавать настроение через музыку, а вот изображение хромало. Рисовать я не мог, и даже чертить мне мама помогала. Отец любил фотографию, иногда таскал меня в ванную проявлять и затем закреплять карточки, но в основном он делал все это сам. Я не стал фотографом в детстве и не увлекся фотографией настолько, чтобы этим специально заниматься. Я скорее видел себя художником слова и становился писателем. Случайно совершенно получилось, что я перешел в историки-писатели, а затем в этнографы-писатели, ну и далее. Культ слова — это то, что мне было понятно, и я чувствовал, что в этом достижении виртуозного состояния и проявлялось самовыражение, изначально это была поэзия, проза, да в общем-то в любом писании и словосложении это проявлялось. И когда я начал путешествовать, уже будучи в университете, я передавал свои впечатления словом, но полную картину или впечатление мне вывезти с собой из моих экспедиций, в том числе этнографических, не удавалось. Я вполне различал ту картину, которая была в реальности, и тот моделинг, который получался в слове, несмотря на все мое стремление к передаче богатства восприятия. И вот из этой ненасыщенности и несытости словесными образами и словесной передачей, из этой неудовлетворенности и возникла первоначально тяга к изображению и, в частности, к фотографии, а также к кино. Кино и фото шли рядом, и кинокамеру, и фотоаппарат я брал с собой в экспедиции. Киносъемки первоначально проводил частично я сам, частично тот, кто был рядом, и первые съемки на восьми-, шестнадцатимиллиметровую пленку были пробами, причем несюжетными. По существу, первые мои сколько-нибудь осмысленные попытки через кино передать происходящее

были первоначально набросками о ходе экспедиций. Однажды я поехал снимать на камеру «Красногорск-3», на пленку, первый фильм, который я замыслил уже вполне осознанно, — это была поездка на Казым по предварительной договоренности с очень интересным полушаманом, и я представлял, что может получиться интересная работа, интересное кино и что я буду снимать «его глазами». Замысел был такой: я приезжаю и через глаза, через восприятие этого самобытного человека я снимаю мир, мир казымских хантов со всеми его неожиданностями и премудростями. Я приехал в поселок Нумто, взял с собой кинокамеру, пленки, но он так и не приехал туда, таким образом, договоренность наша нарушилась. И я без всякого смысла бродил по окрестностям, занимался этнографией.

И: А какой это год был?

А: Это был 1989 г. И тогда случайно я зашел в одиноко стоящий чум, меня там поили чаем, расспрашивали, кто я и откуда. И один молодой парень мне рассказывает: «Ты знаешь, здесь недалеко есть такое селение Порсавар. Там живут мой брат и старики, тебе нужно туда сходить, они интересные люди». Я говорю: «А как туда добраться?» Он мне отвечает: «Вот, смотри, идешь до леса, а дальше по дороге пойдешь». Я спрашиваю: «По какой дороге?» Он отвечает: «По веревочной». Я спрашиваю: «Какая еще веревочная дорога?» Он отвечает: «Это мой брат сплел». А этот брат был слепым, и он сплел веревочную дорогу от Порсавара до поселка Нумто — это больше десятка километров. И вот я пошел в указанном направлении, нашел эту веревочную дорожку, она была сплетена из обрывков сетей, из разных разноцветных веревок и вела на Порсавар. Я шел по этой веревке, представлял себе слепого человека, который сплел такую многокилометровую человеческую паутину, которой он оплел этот мир. Я представлял себе человека-паука, который казался мне необыкновенным, и я, конечно, понимал, что это — кино. Я шел и буквально видел это кино, я представлял себе этого человека и то, как я буду это снимать. Да, это был мой первый опыт фильмового видения.

И: Мы говорим о времени, когда кино все еще оставалось делом цеха специалистов. С одной стороны, оно было творчеством, но с другой — производством, связанным со специализированными материалами, процессами, лабораториями. Многие ученые тогда сетовали на то, что у них как раз в техническом плане были основные сложности, неизбежно сопутствовавшие созданию фильмов. Были ли у тебя проблемы такого порядка, а если были, то как ты их преодолевал, чтобы пойти дальше?

А: В Омском университете, где я начинал путешествия с кинокамерой, был отдел технического обеспечения. Заведовал этим отделом брат моего друга, и поскольку он был заведующим, то он нам, пользуясь служебным положением, давал камеру, когда мы ездили в экспедиции, в частности на Полярный Урал.

И: А другим этнографам из круга твоих знакомых кинотехника была также доступна?

А: Это был совершенно частный случай. Затем, уже понимая, что мне нужно, я и в Тобольском пединституте запросил себе кинокамеру в качестве экспедиционного оборудования. То есть технические вопросы удавалось решать: камера «Красногорск» была доступна, и я ею пользовался.

И: И пленка была, и лаборатория?

А: Пленка была, а вот лаборатории не было. Приходилось оправлять материал в Москву, договариваться, это был сложный процесс. Некоторые пленки удавалось проявлять на «Мосфильме», потому что там тоже было частное знакомство. В Тобольске у меня был друг-ректор, и благодаря этому удавалось заказывать то, что требовалось.

И: Соответственно и возможностей монтажа не было?

А: Мне попадались люди, которые владели этим мастерством. Умели клеить пленку, в частности. В Тобольске, например. Вначале мы снимали и действительно толком не могли посмотреть, проявить и склеить. Много пленки, честно говоря, пропало, потому что было плохо снято и потому что она была частично засвечена, затем была не так проявлена, а в конечном итоге мы не умели толком ее клеить. Но существовала, пусть нехитрая, монтажная аппаратура. Я помню эту кисточку, помню соскребывание эмульсии, зачистку кончика приклеиваемой пленки... И до сих пор помню запах ацетона. Я сам монтировал пленку, превращал ее в фильм, потому что получил навык склеивания еще в техническом отделе университета.

И: Кино в то время еще сохраняло, как мы помним, условный магический эффект — его восприятие существенно отличалось от того, что мы имеем сейчас: зрители приходили в кино как в театр, выключался свет, все, замерев, смотрели на экран как на своеобразное чудо, это многих вдохновляло. Были ли фильмы, которые сподвигли тебя на то, чтобы делать свое кино и осваивать все вышеупомянутые технические тонкости?

А: Конечно. Другое дело, что были границы между кино в кинотеатре и домашним кино, или студийным, или экспедиционным.

И: А где ты смотрел такое студийное или экспедиционное кино?

А: Я думаю, что прежде всего в телевизионном эфире. Кроме того, документальное кино в то время показывалось непременно и перед сеансами художественного кино в качестве сопровождения — отдельно не было сеансов документального кино в кинотеатрах, но показывался документальный фильм, короткий, перед полнометражным художественным. Часто они были скучные, но тем не менее они были, в том числе и о путешествиях. У нас в университете, к сожалению, не было кинообразования. И мой случай — это набор разных опытов, просто жадный набор всего, что попадалось по дороге.

И: Может быть, помнятся какие-то конкретные имена авторов или названия фильмов, знаковых для тебя самого, после просмотра которых ты ощутил импульсы попробовать себя в кино в схожем направлении?

А: Нет, пожалуй. Я не сказал бы, что стремился делать кино. Я просто позднее невольно пришел к нему. У меня не было сверхзадачи стать киношником, я ее перед собой не ставил. Получилось, что я постепенно оказался в этом поле и однажды услышал от серьезных кинокритиков, что жаль, что не посвятил этому больше времени, потому что все получалось интересно и здорово.

И: Таким образом, какой-то специальной подготовки, начитывания и насматривания материалов из истории экспедиционных фильмов у тебя не было?

А: Нет, тогда у меня была просто интуитивная съемка. Съемка ради съемки абсолютно самостоятельного характера. Это была запись впечатлений: другая, новая, интересная форма записи.

И: Ну а, к примеру, о работах Роберта Флаэрти ты знал в то время?

А: Я слышал о Флаэрти, но, честно говоря, рассмотрел я эти фильмы уже после того, как стал кино заниматься. То есть не они меня сподвигли, а скорее сама пленка, сама магия этой записи реальности в движении. Я в этом отношении был совершенно где-то на уровне раннего кино. Меня завораживала сама возможность записать событие как оно есть.

И: То есть ты не интересовался этнографическими съемками режиссеров или киноработами этнографов?

А: Вот, удивительное дело, нет. Особенно их и не было в поле зрения, я даже не могу припомнить какого-то образца, к которому бы тянулся. Я, может быть, подзабыл, но действительно был где-то на уровне Люмьеров, просто непуганый, интуитивный искатель кино. Просто был настрой на то, что из этого может получиться чудо. А примеров чуда не было, таких, чтобы они меня влекли настолько, чтобы я подражал им.

И: Но ты ведь понимал, что кино — это все-таки другая, незнакомая «территория», иная, чем слово или песня. Тебя это смущало?

А: Нет. Просто потому, что знал, что у меня есть моя «территория», и я рассматривал все остальное как способы обогащения той образности и той картины, которую я воссоздаю не ради фильма, а ради той этнографии или той атмосферы путешествия, которая меня прежде всего интересовала. Под первые фильмы я писал песни. Даже снимались эти фильмы вместе с песнями. Я не создавал фильм за счет путешествия, а я воссоздавал путешествие за счет песни, фильма, фото.

И: До определенного времени тебя вполне устраивал формат рассказа этих историй в текстах и песнях, но в какой-то момент пришла идея транслировать свои впечатления именно через кино?

А: Видимо, мне попалась фактура, которая предполагала рассматривание, этакую необъяснимую изобразительную образность. В какой-то

степени мне помогли те персонажи, с которыми я работал и с которыми я столкнулся, но вот слепой, который плетет свою веревку и ходит босыми ногами, — это не описать словами, это нужно увидеть. Есть вещи, которые нужно именно видеть, которые «выхватываются» только изображением. И вообще кочевники, с которыми мне посчастливилось стать этнографом, — они необъяснимы словами. Может быть, потому, что нынешние языки — это языки оседлого мышления. Сталкиваясь же с кочевником, ты не можешь найти слов и составить предложения, и чем больше ты «грузишь» этих слов, тем дальше от действительности, от реальности твоя словесная картина. Но стоит включить камеру — и все эти движения, вся эта сложная композиция захватывается и ложится. И ты начинаешь в конце всего того, что делаешь, понимать, что эта штука называется запись движения. Кинематограф — это запись движения. Иначе, кроме как кино, вот это собственное движение не уловишь, не запишешь, не воспроизведешь. Ведь из чего состоит любое исследование или любое отражение? Ты должен сначала взять, а потом, переважив, отдать. Будь то книга или песня — ты берешь, ты вдыхаешь впечатления, оно перерабатывается и выражается в чем-то. Что это? Книга. Что это? Мелодия. Что это? Кино.

И: Это был определенный путь — ты шел к кино от слова, от научного описания...

А: Да. И у меня в общем первые съемки всегда были иллюстрациями моих дневников, моих размышлений и записей, то есть кино изначально шло как оживление слова, как иллюстрация к записи — оно было не самостоятельным, а дополнительным элементом рассказа.

И: Не могу не спросить о контексте обсуждаемых нами дел. Ведь все это происходило в период, когда один строй уходил, а новый приходил и множество революционных изменений разного порядка происходило в российском обществе. И в том числе, как некоторые считают, именно тогда, на рубеже 1980–1990-х гг., к нам с Запада и визуальная антропология пришла. Повлияли ли те веяния как-либо на твое решение повернуть в сторону кино?

А: Нет, это можно назвать случайным совпадением. Собственно на меня первоначально, толково все эти западные достижения не воздействовали, я просто их не знал, не интересовался ими, не дотягивался до них. Позднее, когда я сам уже начал что-то в этом направлении делать и у меня возник интерес, я стал жадно хватать все, что «плохо лежит». И на разных языках, и в разных странах, и в разных жанрах.

И: Дополни свой предыдущий вопрос. Сам дух перемен подталкивал людей к поиску, эксперименту, переходу на новые позиции, в том числе и овладению новыми языками выражения. В этой связи можно ли считать влияние времени дополнительным фактором твоей методологической переориентации или нет?



Рис. 1. Кадр из фильма «Дорога Татвы». Режиссер Андрей Головнёв. 1992 г.

Fig. 1. Still from Tatva Road. Director Andrei Golovnev (1992)

А: Нет, тут была сплошная арктическая, северная романтика путешествий, и именно она вывела меня на уровень нового творчества, создаваемого мира северных путешествий, удивительных людей, самобытных народов. Романтика Севера, костров, гитар, поэзии... Кино — это область поэзии, это художественный срез, который добавился в мои исследования и существенно их изменил. Позднее меня причисляли к подвиду «художественного антрополога», и что касается тяги к кино, то она взялась именно из романтики, а не от пристрастия к строгим научным формам. Если и говорить о революциях, то очень помогла революция техническая. Собственно создание первого фильма, когда я уже переступил порог серьезного кинодела, — это пересъемка истории Татвы на видео. Ведь то, что сегодня известно как «Дорога Татвы», — это на самом деле «Дорога Татвы-2».

ДОРОГА ТАТВЫ (1992)

И: Поговорим подробнее про фильм «Дорога Татвы», который в твоей фильмографии значит как первый, дебютный. Ты ранее упоминал, что ехал на съемку с другим замыслом, и так случилось, что фильм «Дорога Татвы» родился буквально на ходу. Как-то ты все же

настраивался именно на эту картину или шел наощупь по дороге будущего главного героя?

А: Даже по дорогам, по паутине дорог, незримой, потому что она казалась дорогой незрячего, хотя у незрячего свое зрение на дороги. Эта дорога оказалась значима для последующей моей кинодеятельности, потому что очень много у меня такого: и путь, и путевые заметки, и в любом варианте последовательность событий, которая непременно выражается через прохождение, через траекторию. Поэтому эта картина оказалась установочной во многом, но я действительно не планировал снимать именно ту дорогу слепого Татвы, которая была снята. Я планировал сделать что-то наконец серьезное. Это был новый этап, я чувствовал силы и готовность к решению какой-то неординарной задачи. Я ее видел как съемку глазами шамана, именно так замышлялся тот фильм. В принципе я недалеко ушел, потому что это другая версия примерно такого же неожиданного и необычного видения. Но персонаж был другим, и за полгода до начала съемок я встретил очень подходящего и интересного героя — мыслящего, динамичного, настолько динамичного, что он сочетал в себе работу на современном производстве и путь шамана, он был на пятой ступени шаманской эволюции, а всего их семь... И он мне рассказывал, как эти ступени выглядят, что проходит начинающий шаман, постепенно поднимаясь, становясь шаманом семиголовым. Я не собирался снимать фильм про шамана, но я собирался снимать фильм глазами человека, который прошел пять ступеней шаманского роста. Я знал, что этот человек идет дальше, и мне хотелось увидеть окружающий его мир его глазами, абсолютно не вмешиваясь, то есть через него зайти, через его зрение, ко всему подряд: к вечеру, обуви, озеру, дождю, ко всему — его глазами. Вот такую работу мне хотелось сделать.

И: А имел ли ты в процессе этих своих предварительных размышлений какие-либо примеры, которые бы тебе помогли настроиться на эти съемки?

А: Нет, я просто видел, как это могло бы быть, как это может быть снято.

И: Видел где?

А: У себя в голове. У меня в голове великолепный кинопроектор стоит, который все показывает. Я даже не могу сказать, что что-то на меня повлияло: чтение каких-либо книг, фантазии Кастанеды или мои собственные наблюдения за шаманами. На тот момент мне уже была знакома шаманская практика, я понимал, как это делается.

И: Кстати, а были ли тебе известны какие-нибудь формы визуализации подобных впечатлений среди них самих, шаманов?

А: Мне как раз это и было интересно. Настолько включиться и вработаться в его зрение, чтобы он через меня транслировал свое видение со своими комментариями и оценками. Я эту методику широко

использовал в этнографии и до, и после, «роднясь» с персонажем. Это в какой-то степени этнография, потому что когда ты оказываешься не просто лицом к лицу, а в одну сторону лицом и в одно зрение с твоим персонажем, тогда ты начинаешь видеть как он. Я не на него смотрю — я его глазами смотрю. И вот эта адаптация — это этнография, с одной стороны, а с другой стороны — это уже кино. А если по-научному, то это в чистом виде герменевтика, то есть проникновение в видение мира через твоего главного героя.

И: Это ты сейчас так рефлексируешь или ты транслируешь то, что понимал уже тогда, перед съемками?

А: Нет, я уже тогда все четко понимал, может быть, лишь использовал для этого другой лексикон. Но я именно глазами ханта собирался смотреть на мир. Я собирался прямо плакать вместе с ним, удивляться, потому что там были интереснейшие переживания — относительно предков, видения прошлого, истории. Это были переживания Казымского восстания, другие интересные реминисценции. Мы с ним очень долго сидели, он много что рассказывал, он меня буквально учил. Он был очень сильной фигурой и очень интересным человеком. Он не стал семиголовым шаманом, но он стал кандидатом исторических наук, зовут его Тимофей Молданов.

И: Вернемся к Татве. Ты ранее сказал, что то, что сейчас видит зритель, — это пересъемка на видеоаппаратуру фильма, изначально снятого тобой на киноплёнку, своеобразный ремейк, так?

А: Да, это заново снятая та же история, но несколько измененная. А первая история снималась так. Я пришел на Порсавар, остановился. Там жили замечательные улыбчивые старики, и среди них был тот самый Татва. Он был слепой, ходил босиком, а потому босиком, что, во-первых, было лето, а во-вторых, он ногами знал все, наощупь точно определял, где находится. И я стал ходить вместе с ним, следить за ним и стрекотал камерой. Его брат мне помогал общаться с ним, русского он не знал, говорил по-ненецки. А ненецкий лесной диалект — это особенный диалект, это просто-напросто другой язык, и поэтому даже с моим тундровым запасом я не мог справиться в разъяснениях. То есть через брата-переводчика я поладил с этим Татвой, снял, как он ходит, как ловит рыбу... Причем он был красивый, богатырского телосложения, даже для любого универсального взгляда он хорош собой, не только в ненецкой эстетике. Я даже уже потихоньку проникал в его взгляд, мне становилось очень интересно снять фильм глазами слепого. Насколько удалось — сказать сложно, потому что все равно это был фильм — наблюдение за героем. Каждое его действие вызывало съемочный акцент, потому что все, что делает такой необычный человек, хочется снять. И вот этот фильм, снятый на «Красногорск-3», я привез и смонтировал. Это был первый фильм «Дорога Татвы». По материалам этой поездки я написал статью

в «Северные просторы», она тоже называлась «Дорога Татвы» (Головнёв 1990). Причем статья получилась настолько живой и интересной читателям, что известный писатель Юрий Вэлла перевел ее на лесной ненецкий язык. И Татва стал популярным, причем не за счет фильма, а за счет статьи в «Северных просторах», на него буквально свалились журналисты, и появились статьи вдогонку моей, а в те годы говорить об авторском праве было неловко... Кто-то даже снял фильм «Татвина дорога»... Прошел примерно год, за это время Татва стал медиагероем, и Юрий Вэлла, который перевел мою статью, поехал на Казым, где жил Татва, нашел его и нашел ему жену. Приятная молодая женщина, активистка национального движения. Я этого всего не ведал, в ту пору не было интернета, и все эти события происходили как в параллельном монтаже.

И: В титрах фильм заявлен как твой и соавтора. Твои взаимодействия с другими участниками киногруппы — какими они были?

А: Тем временем я жил в Тобольске и преподавал на кафедре истории России. Я показал этот фильм своим друзьям, всем им работа очень понравилась. И однажды мне позвонил ректор, мой друг Сергей Яковенко, и пригласил меня на встречу, так как мной заинтересовались ленинградские киношники. Я пришел, в кресле сидел человек, который приехал по каким-то делам на тобольскую студию, и очень осторожно начал задавать мне вопросы о фильме. Это был Александр Аристов, режиссер. Он и предложил переснять историю Татвы на видео, сказал мне: «Ваша роль будет той же, что и была, только снимать будут за вас, деньги я найду, команду собираю». Действительно, к лету прилетела бригада из четырех человек, в съемках участвовали два оператора, мы снимали на видео, а тогда это была революция. Был еще директор, который заказывал вертолеты, доставлял нас и забирал с этого места. Это была для меня невиданная роскошь, когда меня доставляют на съемочную площадку. Мы сели прямо на Порсавар, там никогда не садился вертолет — это было целое событие. И начали снимать по сценарию первого фильма.

И: Они, конечно же, смотрели тот первый фильм?

А: Да, они смотрели, все им было понятно, герой — тот же. Правда, у меня он был один, а тут оказался женатым.

И: Когда вы решили делать пересъемку, насколько серьезной была предварительная подготовка группы? Все-таки история специфическая, связанная и с персональными, и с этнографическими тонкостями, включая сверхзадачу проникновения внутрь героя и видения его глазами...

А: Это был по замыслу ремейк, все носилось в голове. Я и был носителем сюжета, сценария и его редактором. Я выступал в роли сценариста-режиссера, руководил полностью съемками и знал, что снимать. Мы просматривали снятый материал прямо в камере, ребята прекрасно сообщали что и зачем. Леонид Уваров, главный оператор, — очень

остроумный, динамичный и гибкий парень, анекдотчик превосходный... Они не вработывались глубоко, да, честно говоря, и я не ставил перед собой задачи в этот раз глубокого проникновения, я просто хотел сделать качественный ремейк.

И: Имели ли место при таком подходе приемы постановки, ведь основой считалась та первая картина, ты снимал ремейк по ней и, соответственно, не мог не ориентироваться на содержание сцен, ракурсы, точки съемок и так далее?

А: Постановочности не было вообще, потому что Татва просто неуправляем. Он живет как живет. Его невозможно было попросить, к примеру, еще раз пройти где-то для камеры, нужно было стеречь, когда он второй раз пройдет.

И: Но ты уже шел не наощупь, как в первый раз. Ты уже знал, что хочешь получить, причем до деталей.

А: Да, я уже знал, что и когда он делает, с какой частотой. Мне уже не составляло труда попросить его, чтобы он взял меня куда-либо. Самой главной трудностью, которая первоначально показалась мне если преодолимой, то с трудом, было присутствие жены. Во-первых, потому что мой образ Татвы — это «одинокий герой». Это уже не то, когда, будучи слепым, он не сам ходит по веревочной дороге, а его водит жена. К счастью или к несчастью, жена Алла сказала, что она не будет сниматься. Я сначала досадовал, потому что стремился снимать правду и ничего, кроме правды. Но когда она наотрез отказалась, я «переспал» с этим разочарованием, а затем обрадовался, потому что в этом варианте он по-прежнему оказывался на экране «одиноким». И только в самом конце фильма звучал закадровый текст о том, что Татва женился и теперь он ходит в новой красивой одежде... Появилась продленная, дополнительная событийная драматургия, которую зритель едва улавливает. Тогда на съемках я не понимал до конца, каким будет финал. В первом варианте мне помогал общаться с Татвой брат, а здесь он был не очень-то в помощь... Плюс жена, которая не хотела сниматься и, более того, отторгала киногруппу. В связи с чем я очень боялся, что мне однажды могут просто запретить его снимать и будет вот такой конец фильма.

И: Был удовлетворен новым содержанием, когда съемки закончились?

А: Да, когда прилетел вертолет, я понял, что мы все сняли, ну, если не все, то по крайней мере основные эпизоды, из которых я знал, как монтировать фильм.

И: Перейдем тогда к вопросам о монтажном периоде. В фильме активную роль играют характерные изобразительные спецэффекты: выход из темноты, черно-белые тона. Это тоже перешло от первого опыта или появилось уже во втором варианте благодаря видеотехнологиям?



Рис. 2. Кадр из фильма «Дорога Татвы». Режиссер Андрей Головнёв. 1992 г.

Fig. 2. Still from Tatva Road. Director Andrei Golovnev (1992)

А: С помощью видео многое удалось выразить, например наплывы, затемнения, конвертация в негатив — это все делается эффектами видео очень легко. Снять это крайне тяжело: воду в негативе, такую странную воду, которую как будто видит слепой. Я, показывая воду в негативе, нарочито играю со зрителем, потому что человек, знающий все про зрение и кино, скажет, что вы обманываете, показывая конвертацию в негатив, это же не зрение слепого, там вообще темно, о чем вы говорите. Но вот я все-таки позволил себе эту игру образами, игру обратностями, используя инверсию тонов и цветов, чтобы видеть свет. Это все замысел, прием из первого фильма, там он был сделан хуже, но здесь лучше.

И: В звуке также слышны художественные приемы. Вообще озвучка в этом фильме имела особое значение, очевидно. Ведь главный герой должен ощущать мир во многом через звуки. Неслучайно же ты подчеркивал визуальные эффекты звуковыми?

А: Конечно, начиная с «ку-ку». Это очень важный звук, потому что он магический, голос кукушки. И фильм начинается с кукушки. Я, конечно, говорил как будто от лица Татвы, и этот текст очень странный, его не поймешь. Например, почему люди должны «пахнуть немного чистым мхом», что вообще это значит... Это не назальность, это тоже такое видение человека, для которого очень явственны ощущения, у которого ощущения сильнее, чем у обычного человека. У обычного человека

масса всего затертого, смазанного, он чувствует жизнь не за счет ощущений, а за счет уже готовых блюд в виде сценариев повседневности, которая повторяется. А у Татвы каждое ощущение как будто приходит само, является отдельным. И запах чистого мха, которого нет, — это как тишина, которая звучит. Это особое ощущение слепого шамана, и он действительно шаман, причем не в бульварном, смешном смысле, а по-настоящему, у него внутреннее зрение. Вот правильное определение слепоты в данном случае — это не слепота, а внутреннее зрение. И все, что в этом фильме, — это его зрение и видение, это он смотрит фильм. Иногда меня спрашивали, а видел ли ваш герой фильм, — у многих складывалось ощущение, что Татва все-таки по-своему видит.

И: Да, еще с детских просмотров это помню, да и сейчас, пересматривая фильм, вновь понимаю, что тексты в фильме какие-то диковинные, не поддающиеся до конца пониманию. С одной стороны, они даются от автора, но, с другой стороны, их слог и содержание настолько органичны герою... Складывается ощущение, что, конечно, эти образные нарративы растут корнями из мира героя, а авторской является их научно-поэтическая обработка и подача — это превращается в прием, который завораживает слушателя и зрителя. Как ты к этому пришел? Через опыт первой съемки или, может, через этнографию?

А: Нет, это не этнография... Или это такая этнография настоящая, не внешнее описание — глубокая этнография, человеческая. А вообще, это такое проникновение, которое мне было очень интересно. Мне было интересно и важно попытаться воспринять мир чувствами Татвы. Каковы его ощущения голых босых ног, когда поднялось много комаров, а в земле еще живет холод... Какая разница обычному человеку — живет или не живет в земле холод?

И: А как снятый материал повлиял на закадровый текст, искались ли параллели между визуальным рядом и текстовым?

А: Пожалуй, все дело в том киноаппарате, который где-то в голове. Когда я шел по дороге в еще неведомый мне Порсавар, представляя себе человека, который сплел эту веревку, уже тогда у меня были рифмы, ритм неторопливого и чуткого шага. И все эти образы родились именно тогда, а потом они уже развивались и дополнялись. Но все от образа, я абсолютно ничего не сочинял, я списывал буквально с природы. На самом деле не надо ничего придумывать, нужно лишь правильно называть те вещи, которые ты видишь и ощущаешь.

И: Татва, главный герой, появляется только на десятой минуте фильма. Почему такая длинная вступительная часть? Понятно, что все, что зритель видит до того, — это тоже отчасти Татва, его окружающий мир, но все же... Намеренно это было?

А: Во-первых, это экспозиция, только это экспозиция зрения. Прежде чем появится человек, зритель должен был подумать: а кто это видит,

а чей это мир? Был вариант показать Татву, а потом описывать его мир, а был вариант сначала описать такой странный мир, а потом уже вывести главного героя.

И: Если разбирать закадровый текст, то слышно, как ты часто упоминаешь по ходу фильма о возможных ощущениях главного героя, задаешь даже конкретные вопросы от автора. При этом сам главный герой не отвечает на эти вопросы, монолог не превращается в диалог. Почему?

А: Это скорее уже диалог со зрителем, то есть я не остаюсь все время внутри Татвы, я выхожу и смотрю на него снаружи и помогаю себе этими вопросами, это мои вопросы. Но я верю, что это вопросы и зрителей, может быть, потому что они тоже хотели бы увидеть и получить ответ на эти вопросы... Во время съемок я не получаю визуального ответа, Татва не отвечает мне на вопрос каким-то действием, и поэтому я сам отвечаю на это размышление. Может быть, в какой-то степени это украшательство в угоду зрителю, которому я помогаю эмоционально сопереживать герою.

И: К слову, о зрителе. Ты практически не посвящаешь аудиторию в детали этнографического толка. А общая киноформа вырастает в притчу о Татве, не подробную, а образную.

А: Когда есть такая фигура, то этнография просто не нужна. Потому что человек такой многомерности — он выполняет сразу все задачи, ему просто нужно не мешать. В нем антропология с этнографией, вместе взятые, он сильнее человеческих возможностей. Когда его снимаешь, когда с ним имеешь дело, ты понимаешь, что это никакой не стандарт, и если тут выскакивают кусочки этнографии, культовые или эпические, то они работают сами с собой, в рамках образа. И если они органичны, то к ним вопросов не возникает, есть целостное восприятие за счет того, что есть целостная фигура героя, он не строится, не корчится, и ты его не строишь, ты только успеваешь за ним ходить и его снимать. И главная задача — просто максимально адекватно перенести этот образ на экран. О зрителе я, конечно, думал. Я помню, как в Штатах показывал этот фильм, он произвел неизгладимое впечатление. Ко мне подошел обаятельной наружности пожилой седовласый человек со своей женой, они вместе на меня смотрели влюбленными глазами, спросили: «Это вот такой вот слепой народ живет в Сибири?» Вот вам этнография, когда человек сработал за народ. Эти ребята серьезно поверили, что там живут такие слепые люди. Такое восприятие тоже было. Вообще надо сказать, что зрительское восприятие подобного рода фильмов непредсказуемо, потому что зрительские шаблоны разные. Саша Аристов и монтажер Валера Злыгостев хорошо помогли редактировать все «зрительские» моменты, они говорили: «Ты знаешь, это тебе понятно, а зрителю непонятно». И их роль в этом отношении была достаточно велика.

И: Как ты можешь оценить влияние своего научно-исследовательского опыта на получившееся кино о Татве? Мешали ли тебе эти знания или помогали? И как искалась грань, за которую в данной связи лучше не выходить в кино?

А: Для того чтобы снимать этнографическое кино, нужно быть этнографом, нужно уметь различать ситуативно тонкости, оттенки событий, значение тех или иных обстоятельств, фраз, мнений, решений, смыслы и символику предметов, значение монотонной повседневности. Просто оператор, попадая в экспедицию, быстро все внешнее снимает и не знает, что дальше делать. Вот и Леня Уваров, мой оператор, говорил: «Я все снял». И действительно: все, что мог снять обычный оператор, он снял. А этнограф только начинает разбираться и уходит в тонкости. В этнографии нет шаблонных сцен сюжета, сценарных эпизодов. В этнографии все непредсказуемо просто потому, что события настолько же монотонны, насколько неожиданны, и этнограф должен успеть предвосхитить, угадать. Эта логика, эта ритмика, этот антураж непонятны «нормальному» оператору. Внутри разобраться в этой сфокусированной неясности может только этнограф. Кроме того, этнограф интересуется и показывает этно-деталими то, что чуждо обычному документалисту, которого все время тянет на универсальные ценности, универсальные образы и повороты событий. А в этнографии такого нет, культура для этнографа совершенно живая. Если этнографу удастся чувствовать, как она пульсирует, как она звучит, пахнет, то фильм получается этнографическим, даже если он про Татву, а не про лесных ненцев.

И: Как тебе кажется, помещается ли твой фильм в границы одного условного жанра, например документального этнографического кино? Или у него более сложная жанровая конструкция, и если так, то как бы ты ее назвал?

А: Этноарт или художественная этнография...

На этом автоопределении Андреем Головнёвым своего творческого метода — «художественная этнография» — следует сделать отдельный акцент. Здесь, в финале статьи, мне хотелось бы «подключить» к нашему разговору специалистов из прошлого — чтобы подчеркнуть наиболее важные темы.

Владимир Богораз (В. Б.): Этнографическая фильма должна быть основана на подлинном этнографическом знании, как при составлении либретто и сценария, так и при киноосуществлении на месте, в области полевой работы... Этнографическое знание не должно быть пассивным и только предостерегать от промахов. Оно должно быть активным, органическим... (СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 9).



Рис. 3. Кадр из фильма «Дорога Татвы». Режиссер Андрей Головнёв. 1992 г.

Fig. 3. Still from *Tatva Road*. Director Andrei Golovnev (1992)

Леонид Капица: Одного сценария, даже самого лучшего, конечно, недостаточно. Необходимы предварительная ориентировка на месте и выбор наиболее характерных эпизодов для съемки. Нужно помнить, что с какой бы точки зрения мы ни подходили к культурфильму, она должна быть прежде всего научноправильной (Капица 1927: 2).

Борис Соколов (Б. С.): Нет сомнений, что ложные или непродуманные засъемки национального быта создадут чувство досады и неудовольствия прежде всего у самих национальностей. Наконец, такая некритичная кино-засъемка ничего не дает для науки (Соколов 1927: 13).

Николай Яковлев (Н. Я.): Неотложной задачей современного кино является создание строго научной в отношении материала и в то же время понятно и доступно оформленной фильмы. <...> Необходимо выработать методы художественного или просто занимательного оформления научного материала (Яковлев 1927: 10, 11).

В. Б.: Нет фильма без сюжета... Фильма не должна скатываться по линии наименьшего сопротивления. Она должна преодолевать затруднения и действительно быть победой в погоне за этносюжетом... Туземную народность надо изобразить в четком типаже, выявляя его основную красоту (СПбФ АРАН. Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Л. 10).

Анатолий Терской: Киноэтнографы смогут в дальнейшем дать грамотное с технической стороны и глубоко насыщенное внутренним



Рис. 4. А. В. Головнёв в киноэкспедиции на Ямале, 1992 г.

Fig. 4. Andrei V. Golovnev during the film expedition to Yamal, 1992

содержанием изложение, которое делает картину захватывающе интересной для самой многогранной аудитории (Терской 1927: 13).

Б. С.: Киносъемка, и единственно она одна, может запечатлеть подлинную динамику жизни (Соколов 1927: 13).

Н. Я.: Кино способно фиксировать не только внешнюю и искусственно выделенную частицу жизни, но и вечно двигающуюся ее причинность... схватывать вечно меняющийся, текучий, как поток, процесс жизни общества... перенести в научные лаборатории для детальной разработки куски подлинной жизни в ее движении и процессах переоформления (Яковлев 1927: 10). Поэтому-то кинотехника и дает огромные несравнимые преимущества этнографу-исследователю (Яковлев 1930: 3).

Как видно, еще в 1920-е гг. крупными отечественными учеными были сформулированы опережающие время вызовы в плане понимания этнографического кино как художественного языка познания и популяризации знания. Однако в условиях плавающего политического курса в СССР этому направлению в советском кинематографе не суждено было развиваться в заданном масштабе. В связи со сворачиванием госзаказа на производство этнофильмов во второй половине 1930-х гг. и низведением самой этнографии до уровня вспомогательной дисциплины потенциально перспективные опыты в этой области были остановлены и на десятилетия забыты в архивах. Лишь в постсоветский период, параллельно с новым витком активности ученых и кинематографистов в области научного кино в среде специалистов естественным образом



Рис. 5. А. В. Головнёв в киноэкспедиции на Ямале, 1992 г.

Fig. 5. Andrei V. Golovnev during the film expedition to Yamal, 1992

актуализировался запрос и на соответственные теоретические основания. Но существенный временной пробел между 1930-ми и 1990-ми гг. и отсутствие преемственности между поколениями в научно-творческом сообществе привели к забвению предшествующих отечественных работ, и новое развитие этнокино ориентировалось на импортные теории и методики. Однако результаты ретроспективных исследований объективно свидетельствуют, что многие так называемые новации, пришедшие в нашу визуальную антропологию с Запада, на самом деле имели эффективные отечественные аналоги (Головнёв 2020, 2021, 2022).

Такова картина и по свидетельству Андрея Головнёва: при отсутствии профильной школы ему пришлось буквально наощупь торить дорогу в научном кинематографе. Интуитивно подхватив в своем творчестве дух методологических поисков, он нашел ключи к ответам на многие не разрешенные ранее вопросы вековой давности: о соединении видений этнографа и кинематографиста, выражении узкоспециального научного знания в увлекательной форме, киноописании культуры в движении. Развив условную эстафету конструктивной экспериментальности, он задал, в свою очередь, и собственные вопросы, связанные с использованием потенциала видеотехнологий и новаторских авторских методик в творческих целях — для адекватного отображения многомерности культуры в человеке и человека в культуре. В рассмотренном фильме «Дорога Татвы», в частности, это выразилось в изобретении подхода, позволившего преодолеть дистанцию между автором и персонажем

фильма — вплоть до шаманско-антропологического перевоплощения режиссера-этнографа в слепца-ненца.

Представленная в статье беседа является началом серии тематических диалогов об экспедициях, фильмах и этнографии. Тем, кто занимался историческими расследованиями, хорошо знакомо чувство досады, связанное с невозможностью прямого обращения к героям своих изысканий. Сам я регулярно это ощущал, открывая в архивах папки с забытыми именами или коробки с безымянными пленками, и в этой связи ценю перспективу такого живого общения-исследования, особенно учитывая его специфику — «когда герой — твой отец»².

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

- Анашкин С. Н.* Разглядеть в чужом самого себя // Искусство кино. 2008. № 1. С. 80–87
- Головнёв А. В.* Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 83–91.
- Головнёв А. В.* Дорога Татвы // Северные просторы. 1990. № 3. С. 14–16.
- Головнёв А. В.* О киноантропологии // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 21–32.
- Головнёв И. А.* «Живой музей» и «борьба за культурфильму» Бориса Соколова // Этнография. 2021. № 3 (13). С. 244–263.
- Головнёв И. А.* «Марксистская этно-фильма» Владимира Богораза // Этнографическое обозрение. 2020. № 6. С. 127–144.
- Головнёв И. А.* Кино и этнография: концепция Николая Яковлева // Этнографическое обозрение. 2022. № 1. С. 213–230.
- Катица Л. Л.* Культурфильма и научные экспедиции // Кино-фронт. 1927. № 4. С. 2–3.
- Пинский Б. В.* От Ямала до Арканзаса: кочующий доктор наук, которому хорошо в дороге // Советский экран. 1998. Спецвыпуск. С. 28–30.
- Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (СПбФ АРАН). Ф. 250. Оп. 3. Д. 93. Богораз-Тан Владимир Германович. Материалы по вопросу об этнографическом фильме. 1930–1931.
- Соколов Б. М.* Этнография и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 13.
- Терской А. Н.* Этнографическая фильма. М.: Теакинопечатъ, 1930. 187 с.
- Терской А. Н.* Кино-экспедиции // Советское кино. 1927. № 5–6. С. 13.
- Яковлев Н. Ф.* Наука и кино // Советское кино. 1927. № 4. С. 10–11.
- Яковлев Н. Ф.* Кино и этнография // Терской А. Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечатъ, 1930. С. 3–16.

² Благодарность за расшифровку аудиозаписей бесед — Фёдору Головнёву.

REFERENCES

- Anashkin S. N. [See yourself in a stranger]. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 2008, no. 1, pp. 80–87. (In Russian).
- Golovnev A. V. [Anthropology plus Cinema]. *Kultura i iskusstvo* [Culture and Art], 2011, no. 1, pp. 83–91. (In Russian).
- Golovnev A. V. [Tatva's Road]. *Severnyye prostory* [Northern Expanses], 1990, no. 3, pp. 14–16. (In Russian).
- Golovnev A. V. [About Cine-Anthropology]. *Antropologicheskii forum* [Forum for anthropology and culture], 2007, no. 7, pp. 21–32. (In Russian).
- Golovnev I. A. [“The Living Museum” and “The Struggle for Kulturfilm” by Boris Sokolov]. *Etnografya* [Ethnography], 2021, no. 3, pp. 244–263. (In Russian).
- Golovnev I. A. [The “Marxist Ethno-Film” of Vladimir Bogoraz]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], 2020, no. 6, pp. 127–144. (In Russian).
- Golovnev I. A. [Cinema and Ethnography: The Concept of Nikolai Yakovlev]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], 2022, no. 1, pp. 213–230. (In Russian).
- Kapitsa L. L. [Cultur-films and scientific expeditions]. *Kino-front* [Cinema-Front], 1927, no. 4, pp. 2–3. (In Russian).
- Pinskiy B. V. [From Yamal to Arkansas: a nomadic doctor of science who is well on the road]. *Sovetskiy ekran* [Soviet Screen], 1998, Special Issue, pp. 28–30. (In Russian).
- Sokolov B. M. [Ethnography and cinema]. *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1927, no. 4, p. 13. (In Russian).
- Terskoi A. N. *Etnograficheskaya fil'ma* [Ethnographic film]. Moscow: Teakinopechat' Publ., 1930. (In Russian).
- Terskoi A. N. [Cinema-Expeditions]. *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1927, no. 5–6, p. 13. (In Russian).
- Yakovlev N. F. [Cinema and Ethnography]. Terskoi A. N. *Etnograficheskaya fil'ma* [Ethnographic film]. Moscow: Teakinopechat' Publ., 1930. (In Russian).
- Yakovlev N. F. *Nauka i kino* [Science and Cinema]. *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1927, no. 4, pp. 10–11. (In Russian).

Submitted: 25.12.2022

Accepted: 10.01.2023

Article published: 01.04.2023