

УДК 316.7 + 778.5

DOI: 10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170

EDN: KVONKO

Статья получена 20.04.2022, отредактирована 29.06.2022, принята 29.12.2022

**ЕЛЕНА ВАЛЕНТИНОВНА ГОЛОВНЕВА**

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 191124, г. Санкт-Петербург, ул. Смольного, д. 1/3, 9-й подъезд;  
Музей антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,  
Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

**ResearchID: AAV-1831-2020**

**ORCID: 0000-0002-0709-4615**

**e-mail: golovneva.elena@gmail.com**

**ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ**

Музей антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,  
Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

**ResearchID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

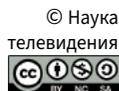
**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

*Для цитирования*

Головнева Е.В., Головнев И.А. Научные поиски в советской кинематографии 1920-х–1930-х годов. (Метод «параллельной кинозасъемки» Анатолия Терского) // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 151–170. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>. EDN: KVONKO

## Научные поиски в советской кинематографии 1920-х–1930-х годов. (Метод «параллельной кинозасъемки» Анатолия Терского)

**Аннотация.** Рассматривается особый период в развитии советского кинематографа 1920-х–1930-х годов. — время разработки проекта «Географически-Этнографического Кино-Атласа» (1928–1932), нацеленного на создание серии культурфильмов о народах и культурах СССР. Реализация данного проекта оказалась связанной с поиском научных оснований развития советского кино. Отмечается, что во второй половине 1920-х советские кинематографисты



нередко осуществляли методические разработки в области документального кино, основываясь на данных актуальных научных исследований. Так, одним из ключевых направлений теоретико-методических поисков в советском кинематографе 1920-х–1930-х стало изучение восприятия зрителями фильма на основании зафиксированных мимических реакций с использованием данных психологии (рефлексологии). В статье проводится комплексный анализ метода «параллельной кинозасъемки» классового кинозрителя, разработанного советским режиссером и этнографом А.Н. Терским в научном, кинематографическом и идеологическом контексте. Делается вывод о том, что теоретические разработки режиссера, исторически оказавшиеся незаслуженно списанными в архив, обнаруживают ценные качества и для современной кинодокументалистики. С одной стороны, в работах А.Н. Терского высвечиваются особенности творческих установок кинематографистов в создании этнографических и антирелигиозных фильмов 1920-х–1930-х в СССР. С другой стороны, именно благодаря подобным научно-творческим поискам была заложена теоретическая база для запуска в стране масштабных проектов по созданию кинолетописи о советизации союзных территорий.

**Ключевые слова:** теория кино, кинематограф 1920-х–1930-х, Киноатлас СССР, культурфильмы, история науки, советская идеология, экспериментальная психология, Анатолий Терской

**Благодарности.** Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 21-18-00518 в рамках проекта «КИНОАТЛАС СССР: опыт позиционирования многонационального государства»

УДК 316.7 + 778.5

Received 20.04.2022, revised 29.06.2022, accepted 29.12.2022

**ELENA V. GOLOVNEVA**

Saint Petersburg State University,  
1/3, entrance 9, Smolnogo, Saint Petersburg 191124, Russia;  
Peter the Great Museum of Anthropology  
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,  
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

**ResearcherID: AAV-1831-2020**

**ORCID: 0000-0002-0709-4615**

**e-mail: golovneva.elena@gmail.com**

**IVAN A. GOLOVNEV**

Peter the Great Museum of Anthropology  
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,  
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

**ResearcherID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

*For citation*

Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2022). Scientific pursuits in Soviet Cinema of the 1920s–1930s and Anatoly Terskoy’s Parallel Filming. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 151–170. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>, EDN: KVONKO

## Scientific pursuits in Soviet Cinema of the 1920s–1930s and Anatoly Terskoy’s Parallel Filming

**Abstract.** In this paper, we consider a unique period in the development of Soviet cinema, from 1928 to 1932, when the Geographical and Ethnographic Cinema-Atlas project was underway. It implied the making of a series of cultural films about the peoples and cultures of the USSR and, therefore, involved the search for scientific grounds for advancing cinematic art. In the second half of the 1920s, some Soviet filmmakers even worked out specific methods, based on real scientific research, which could be applied in the field of documentary. For example, one of the key trends in the theory and methodology of Soviet cinema in the 1920s–1930s was the study of the audience’s perception through decoding—with the help of psychology (reflexology)—of the recorded mimic reactions of viewers. We have analyzed the method of “parallel filming” of the audience, which was introduced by the Soviet film director and ethnographer Anatoly Terskoy within the scientific, cinematic, and ideological contexts. We believe that this overlooked concept is a valuable material for today’s documentary filmmakers. On the one hand, Terskoy’s works highlight the creative paradigms in which cinematographers were making their ethnographic and anti-religious films in the Soviet Union of the 1920s and 1930s. On the other hand, it was such scientific and creative searches that later became the theoretical basis for large-scale projects on the cinematic representation of different parts of the USSR on screen.

**Keywords:** film theory, cinematography of the 1920s–1930s, Cinema-Atlas of the USSR, cultural films, history of science, Soviet ideology, experimental psychology, Anatoly Terskoy

**Acknowledgements.** The research was funded by the Russian Science Foundation Grant No. 21-18-00518 as part of the project “Cinema Atlas of the USSR: Experience in Positioning a Multinational State”

## ВВЕДЕНИЕ

Одним из самых ярких явлений в советском кинематографе 1920-х–1930-х стала разработка «Географически-Этнографического Кино-Атласа» (1928–1932) — комплексного проекта, нацеленного на то, чтобы планомерно систематизировать фильмы краеведческой и этнографической направленности в СССР и в конечном итоге создать максимально подробное киноописание огромной страны (Головнев, 2020, Магидов, 2008, Damiens, 2017). Данный проект должен был выполнять прежде всего просветительско-пропагандистскую задачу как «способ наглядного обучения» не только в рамках школьного образования (Луначарская, 1928), но и для самой широкой аудитории в стране и за рубежом. В прессе того периода отмечалось, в частности, что ленты «с этнографическим и бытовым материалом о Советском Союзе» предоставляют иностранной публике возможность провести время «среди захватывающих видов и бытовых сцен нынешней России» (Фомин, 2004, с. 23). Для советского зрителя, помимо прочего, производство серии т.н. культурфильмов — фильмов о народах и культурах, рассматривалось как эффективный инструмент социальной инженерии, создающий новый мир символов в период социалистической реконструкции (Головнев, 2020, Магидов, 2008, Аманжолова, 2021, Sarkisova, 2017).

При этом, если в первой половине 1920-х выпускавшиеся в различных областях Союза картины были сняты на случайном материале (сценариях), создавались еще без привлечения научных консультантов и носили туристический характер (Терской, 1930, с. 69), то к середине 1920-х явно обозначилась тенденция к развитию советского кинопроизводства, построенного на научных основаниях, при активном сотрудничестве специалистов науки и кино.

**Цель** данной работы — рассмотреть малоизвестные методические разработки в области отечественного документального кино 1920-х–1930-х, благодаря которым была заложена теоретическая база для запуска в СССР масштабных проектов по кино-документированию его различных территорий. Особое внимание предлагается уделить комплексному анализу метода «параллельной кинозасъемки» классового кинозрителя, разработанного А.Н. Терским в научном, кинематографическом и идеологическом контексте раннесоветского периода.

## НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ В СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ В 1920-х–1930-х ГОДАХ

Период 1920-х–1930-х в советской кинематографии был связан с поиском ее научных оснований. Отмечая значимость выполнения пятилетнего плана развития кино, сценарист и теоретик кино Л. Сухаребский, в частности, заявлял, что задачи, стоящие перед советскими кинематографистами «для правильного и быстрого своего разрешения нуждаются в подведении научной базы под всю советскую кинематографию. Это означает, что необходимо организовать планомерные научно-исследовательские работы для изучения всех тех проблем, которые уже стоят и которые будут выдвигаться на пути роста советской кинематографии» (Сухаребский, 1930, с. 8). Л. Сухаребский предлагал создать наряду с Исследовательским институтом при ВСНХ, занимающимся техническими проблемами, особый институт, посвященный художественным вопросам и проблеме кино как искусства. В объем работы института, по мнению Л. Сухаребского, должны были войти следующие вопросы:

1. Влияние съемочных приемов и оптических факторов на художественную форму;
2. Технология киноматериалов и их влияние на художественную форму;
3. Монтаж как форма, организующая кинопроизведения: монтажные стили, ритмы и т.д.;
4. Проблема фотогении;
5. Композиция кадра;
6. Художественные стили мировых мастеров;
7. Изучение кинозрителя;
8. Проблема актера и типажа;
9. Путь режиссерского творчества;
10. Звуковое кино и художественная фильма (Сухаребский, 1930, с. 8).

В преддверии Первого всесоюзного партсовещания по вопросам кино (1928) режиссер-оператор М. Израильсон-Налетный в своем установочном докладе о создании серии фильмов проекта «Киноатлас СССР» также указывал: «Главнейшей задачей в предстоящей работе является снабжение кинофицированной школы, экранов, фабрик и заводов, и будущих деревенских экранов серией фильмовых материалов, построенных с научной консультацией и по плану» (РГАЛИ, без даты, л. 3). По словам Ю. Знаменского, «для того, чтобы снимать жизнь и быт различных народов, природу окраин, работу исследовательских экспедиций, необходимо знать этот вопрос» (Знаменский, 1930, с. 2). В связи с этим съемку картин в различных регионах СССР планировалось проводить в содружестве с местными силами, ведущими научно-исследовательскую работу в советских республиках, которые должны помогать режиссерам в правильном освещении вопроса быта и жизни различных народов.

Данные установки были взяты на вооружение ведущими киностудиями СССР, и, как результат научно-творческого союза кинематографистов и ученых, например, в 1928–1929 в СССР, появились такие картины, как: «В Брянском Полесье» (Копалин–Соколов), «Ворота Кавказа» (Лебедев–Ошав), «В краю лесов, озер и порожистых рек» (Воротиллов/Рылло–Капица), «Природа и люди Туруханского края» (Струков–Сытин), «Подножие смерти» (Шнейдеров–Шмидт). Одним из самых ярких примеров успешного сотворчества деятелей науки и кино в это время стала также работа кинематографиста А.А. Литвинова и исследователя В.К. Арсеньева на Дальнем Востоке, благодаря которой появились классические культурфильмы, имевшие большой успех не только внутри страны, но и за рубежом (Головнев, 2018).

Несмотря на успешные примеры сотрудничества в области науки и кино (Pearlman, MacKay, Sutton, 2018), в практической работе достаточно быстро обнаружилось и существенные трудности, прежде всего, по линии координации межведомственных ресурсов при производстве фильмов (Головнев, 2020, с. 19). В прессе, в частности, отмечалась «условность» слаженного взаимодействия ученых и киноработников в 1930 г.: «Героическими усилиями был собран первый научно-методический совет из 6 представителей научных организаций Ленинграда. Ученые, как известно, народ любезный. Каждый из собравшихся прочел маленький доклад на тему о пользе своей специальности и советской кинематографии. Пообещали также прислать темы, каждый по своему циклу (марксистско-ленинская теория, основы биологии, мировидение, географический атлас). О результатах заседания можно судить по следующему факту. Некоторая деятельность была проявлена только в биологическом разделе и то благодаря исключительному упорству общества воинствующих материалистов и диалектиков. Сроки предоставления несуществующего плана постепенно отодвигались, и вместе с тем угасала инициатива отдела» (С. Роом, 1930b, с. 2).

Вопреки межведомственным разногласиям и отсутствию должного финансирования, в 1931 г. правление Союзкино приняло постановление об увеличении программы кинопроизводства и о дальнейшем привлечении специалистов и научных работников к деятельности творческих групп сектора производства фильмов (Фомин, 2004, с. 103). О необходимости этого говорили и сами кинодеятели. Так, режиссер А.Н. Терской настаивал на плановом руководстве производством этнофильма в части научной консультации (Терской, 1930b, с. 3), иначе, по его выражению, картины по этнографии, снятые одним оператором, без научного руководства представляют собой «бессистемный винегрет нехарактерных моментов быта» (Терской, 1927, с. 6). По словам С. Роома, «смычка между кино-общественностью и научными работниками сможет дать особенно ценные результаты и для разработки

отдельных насущнейших тем, и для выпрямления общей линии советской научной культурфильмы» (С. Роом, 1930а, с. 2).

Характерно, что во второй половине 1920-х советские кинематографисты не только привлекали к съемкам научных консультантов, не только заявляли о важности организационной формы научного консультирования для целей кино, но и сами нередко осуществляли методические разработки в области кинематографии, основываясь на данных актуальных научных исследований. Так, Н. Зархи, А. Роом, В. Пудовкин читали лекции в рамках специальных учебных курсов, открытых в Москве по инициативе Центрального Совета ОДСК (Общество друзей советского кино), которые были изданы впоследствии в виде методических брошюр. Выходили работы «Опыты изучения зрителя» А. Дубровского, «Изучение кинозрителя» А. Трояновского и Р. Егизарова, «Опыт фиксации зрительских интересов» А. Кациграс, «Учение о кинорефлексах в работе киноактера» А. Роома и др. Кинодеятелей, занятых разработкой научных оснований теории кино, по определению известного кинокритика Н.А. Лебедева по праву можно отнести к «новаторам», которые ориентировались на то, чтобы, во-первых, «овладеть новой социалистической идеологией рабочего класса», во-вторых, «создать азбуку, грамматику и синтаксис языка этого искусства, установить его выразительные возможности, открыть и экспериментально проверить его специфику» (Лебедев, 1947, с. 102, с. 103). Не случайно один из представителей нового подхода в кинематографии, режиссер А.М. Роом заявлял в 1926 г. о том, что при создании картин «нужно бросить модное и вредное увлечение “выразительными” движениями и обратиться к Дарвину и нашим современникам Павлову и Бехтереву. Побольше биологии и поменьше эстетики» (А. Роом, 1926, с. 5).

Одним из ключевых направлений в области методических разработок кинематографистов в рассматриваемый период стало изучение восприятия зрителями фильма на основании зафиксированных мимических реакций. Опыты такого изучения были обусловлены, в том числе, популярностью в тот период бихевиоризма — направления в американской психологии, изучающей не сознание, а поведение человека, которое может быть зафиксировано по реакции на тот или иной стимул. Проявляя интерес к бихевиоризму, в частности к экспериментальной психологии в целом, ряд советских кинематографистов обратились к рефлексологии с соответствующей естественно-научной терминологией и методами, а в прессе сообщалось о разворачивающихся в Ленинградском институте экспериментальной психологии исследованиях, посвященных влиянию кино на рабочего кинозрителя (Фомин, 2004, с. 480, с. 582). При кинофабриках также создавались экспериментальные лаборатории, которые по заказу Союзкино должны были разрабатывать материалы по изучению кинозрителей.

Примечательно, что интерес к изучению реакций отечественного кинозрителя в СССР развивался в русле аналогичных исследований, проводимых западными кинематографистами, которые устраивали пробные показы фильмов и пристально следили за реакцией зрительного зала (Соколов, 1929). Ситуация в советской кинематографии в этом вопросе в 1920-е–1930-е характеризовалась, по оценкам кинокритиков, некоторым отставанием, поскольку в тот период не были известны средства, не была разработана техника и не были изучены условия, в которых должно протекать наблюдение за кинозрителем. По словам А. Кациграс, активно продвигавшего идею создания зрительной культуры кино во второй половине 1920-х, в отечественной кинематографии изучение кинозрителя-крестьянина необходимо было авторам не только для художественного претворения своих наблюдений в приемлемую картину, но также и для того, чтобы понять, как и в каком наиболее удовлетворительном виде можно и нужно преподнести ему свое произведение (Кациграс, 1925). Фиксированная культура зрителя, по мнению В. Перцова, позволила бы сделать правильный художественный маневр (Перцов, 2013, с. 317).

В отличие от западного кино, в советском кинематографе главными объектами изучения среди взрослых зрителей мыслились рабочий и крестьянин, а в методических разработках по кино всячески подчеркивался классовый характер кинозрителя. Так, в редакционной статье журнала «Пролеткино» отмечалось: «Для того, чтобы правильно подходить к темам и приемам постановки собственных картин, чтобы правильно учесть наш советский рынок и массового пролетарского потребителя, нам нужно изучать зрителя, идущего в кино из среды трудящихся масс, запросы этого зрителя, степень проникновения в кино в толщу трудящихся, отношение их к кино, т.е. вкусы трудящихся, а не вкусы мудрствующих или дилетанствующих критиков» (Кино и рабочая общественность, 1924, с. 7). По словам А. Дубровского, в стране «имеется определенное *классовое расслоение* зрителей. То, что нравится рабочему, пионеру, рядовому служащему и интеллигенту, не нравится другой группе интеллигенции, обывателю, нэпману, и, — наоборот. Было бы чрезвычайно важно расширить и углубить эти обследования по линии классового расслоения кинозрителя» (Дубровский, 1925). Таким образом, в 1920-е–1930-е характер вопроса изучения кинозрителя представлялся ученым и кинематографистам в виде проблемы не только научно-психологического, но и идеологического порядка.

## МЕТОД «ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ КИНОЗАСЪЕМКИ» А.Н. ТЕРСКОГО

Среди работ, осуществленных в направлении изучения «классовой» кинозрительской аудитории в 1920-х–1930-х на основе данных психологии (рефлексологии), особого внимания заслуживает методическая разработка режиссера А.Н. Терского «Съемка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения)», опубликованная в киножурнале АРК в 1925 (Терской, 1925а). В этой работе автором последовательно проводилась мысль о том, что для техники построения картины учет мимических реакций зрителя дает важнейший материал, поскольку сам зритель может внести необходимые поправки в темы, намеченные художественно-производственным планом. И хотя, в духе времени, статья сопровождалась замечанием редакции относительно того, что «опыты, делаемые в киносекции Главполитпросвета, описанные тов. А. Терским, являются поневоле еще кустарными» (Фохт-Бабушкин, 2013, с. 478), данная работа, тем не менее, представляет интерес для отечественной визуальной антропологии. В ней высвечиваются особенности концептуальных и творческих установок кинематографиста в создании и применении этнографических и антирелигиозных фильмов 1920-х–1930-х.

Биография писателя и этнографа Анатолия Николаевича Терского (1896–?) крайне слабо освещена в литературе, однако известно, что он регулярно осуществлял рабочие поездки с экспедиционными целями в Среднюю Азию, на Кавказ и Казахстан. В частности, в 1927 при научном консультировании профессора Н.Ф. Яковлева им был снят фильм «Кабардино-Балкарская область к десятилетию Октября» (Головнев, 2021), а результатом работы А.Н. Терского среди религиозных течений на Нижней Волге стало создание картины «У сектантов» (1930) (Головнева, Головнев, 2022). По мере обработки экспедиционных материалов А.Н. Терской выпускал в прессе статьи и книги, инициируя научные исследования в советском кинематографе по актуальным вопросам репрезентации на экране этнических и религиозных сообществ в СССР. Так, А.Н. Терским были написаны работы «Этнографическая фильма» (под редакцией и со вступительным словом проф. Н. Яковлева) (1930) и «С киноаппаратом по СССР» (1931). По итогам работы экспедиции в Нижневолжский район А.Н. Терской создал книгу «У сектантов» (1930), которая была проиллюстрирована документальными фотографиями и являлась, по сути, мемуарами автора о практической работе над фильмом (Терской, 1930а).

В целом А.Н. Терской в своих работах последовательно проводил линию необходимости разработки творческого метода при создании документальных фильмов, предполагавшего паритетную интеграцию научных и кинематографических ресурсов (Терской, 1930b, с. 3). В статье «Научная фильма» он, в частности, отмечает: «Совершенно необходимо вопросы создания под-

линно научных фильм поставить в поле зрения действительно компетентного органа. Методы популяризации, сам материал, его актуальность в кинематографии, все это должно быть в центре такого же внимания со стороны научных специалистов, как и в области печати, научной литературы. Только заинтересованность и энергичное вмешательство научных деятелей смогут пресечь продолжающуюся халтуру и поставить важнейший вопрос создания научной фильма, в частности, фильмы этнографической, на достойный путь» (Терской, 1927, с. 6).

На основе данных рефлексологии А.Н. Терской в своей кинематографической работе изучал эмоциональные реакции снимаемых персонажей и зрительской аудитории. Известно, что в ходе Нижневолжской экспедиции к сектантам в 1930 году Терской сделал ряд фотографий, на которых запечатлел сцены моления баптистов, создал галерею образов лиц молящихся «фанатиков», сфокусировав внимание зрителя на эмоциях сектантов. Эти фото- и кинокадры сектантов демонстрировались на выставке экспедиции в Ленинграде в сентябре 1930-го. А.Н. Терской также по заданию киносекции Главполитпросвета провел методическую работу в Смоленской губернии, сделав за полтора месяца около ста магниевых снимков для картины «В дни борьбы», в которых была запечатлена реакция зрительской аудитории на этот фильм. Теоретические положения своего подхода А.Н. Терской изложил в работе «Съемка рефлексов лица», где он специально обращает внимание на важность исследования выразительных движений лицевых мускулов персонажей, их рефлексов, применения детализации и крупных планов.

Выделим далее основные моменты его работы, написанной, можно сказать, еще в период отсутствия целенаправленной научной деятельности по изучению кинозрителя в СССР, и в связи с этим представляющей особый интерес.

Прежде всего, А.Н. Терской ставит под сомнение эффективность использования анкет и опросов для определения киновосприимчивости деревенского зрителя, на которых настаивали его коллеги по цеху (Трояновский, Егизаров, 1928), в виду «недостаточности и сухости» подобных материалов (Терской, 2013, с. 310). В противовес «защитникам» социологического метода он отмечает: «Опрос аудитории по окончании сеанса большого успеха иметь не будет, тоже по той простой причине, что крестьянин, как это показывает опыт, и сам-то не может быстро разобраться в своих чувствах, а тем более объяснить их... Не сумеет на этот вопрос ответить и исследователь, как бы он ни старался найти общий язык с деревней» (там же, с. 310).

В качестве надежного способа изучения кинозрителя режиссером предлагается исследование мускульных выразительных движений лица, относящихся к тому или другому виду эмоций. А.Н. Терской отмечает: «Принимая во

внимание, что одинаковые душевные настроения выражаются замечательно сходным образом на всем свете, исследование выразительных движений лицевых мускулов, исследование рефлексов мы можем взять как материал для изучения самих эмоций в крестьянской аудитории. По соответствию этих последних с долженствующими быть согласно намерения режиссера, мы можем судить о степени достижения замысла, о правильности построений картины для деревенской аудитории данного места» (там же, с. 311).

Работая с кинопередвижкой в станицах на Кавказе, А.Н. Терской, в частности, вспоминал: «Темнеет. Пускаем машину. Вспыхивает разноцветными огнями невиданного света знакомая потребиловка... Через полчаса в помещении потребиловки полным-полно. Негде стоять. Говорит передовик. Говорит о значении научного кинематографа, но не упускает случая затронуть ряд вопросов местного характера, призывает население к одной из ударных задач — борьбе с бандитизмом. Затем — мой доклад. И наконец освещается экран... Напряженно вглядываются... Слушают внимательно. Задают вопросами, обмениваются мнениями... Перед последней картиной делаю антракт — переключаю ток в зал. Щурясь, смотрят седые старожилы, переговариваются, делают критические замечания. Последняя картина вызывает всеобщее одобрение. Сеанс закончен. Оживленно переговариваясь, уходит молодежь. С твердым убеждением, что дело не без нечистого, сомневаясь в том, не сделали ли греха, что смотрели — ползут старушки» (Терской, 1925b, с. 2, 3).

Для фиксации эмоциональных реакций зрителя А.Н. Терской предлагает использовать «метод параллельной кинозасъемки». По его словам, «можно фотографировать во время демонстрирования фильма, при вспышке магния, аудиторию незаметно для нее самой. Фотография делается не в случайный момент, а во время прохождения определенных кадров картины, рефлексy на лицах зрителей, таким образом, дают возможность судить о соответствующих эмоциях публики во время этих моментов» (Терской, 2013, с. 311). Фотографический аппарат при этом должен быть невидим для зрителя, а в поле объектива должны попадать наиболее интересные, характерные для края лица разного пола и возраста.

Согласно А.Н. Терскому, для фиксации эмоций кинозрителя оправдан и необходим способ магниевых снимков, сделанных с таким расчетом, чтобы вспышка давала ровное, без всяких теней, освещение лиц снимаемых (там же, с. 311). В виду того, что зритель воспринимает момент далеко не одновременно с прохождением кадра на экране, засъемка должна производиться немного с отставанием, в момент максимального выражения эмоций. Во время одного сеанса Терской не советовал делать большого числа фотографий, поскольку «зритель перестает достаточно ярко реагировать на сюжет» (там же, с. 311). В целом достаточным количеством является от 6 до 10 фотографий за

сеанс. Делая кадр за кадром, по рефлексам аудитории, как отмечал режиссер, можно разобраться, как она реагирует на то или иное техническое построение картины, какие сюжеты наиболее захватывают массу, успевают ли зрители прочитать надпись. Из воспоминаний А.Н. Терского: «Проверяем ленты, устанавливаем аппарат, экран. А главное надо установить скамейку перед фотографической камерой, во время сеанса должны быть произведены, при вспышке магния, фотографические съемки зрителей. По лицам зрителей ведь можно судить, как воспринимают картину. В течение вечера не менее десяти фотографий надо сделать» (Терской, 1925с, с. 2, 3).

Прежде чем приступить к засъемке рефлексов аудитории, крестьянско-го зрителя следует подготовить: «необходимо, если кино видится впервые, пропустить одну-две картины, рассказать их содержание, объяснить устройство аппарата. Хорошо дать некоторое время вообще прийти в себя. Лучше даже съемку рефлекса делать не в первый, а не раньше, как во второй день постановки» (Терской, 2013, с. 312). Иначе, по мнению Терского, метод параллельной засъемки не будет релевантным, поскольку фиксируемые рефлексy могут быть обусловлены вовсе не содержанием картины, а неожиданным зрелищем движущихся фигур на экране. При осуществлении параллельной засъемки режиссеру важно, таким образом, правильно запечатлеть момент нарастания действия на экране.

А.Н. Терской делает вывод о том, что «метод магниевых засъемок дает возможность иметь статические моменты рефлексов аудитории, дает дифференциалы восприятия, а параллельная кинозасъемка зрителей дает динамику чувствований, интегрируя отдельно выхваченные рефлексy в логически развертывающуюся кривую переживаний, давая целостную картину характера общего впечатления» (там же, с. 312). «Прорабатывая в графике материал, данный отдельными лицами зрителей-крестьян, мы можем из сопоставления ряда кривых найти среднюю для выяснения восприятия массой картины» (там же, с. 312). При этом кривые различных категорий зрителей (стариков, молодежи, детей) окажутся не одинаковыми. Собранный в процессе исследования фотоматериал, по мнению А.Н. Терского, будет служить эмпирической основой для теоретических обобщений социологического характера и, в дальнейшем, для построения научно фундированной концепции киновосприимчивости советского зрителя.

Отметим, что изучение реакций кинозрителя на основе предварительного показа картин осуществлялось в это время и в американском кино. Однако за рубежом эта практика имела экономическую основу и была ориентирована исключительно на повышение коммерческого проката картин. В частности, Ж. Садуль упоминает привычку Ч. Чаплина показывать экспромтом новые фильмы в каком-нибудь кинотеатре, чтобы «произвести испыта-

ние»: «Он (Ч. Чаплин — *Е.Г., И.Г.*) следил за малейшей реакцией зала с вниманием, чуть с не с тревогой. После просмотра он не раз переделывал или выбрасывал сцены, которыми раньше, казалось, был доволен» (Садуль, 1965, с. 198). О предварительных просмотрах кинокомедий, в ходе которых подсчитывались хохот и улыбки зрителей, упоминает также немецкий и американский режиссер Эрнст Любич (Соколов, 1929).

Характерно, что теоретические положения А.Н. Терского продолжали использоваться в трудах по визуальной антропологии на Западе. В частности, высказанное А. Терским положение о том, что «кино-режиссер не сможет подойти к работе над объектом, не будучи сведущим этнографом» и о том, что «этнограф непременно должен кинематографически мыслить» (Терской, 1930, с. 72, Henley, 2020), впоследствии фигурировала в буквально повторяющихся формулировках в неоднократно переиздававшейся (в том числе и на русском языке) монографии известного западного визуального антрополога К. Хейдера «Этнографический фильм» (Heider, 2006).

В советской же кинематографии метод А.Н. Терского встретил возражения уже со стороны некоторых современников. В частности, Л. Скородумов в своей работе «Исследовательская работа со зрительским киноактивом» отмечал: «Исследуя область рефлексов, реакций и, в лучшем случае, эмоций — все эти методы охватывают лишь навыковую сторону — лишь область автоматизмов» (Скородумов, 1931, с. 2). С изменением партийного курса в 1930-е методические разработки А.Н. Терского в области кинематографии (как и многих других кинодеятелей) попали под запрет по идеологическим соображениям, что привело к их полному забвению. Как результат, изъятые из обращения, работы режиссера А.Н. Терского долгое время вообще не попадали в круг внимания изучавших историю этого направления науки.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, во второй половине 1920-х в советском кинопроизводстве выделился слой кинематографистов, ориентированных на развитие полноценного направления научного фильма, которые регулярно привлекали к съемкам специалистов-исследователей, выступали с предложениями создания отделов научного консультирования в структуре кинофабрик, а также сами нередко осуществляли методические разработки в области кинематографии, основываясь на данных актуальных научных исследований. В частности, советский режиссер-этнограф А.Н. Терской в своих киноопытах последовательно проводил поиски творческого метода при создании доку-

ментальных фильмов, предполагавшего паритетную интеграцию научных и кинематографических ресурсов. Методическая разработка А.Н. Терского «Съемка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения)», опубликованная в киножурнале АРК в 1925, явилась одним из пионерных и ярких примеров в изучении восприятия зрителями фильма на основании зафиксированных мимических реакций. Метод «параллельной кинозасъемки» режиссера Терского свидетельствует об активном развитии в раннесоветском кинематографе теоретических и практических опытов, отражающих на «крупном плане» специфику функционирования в СССР «марксистской этно-фильмы» (термин В.Г. Богораза) (Головнев, 2020, № 6). Как представляется, именно благодаря подобным научно-творческим поискам, проводимым советскими учеными и кинематографистами в период пятилетки культурной революции (1928–1932), была заложена теоретическая база для запуска в СССР масштабных проектов по кино-документированию его различных территорий.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аманжолова, Д.А. (2021). «...Идеологическая сторона не должна страдать». Об инструментах визуализации советской национальной политики. *Российские регионы: взгляд в будущее*, 8 (1), 16–43. URL: <https://elibrary.ru/NEMWAW>.
2. Головнев, И.А. (2018). *Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова)*. Москва: ИЭА РАН.
3. Головнев, И.А. (2020а). «Марксистская этно-фильма» Владимира Богораза. *Этнографическое обозрение*, (6), 127–144. URL: <https://doi.org/10.31857/S086954150013129-1>, URL: <https://elibrary.ru/XDCONJ>.
4. Головнев, И.А. (2020b). «Киноатлас СССР»: история проекта. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, (38), 12–23. URL: <https://elibrary.ru/WUCTEQ>, URL: <https://doi.org/10.17223/22220836/38/2>
5. Головнев, И.А. (2021). Кабардино-Балкария на советском экране: «этнографическая фильма» Анатолия Терского. *Известия СОИГСИ*, 40 (79), 23–36. URL: <https://elibrary.ru/DVLBHH>, URL: <https://doi.org/10.46698/VNC.2021.79.40.002>
6. Головнева, Е.В., Головнев, И.А. (2022). Антирелигиозный фильм Анатолия Терского «У сектантов» (1930). *Религиоведение*, (1), 147–156. URL: <https://elibrary.ru/YINAVH>, URL: [https://doi.org/10.22250/20728662\\_2022\\_1\\_147](https://doi.org/10.22250/20728662_2022_1_147)
7. Дубровский, А. (1925). Опыты изучения зрителя (Анкета АРК). *Киножурнал АРК*, (8), 7.
8. Знаменский, Ю. (1930). Надо создать киноатлас. *Кино-фронт*, (9), 16 марта.
9. Кациграс, А. (1925). Изучение деревенского кинозрителя. *Советское кино*, (2/3), 50–52.

10. Кино и рабочая общественность (1924). *Пролеткино*, (2), 7.
11. Лебедев, Н. (1947). *Очерки истории кино в СССР. Т. 1. Немое кино*. Москва: Госкиноиздат.
12. Луначарская, С.Н. (1928). Кино — детям. *Искусство в школе*, (5), 14–16.
13. Магидов, В.М. (2008). Киноатлас СССР: история создания серии фильмов по визуальной антропологии. Е.Д. Андреева и др. (Ред.), *Аудиовизуальная антропология: история с продолжением* (с. 136–141). Москва: Институт наследия.
14. Перцов, В. (2013). Решающая инстанция: К вопросу об изучении кинозрителя. Фохт-Бабушкин, Ю.У. (сост.), *Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг.* (с. 315–319). Москва: ГИИ: Канон.
15. Роом, А. (1926). Мои киноубеждения. *Советский экран*, (8), 7.
16. Роом, С. (1930а). За культурфильму реконструктивистского периода. *Кино-фронт*, 5 июня.
17. Роом, С. (1930b). Всегда помнить «ленинскую пропорцию». *Кино-фронт*, 15 октября.
18. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). (Без даты). Ф. 645. Оп. 1. Д. 356.
19. Садуль, Ж. (1965). *Жизнь Чарли: Чарльз Спенсер Чаплин, его фильмы и его время*. Москва: Прогресс.
20. Скородумов, Л. (1931). Исследовательская работа со зрительским киноактивом. В дискуссионном порядке. *Пролетарское кино*, (9), 42–47.
21. Соколов, И. (1929). Работать на массового зрителя! (в порядке обсуждения). *Кино и зритель*, (2).
22. Сухаребский, Л. (1930). Научная база кинопятилетки. *Кино и жизнь*, (2), 10 января.
23. Терской, А.Н. (1925а). Съёмка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения). *Киножурнал АРК*, (8), 10–12.
24. Терской, А.Н. (1925b). По Кавказу. *Советский экран*, 19 (29), 4 августа.
25. Терской, А.Н. (1925c). «Глухарик». *Советский экран*, 20 (30), 11 августа.
26. Терской, А.Н. (1927). Научная фильма. *Известия*, (169), 27 июля.
27. Терской, А.Н. (1930а). ...У сектантов: *Очерки кино-съёмщика Нижневолж. экспедиции по изучению религиозного быта*. Москва: Молодая гвардия.
28. Терской, А.Н. (1930b). Этнофильму в три дня не сделаешь. *Кино-фронт*, 20 июня, 3.
29. Терской, А.Н. (1930c). *Этнографическая фильма*. Москва: Теакинопечать.
30. Терской, А.Н. (2013). Съёмка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя (в порядке обсуждения). Ю.У. Фохт-Бабушкин (сост.), *Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг.* (с. 310–314). Москва: ГИИ: Канон.
31. Трояновский, А.В., Егиазаров, Р.И. (1928). *Изучение кино-зрителя: По материалам Исследовательской театральной мастерской*. Москва: Наркомпрос РСФСР; Ленинград: Гос. изд-во.
32. Вишневский, В.Е. и др. (сост.). (2004). *Летопись российского кино*. Москва: Материк.

33. Фохт-Бабушкин, Ю.У. (сост.). (2013). Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х годов. Москва: ГИИ: Канон.
34. Damiens, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques: acteurs, pratiques et représentations*. [PhD thesis]. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, Français.
35. Heider, K. (2006). *Ethnographic Film: Revised edition*. Austin: University of Texas Press.
36. Henley, P. (2020). *Beyond observation. A history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press.
37. Pearlman, K., MacKay, J. and Sutton, J. (2018). Creative Editing: Svilova and Vertov's Distributed Cognition. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (6), 42–62. URL: <https://doi.org/10.17892/app.2018.0006.122>
38. Sarkisova, O. (2017). *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. N.Y.: I.B. Tauris.

## REFERENCES

1. Amanzholova, D.A. (2021). "...Ideologicheskaya storona ne dolzhna stradat'": Ob instrumentakh vizualizatsii sovetskoy natsional'noy politiki. ["...The ideological side should not suffer": About visualization tools of Soviet nationality policy]. *Rossiyskie regiony: Vzglyad v budushcheye*, 8 (1), 16–43. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nemwaw>
2. Golovnev, I.A. (2018). *Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova)* [Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova) [The phenomenon of Soviet ethnographic cinema (A. A. Litvinov's work)]. Moscow: IEA RAN. (In Russ.)
3. Golovnev, I.A. (2020a). "Marksistskaya etno-fil'ma" Vladimira Bogoraza [The "Marxist ethno-film" of Vladimir Bogoraz]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (6), 127–144. (In Russ.) <https://doi.org/10.31857/S086954150013129-1>, <https://www.elibrary.ru/xdconj>
4. Golovnev, I.A. (2020b). "Kinoatlas SSSR": Istoriya proekta ["Cine-atlas of the USSR": The history of the project]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta-Kulturologiya i Iskusstvovedenie—Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, (38), 12–23. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/22220836/38/2>, <https://www.elibrary.ru/wucteq>
5. Golovnev, I.A. (2021). Kabardino-Balkariya na sovetskom ekrane: "Etnograficheskaya fil'ma" Anatoliya Terskogo [Kabardino-Balkaria on the Soviet screen: "Ethnographic film" by Anatoly Terskoi]. *Izvestiya SOIGSI*, (40), 23–36. (In Russ.) <https://doi.org/10.46698/VNC.2021.79.40.002>, <https://www.elibrary.ru/dvlbhh>
6. Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2022). Antireligioznyy fil'm Anatoliya Terskogo "U sektantov" (1930) [Anti-religious film "At the Sectarrians" by Anatoly Terskoi (1930)]. *Eligiovedenie*, (1), 147–156. (In Russ.) [https://doi.org/10.22250/20728662\\_2022\\_1\\_147](https://doi.org/10.22250/20728662_2022_1_147), <https://www.elibrary.ru/yinavh>

7. Dubrovsky, A. (1925). Opyty izucheniya zritelya (Anketa ARK) [Spectator study experiences (Questionnaire of the Association of Revolutionary Cinematography)]. *Kinozhurnal ARK*, (8), 7. (In Russ.)
8. Znamensky, Yu. (1930, March 16). Nado sozdat' kinoatlas [We need to create a cinema atlas]. *Kino-Front*, (9). (In Russ.)
9. Katsigras, A. (1925). Izuchenie derevenskogo kinozritelya [The study of a village moviegoer]. *Sovetskoe Kino*, (2/3), 50–52. (In Russ.)
10. Kino i rabochaya obshchestvennost' [Cinema and the working community]. (1924). *Proletkino*, (2), 7. (In Russ.)
11. Lebedev, N. (1947). *Ocherki istorii kino v SSSR* [Essays on the history of cinema in the USSR] (Vol. 1). Moscow: Goskinoizdat. (In Russ.)
12. Lunacharskaya, S.N. (1928). Kino—detyam [Cinema for children]. *Iskusstvo v Shkole*, (5), 14–16. (In Russ.)
13. Magidov, V.M. (2008). Kinoatlas SSSR: istoriya sozdaniya serii fil'mov po vizual'noy antropologii [Cinema Atlas of the USSR: The history of a series of films on visual anthropology]. In E.D. Andreeva, Yu.B. Vinichenko, & I.V. Kondakov (Eds.), *Audiovizual'naya antropologiya: Istoriya s prodolzheniem* [Audiovisual anthropology: The story continues] (pp. 136–141). Moscow: Russian Heritage Institute. (In Russ.)
14. Pertsov, V. (2013). Reshayushchaya instantsiya: K voprosu ob izuchenii kinozritelya [The decisive authority: On the question of studying the spectator]. In Yu.U. Foht-Babushkin (Ed.), *Publika kino v Rossii: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1910–1930-kh godov* [Cinema public in Russia: Sociological evidence of the 1910s–1930s] (pp. 315–319). Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon. (In Russ.)
15. Room, A. (1926). Moi kinoubezhdeniya [My cinema doctrines]. *Sovetskiy Ekran*, (8), 7. (In Russ.)
16. Room, S. (1930a, June 5). Za kul'turfil'mu rekonstruktivistskogo perioda [To the cultural film of the reconstructionism period]. *Kino-Front*. (In Russ.)
17. Room, S. (1930b, October 15). Vsegda pomnit' "leninskuyu proporsiyu" [Always remembering the "Leninist proportion"]. *Kino-front*. (In Russ.)
18. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art]. (n.d.). Fund 645, List of files 1, File 356. (In Russ.)
19. Sadoul, G. (1965). *Zhizn' Charli: Charl'z Spenser Chaplin, ego fil'my i ego vremya* [Charlie's life: Charles Spencer Chaplin, his films and his time]. Moscow: Progress. (In Russ.)
20. Skorodumov, L. (1931). Issledovatel'skaya rabota so zritel'skim kinoaktivom [Research work with the spectatorial active core]. *Proletarskoe kino*, (9), 42–47. (In Russ.)
21. Sokolov, I. (1929). Rabotat' na massovogo zritelya! [To work for the mass spectator!]. *Kino i Zritel'*, (2). (In Russ.)
22. Sukharebskiy, L. (1930, January 10). Nauchnaya baza kinopyatiletki [The scientific base of the five-year cinematography plan]. *Kino i Zhizn'*, (2). (In Russ.)
23. Terskoj, A.N. (1925a). S'emka refleksov litsa kak material dlya izucheniya derevenskogo zritelya [Shooting facial reflexes as material for studying the village viewer]. *Kinozhurnal ARK*, (8), 10–12. (In Russ.)
24. Terskoj, A.N. (1925b, August 4). Po Kavkazu [Through the Caucasus]. *Sovetskiy Ekran*, (19). (In Russ.)

25. Terskoy, A.N. (1925c, August 11). "Glukharik" [Wood grouse]. *Sovetskiy Ekran*, (20). (In Russ.)
26. Terskoy, A.N. (1927, July 27). Nauchnaya fil'ma [Scientific film]. *Izvestiya*, (169). (In Russ.)
27. Terskoy, A.N. (1930a). ...U sektantov: Ocherki kino-s'emshchika Nizhnevolzh. ekspeditsii po izucheniyu religioznogo byta [At the sectarians: Essays by a filmmaker of the Lower Volga expedition to study religious life]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)
28. Terskoy, A.N. (1930b, June 20). Etnofil'mu v tri dnya ne sdelaesh' [You cannot make an ethnofilm in three days]. *Kino-Front*, 3. (In Russ.)
29. Terskoy, A.N. (1930c). *Etnograficheskaya fil'ma* [Ethnographic film]. Moscow: Teakinopechat'. (In Russ.)
30. Terskoy, A.N. (2013). S'emka refleksov litsa kak material dlya izucheniya derevenskogo zritelya [Shooting facial reflexes as material for studying the village viewer]. In Yu.U. Foht-Babushkin (Ed.), *Publika kino v Rossii: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1910–1930-kh godov* [Cinema public in Russia: Sociological evidence of the 1910s–1930s] (pp. 310–314). Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon. (In Russ.)
31. Troyanovsky, A.V., & Egiazarov, R.I. (1928). *Izuchenie kino-zritelya* [A study of a moviegoer]. Moscow: Narkompros RSFSR; Saint Petersburg: Gos. Izdatel'stvo. (In Russ.)
32. Vishnevsky, V.E., & Mikhaylov, V.P. (Eds.). (2004). *Letopis' rossiyskogo kino* [Chronicles of Russian cinema]. Moscow: Materik. (In Russ.)
33. Foht-Babushkin, Yu.U. (Ed.). (2013). *Publika kino v Rossii: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1910–1930-kh godov* [Cinema public in Russia: Sociological evidence of the 1910s–1930s] (pp. 310–314). Moscow: State Institute for Art Studies: Kanon. (In Russ.)
34. Damiens, C. (2017). *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques: acteurs, pratiques et représentations* [PhD thesis]. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, Français.
35. Heider, K. (2006). *Ethnographic film: Revised edition*. Austin: University of Texas Press.
36. Henley, P. (2020). *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press.
37. Pearlman, K., MacKay, J., & Sutton, J. (2018). Creative editing: Svilova and Vertov's distributed cognition. *Apparatus*, (6), 42–62. <https://doi.org/10.17892/app.2018.0006.122>
38. Sarkisova, O. (2017). *Screening Soviet nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. N.Y.: I.B. Tauris.

### Авторский вклад

Е.В. Головнева — концептуализация материала и написание текста;

И.А. Головнев — участие в концептуализации исследовательских задач, сбор материалов о рассматриваемых кинодокументах, написание текста.

### Authors' contributions

Elena Golovneva defined the key concepts and wrote the article;

Ivan Golovnev participated in the conceptualization of research problems, collected materials about the considered documentary cinema and wrote the article.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

#### **ЕЛЕНА ВАЛЕНТИНОВНА ГОЛОВНЕВА**

доктор философских наук, доцент,  
профессор кафедры культурной антропологии  
и этнической социологии,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
191124, Россия, Санкт-Петербург, ул. Смольного, д. 1/3, 9-й подъезд;  
старший научный сотрудник,  
Музей антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

**ResearcherID: AAV-1831-2020**

**ORCID: 0000-0002-0709-4615**

**e-mail: golovneva.elena@gmail.com**

#### **ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ**

доктор исторических наук, старший научный сотрудник,  
Музей антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

**ResearcherID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

ABOUT THE AUTHORS

**ELENA V. GOLOVNEVA**

Dr.Sci. (Philosophy), Assistant Professor,  
Professor at the Department of Cultural Anthropology  
and Ethnic Sociology,  
Saint Petersburg State University,  
1/3, entrance 9, Smolnogo, Saint Petersburg 191124, Russia;  
Senior Research Fellow,  
Peter the Great Museum of Anthropology  
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,  
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

**ResearcherID: AAV-1831-2020**

**ORCID: 0000-0002-0709-4615**

**e-mail: golovneva.elena@gmail.com**

**IVAN A. GOLOVNEV**

Dr.Sci. (History), Senior Research Fellow,  
Peter the Great Museum of Anthropology  
and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences,  
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

**ResearcherID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

**e-mail: ethnokino@yandex.ru**