

UDC 778.5 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54

EDN: ADWDJS

Received 30.01.2024, revised 18.03.2024, accepted 28.06.2024

IVAN A. GOLOVNEV

Arctic Research Center,
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

Golovnev, I.A. (2024). Cinema-Atlas of the USSR: Far Away in Asia by Vladimir Erofeev. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20(2), 15–54. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54>, <https://elibrary.ru/ADWDJS>

Cinema-atlas of the USSR: *Far Away in Asia* by Vladimir Erofeev

Abstract. The proposed research paper serves two purposes. Firstly, it introduces the ethno-geographical documentary titled *Far Away in Asia* (1931) into scientific discourse. Secondly, it sheds light on the lesser-known theoretical works of the classic of Soviet cinema Vladimir Erofeev, who explored the Soviet/Marxist cinema language. This film is examined in the context of a comprehensive interdepartmental program of the late 1920s to early 1930s, known as the Cinema-Atlas of the USSR. The program aimed to create a 150-episode visual almanac about the diverse nationalities and regions of the Union. Its objective was to construct images in the public consciousness of a multinational, friendly, and progressively developing socialist nation, both for domestic and international film distribution. Methodologically, this article develops the application of the author's approach to analyze



films as cinematic texts: using the chosen example, it demonstrates how the film document can be read as a historical source. The findings highlight the significance of historical cinema documents as multi-layered evidence of visual history, offering informative potential for research across a wide range of humanitarian disciplines. Additionally, the retrospective study of the complex theoretical and practical developments of the early Soviet period is deemed relevant for contemporary screen projects, including scientific, cinematic, and television endeavors.

Keywords: cinema theory, cinematography of the 1920s and 1930s, Cinema-Atlas of the USSR, newsreel, Soviet ideology, Vladimir Erofeev

УДК 778.5 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54

EDN: ADWDJS

Статья получена 30.01.2024, отредактирована 18.03.2024, принята 28.06.2024

ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ

Музей антропологии и этнографии
имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН
Центр Арктических исследований
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

ResearcherID: AAC-8728-2019

ORCID: 0000-0003-4866-7122

e-mail: ethnokino@yandex.ru

Для цитирования

Головнев И.А. Киноатлас СССР: «Далеко в Азии» Владимира Ерофеева // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 15–54. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54. EDN: ADWDJS

Киноатлас СССР: «Далеко в Азии» Владимира Ерофеева

Аннотация. Предлагаемое исследование, с одной стороны, вводит в научный оборот этно-географический кинодокумент «Далеко в Азии» 1931 года, с другой, — малоизвестные теоретические работы классика советского кинематографа В.А. Ерофеева, связанные с поисками в области советского/марксистского киноязыка. Рассмотрение фильма

проводится в контексте параллельной масштабной межведомственной программы рубежа 1920–1930-х по реализации большого государственного проекта «Киноатлас СССР», направленного на создание 150-серийного визуального альманаха о народностях и регионах страны и призванного конструировать в общественном сознании образы многонациональной, дружной, прогрессивно развивавшейся при социализме страны — для внутреннего и зарубежного кинопроката. В методологическом плане статья развивает на выбранном примере применение авторского подхода к анализу фильма как кинотекста — в порядке демонстрации опции прочтения кинодокумента как исторического источника. Делаются выводы об исторических кинодокументах как многослойных свидетельствах визуальной истории, обладающих информативным потенциалом для исследования в широком спектре гуманитарных дисциплин, а также о востребованности ретроспективного изучения комплекса теоретико-практических разработок раннесоветского периода для применения при реализации современных экранных проектов, включая научные, кинематографические и телевизионные.

Ключевые слова: теория кино, кинематограф 1920–1930-х, Киноатлас СССР, кинохроника, советская идеология, Владимир Ерофеев

INTRODUCTION

The visual history of modern times, particularly the formation of the USSR, is depicted in numerous film documents that have yet to be comprehensively examined in the scientific field. Chronicle tapes possess a distinctive quality that sets them apart from other historical sources—the ability to reproduce past phenomena in their multidimensionality: sound and visuals, information and events, images and emotions, and more. It is no coincidence that an increasing number of humanities scholars across various disciplines have turned to visual archives in their research (Henley, 2020; Lancy, 2022; Sharapov, 2020). However, working with such materials requires the application of a suitable critical methodology, which involves considering them from a cross-disciplinary historical and anthropological perspective encompassing ideology, culture, and science of the corresponding period.

The 1920s and 1930s marked a time of unprecedented creative discoveries and the emergence of new styles and trends in Soviet cinema. One of the most

progressive directions during this period was experimenting with the combination of scientific and artistic methods. This creative exploration, conducted by Soviet scientists and cinematographers during the Cultural Revolution (1928–1932), laid the theoretical foundation for the launch of large-scale programs aiming to construct a film chronicle of Sovietization within the diverse and multinational Union (Golovneva & Golovnev, 2022, p. 164). It was during this time that the unique state project *Cinema-Atlas of the USSR*¹ was conceived—an unparalleled endeavor envisioning the creation and distribution of a 150-part screen almanac showcasing the peoples and regions of the vast country.

Undoubtedly, this screen atlas project of the early Soviet era encompassed both scientific-creative and political-ideological aspects. The development of inner Asian territories has a profound history intertwined with dramatic and heroic episodes, including the geopolitical rivalry between England and Russia during the late imperial period. After the political regime change in 1917, the Soviet authorities intensified efforts to comprehensively colonize Central Asia, focusing on the development of its natural and socio-cultural resources—among other methods, by building upon pre-revolutionary achievements. This involved constructing transportation routes linking these territories to the European part of Russia/USSR, conducting complex scientific research, and establishing interaction with the autochthonous population. However, during the 1920s and 1930s—the period relevant to this study—Central Asia, while remaining a crucial geopolitical frontier of the USSR, posed challenges in projecting a “socialist nation” (Tishkov, 1993, p. 3). In addition to taking practical actions in these directions, the Soviet authorities sought visual confirmation of their influence in Asia. Consequently, a series of Soviet newsreels were produced and distributed in the region during the mid-1920s and early 1930s. Some notable examples include *Soviet Bukhara* (Russian: *Советская Бухара*, 1920), *The Trip of M.I. Kalinin through Central Asia* (Russian: *Поездка М.И. Калинина по Средней Азии*, 1925), *Through Central Asia and the North Caucasus* (Russian: *По Средней Азии и Северному Кавказу*, 1925), *Roof of the World* (Russian: *Крыша мира*, 1929), *Foothills of Death* (Russian: *Подножие смерти*, 1928), *Across Samarkand* (Russian: *По Самарканду*, 1930), *Turksib* (Russian: *Турксиб*, 1930), *On the Border of Asia* (Russian: *На границе Азии*, 1930), *The Dome of Islam*, also known as *Old Bukhara* (Russian: *Купол ислама, or Старая Бухара*, 1931), and others. Among these films, *Far Away in Asia* (Russian: *Далеко в Азии*, 1931) stands out due to its meticulous portrayal of local historical materials. The making of this film was entrusted to the renowned Soviet cinematographer Vladimir Erofeev.

¹ In different sources, the spelling of the project varies: Cineatlas of the USSR [Kinoatlas SSSR], Cine-Atlas of the USSR [Kino-Atlas SSSR], etc.

This study **aims** to introduce the informative visual-ethnographic narratives depicted in the aforementioned expedition film to the humanities, considering this experience as a significant element in the implementation of the state program for mapping the Sovietized territories on screen. An effective **research approach** involves analyzing the film as a cinematic text, which includes storyboarding the film document and comparing the content of *Far Away in Asia* with the detailed excerpts from the developments of the Cinema-atlas of the USSR project, in which Vladimir Erofeev participated.

1. VLADIMIR EROFEEV'S THEORETICAL DEVELOPMENTS

Vladimir Alekseevich Erofeev (1898–1940) began his cinematographic career as a film critic. In 1927, he made his debut in film production with the montage film *Beyond the Arctic Circle* (Russian: *За Полярным кругом*, co-directed with Vera Popova-Khanzhonkova). The film was assembled from materials gathered during the pre-revolutionary expedition (1914) of Fyodor Bremer, who was an employee of the scientific department at the Khanzhonkov and Co. factory. Shortly after, Vladimir Erofeev embarked on his first independent film expedition to the Pamirs, resulting in the film *Roof of the World*. From the outset of his involvement in film-making, he consistently advocated for the production and popularization of *non-fiction* cinema (Erofeev, 1926e, p. 3) combining his expertise in film studies (theory) and directing skills (practice). As early as 1926, he published a series of articles in specialized periodicals, presenting his vision for the development of the new Soviet documentary film industry.

Vladimir Erofeev rightly emphasized the peculiarities of the film industry “nationalization,” particularly during the early to mid-1920s. At that time, most film organizations in the USSR relied on commissioned production films and social chronicles to finance their budgets. This “self-financing” stage, which spanned from August 27, 1919, when the Council of People’s Commissars adopted a Decree on the nationalization of the film industry, to the turn of the 1920s and 1930s, deserves thorough research attention. On the one hand, it led to increased quantitative output in film production, driven by competition between central and regional political and economic institutions eager to document their achievements. On the other hand, it gave rise to a new qualitative phenomenon: visual self-representations that captured personal stories related to the post-revolutionary development of enterprises and professional communities.

And since the organizational and logistical support for filming was provided by the customers (trusts, state farms, party regional committees, etc.), they also shaped the content and tone of the productions. According to Erofeev (1926b, p. 2), during this period, hundreds of thousands of meters of diverse material were filmed, including the production processes of large and small factories, the activities of individual organizations, and the life of national republics. However, these films, primarily intended for internal use at corporate and reporting events, often remained within the organizations themselves and were not released for distribution or transferred to state archival storage.

In particular, Vladimir Erofeev highlighted the issue of sorting and utilizing the aforementioned film materials produced by various studios, referring to it as “cinemining.” He believed that many films could be improved or created simply by compiling materials shot by different film organizations (Kultkino—Cultural Cinema, Leningradkino—Leningrad Cinema, Proletkino—Proletarian Cinema), and deemed it quite possible since all the film repositories were under the control of Sovkino—Soviet Cinema (Erofeev, 1926b, p. 2). Erofeev began his own work with a similar approach, creating his film debut, *Beyond the Arctic Circle*, by editing existing film library materials. It is worth noting that this focus—not on *shooting* new footage but rather on *compiling* an anthology from materials available in studio collections—formed the main approach during the initial stage of creating the USSR film atlas.

Erofeev proposed the primary technical and creative guidelines for this endeavor. From a technical perspective, he emphasized the need to consolidate all film sources in a central repository (located at Sovkino’s premises), establish a comprehensive film library, and carefully select the films that best served their intended purposes. Creatively, he envisioned three types of utilization for the film library materials: re-editing completed but unreleased films, compiling different materials on the same subject (potentially with some minor re-shoots), and renovation of pre-revolutionary chronicle films (Erofeev, 1926b, p. 2). These proposals by Vladimir Erofeev later transformed into the three main stages for the development of the Cinema-Atlas of the USSR.

By the second half of the 1920s, the Soviet film industry became more influenced by a single state customer with a vested interest in shaping the image of a friendly multinational Union through screen technologies. As a result, the leading film studios and research institutions embarked on a socialist competition, aiming to outdo each other in terms of the distance and duration of film expeditions to different corners of the Soviet Union. Reflecting on the formation and first successes of the expeditionary direction in Soviet cinema through Dziga Vertov’s film *Stride, Soviet!* (Russian: *Шагай, Совет!*), Vladimir Erofeev at the same time identified

the main challenges faced during the initial stage (Erofeev, 1926a, p. 3). To characterize the rapid development of this phenomenon, he used the term *expeditionary epidemic* (Erofeev, 1926d, p. 8). However, in his considerate observation as a film critic, he noted that only few of the numerous films produced actually made it to the screens. He identified the creative incompetence of personnel and the lack of proper technical and organizational preparation for field filming as alarming symptoms of this “epidemic.” Erofeev emphasized the need for the film industry to have culturally knowledgeable and enterprising individuals, as well proper film equipment (Erofeev, 1926d, p. 9). Furthermore, he believed that the thematic limitation of focusing solely on ethnographic subjects, while neglecting other sciences such as botany, geology, and zoology, affected the outcomes of film expeditions (Erofeev, 1926d, p. 9). The director considered the detrimental consequences of this expeditionary epidemic on the overall quality of films as the main reason for their lack of profitability in wide distribution. Nevertheless, he suggested not abandoning the prospects of expeditionary cinema but rather taking into account the diagnosed failures to adjust the course of work. He argued that if the artistic and ethnographic expeditions proved unprofitable (which was yet to be proven), it did not mean that expeditions in general were futile (Erofeev, 1926d, p. 9).

In Erofeev’s subsequent professional work, film expeditions became the main focus of his activities. It is the interplay between theoretical hypotheses and practical testing sets apart the experiments of this future luminary of documentary filmmaking. One of the most notable examples among his works is the 1931 film *Far Away in Asia*.² It was shot in Central Asia, during the first sound film expedition by a group of documentary filmmakers from the Vostokkino (East Cinema) film studio led by Vladimir Erofeev.

Coincidentally, around the same time, at the turn of the 1920s and 1930s, Erofeev became involved in the committee responsible for developing the largest state project, the Cinema-Atlas of the USSR, which aimed to create a 150-series screen guide about the peoples and regions of the country for use in educational and cultural awareness programs. Notably, many of Vladimir Erofeev’s theoretical developments formed the foundation of programs for creating the extensive screen atlas and thus deserve special attention. To effectively study these interconnected phenomena, this article explores a thematic reechoing between the frames from Erofeev’s Central Asian film (in normal font) and excerpts from discussions on the program for creating the Cinema-Atlas of the USSR, held during meetings of the Political-Educational Films Group of the Film Section of the State Academy of Art History (*in italics*) in 1931 (Soyuzkino, 1931).

² Erofeev, V.A. (Director). (1931). *Daleko v Azii* [Far Away in Asia] [Documentary film]. Russian State Archive of Film and Photo Documents—Film Documents Fund (RGAKFD). Item No. 8034.

2. FAR AWAY IN ASIA AS A CINEMATIC TEXT

Title: 1ST SOUND MOVIE EXPEDITION TO CENTRAL ASIA (1931)

Sequence of scenes: A locomotive appears. The road is running beneath its wheels. The wheels of the locomotive are rotating. A group of men is seating on an open railroad platform. A traffic light is visible. The train approaches the station platform, and people start disembarking from the cars. Bags containing the expedition's property are unloaded onto the platform.

Scene: A covered car of the East Cinema movie expedition departs from the station.

Scene: The wheel of the car turns as it travels through the village streets. Local residents observe its passage.

Title: RIGHT AFTER THE STATION, "ASIAN HIGHWAY" BEGINS

The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) houses the resolution of the State Academy of Art History film section "Culture Films and the Problem of Cinema-Atlas." It begins with general formulations highlighting the significance of realizing the project on a state scale:

The creation of an economic-geographical Cinema-Atlas of the USSR, providing an overview of the productive forces, production relations of the Union, and the construction of socialism in the proletarian state, is an urgent necessity for the entire Soviet public (party, professional, scientific, pedagogical, etc.). (Soyuzkino, 1931, p. 134; author's translation)

Title: IN THE OLD UZBEK CITY

Sequence of scenes: The expedition's vehicle drives along the city streets. Passers-by stop and observe the expedition's truck. An old Uzbek reads the inscription on the van. The cameraman sets up a movie camera in the back, attracting a crowd of locals.

Scene: The donkey brays (with synchronized sound).

Title: ON A BAZAAR DAY, THE COVERED SECTIONS OF THE MARKET ARE OVERCROWDED

Sequence of scenes: Masses of people at the market. A wagon moves through the crowd. The wheel of the wagon is shown.

Title: DEKHANS (PEASANTS) COME FROM THE NEARBY KISHLAKS TO THE BAZAAR

Scene: Panorama of the bazaar square.

Sequence of scenes: Two Uzbeks select melons. Close-up shots of the melons. The Uzbeks taste the melons. Grapes sellers at the counter. Bunches of grapes.

Title: A CROWD OF DEKHANS CONTINUOUSLY FLOWS BETWEEN ROWS OF HANDICRAFTERS

Scene: Panorama of the bazaar.

Sequence of scenes: A flatbread seller is inviting customers (with synchronized sound). Close-up shots of the flatbread. Buyers gather near the counter with the flatbread.

Title: AT THE BAZAAR, ONE CAN SEE THE MONKEY DANCE

Sequence of scenes: An artist beats a tambourine, dances, and mimics a monkey (with synchronized sound).

Sequence of scenes: The audience watches the bazaar artist's performance, with close-ups of their reactions: children, adults, and the elderly (with synchronized sound).

Scene: A musician plays a national instrument.

Sequence of scenes: Stilt walker entertains the audience (with synchronized sound). Spectators of different genders and ages watch the stilt walker's performance.

Title: A LARGE CROWD GATHERS FOR AN ARTISTIC STILT WALKER



Fig. 1. Still from the film *Far Away in Asia*³

³ See the image source: RGAKFD, item No. 8034.

The resolution on the Cinema-Atlas continued with provisions outlining the needs and prospects for the creation of a screen almanac as a multifunctional film guide:

The Cinema-Atlas should cover all republics and oblasts within the Union, depicting their fulfillment of the five-year plan. In this form, it will be an essential tool for familiarizing workers with the facts of the socialist transformation of the country and will serve as an instrument of propaganda and agitation. The Cinema-Atlas will also aid in teaching economic geography of the USSR in polytechnic and higher schools. It will provide rich factual material for scientific purposes and be a document of great political importance for the history of the Soviet Union. (Soyuzkino, 1931, p. 134; author's translation)

Title: MULTIPLE UNPLOWED LAND LOTS AWAIT IN MIDDLE ASIA

Sequence of scenes: Land overrun with weeds. Grass. A gopher in the grass.

Sequence of scenes: A tractor pulls a plow, tilling virgin land. The tractor driver is at the wheel. The plow cuts through layers of earth. The plowed virgin land is shown.

Title: EVERYTHING WAS GOING FINE, BUT SUDDENLY...

Scene: Hordes of locusts swarm across the field.

Title: LOCUSTS THREATEN CROPS

Scene: Swarms of locusts fly over the field.

Title: THERE IS AN OLD REMEDY—TWO HUNDRED BOWS TO THE GROUND, AND THE LOCUSTS WILL FLY AWAY

Scene: A mullah is seen praying in the mosque (with synchronized sound).

Sequence of scenes: A panorama of the city is shown from above, featuring the domes of mosques.

Sequence of scenes: Residents head to the mosque.

Sequence of scenes: Uzbeks spread mats and begin praying.

Title: BUT HELP COMES NOT FROM GOD

Scene: An airplane flies.

Scene: An Uzbek riding the camel notices the airplane and looks up into the sky.

Title: PRAYERS DID NOT HELP, BUT POISONS...

Sequence of scenes: Men pass chemicals through a special drum. A man sifts chemicals through a sieve. Bidons containing chemicals are shown. The chemicals are loaded into the airplane.

Sequence of scenes: The pilot sits in the cockpit of the airplane. A man turns the propeller of the plane (with synchronized sound). The propeller turns.

Sequence of scenes: The plane taxis to the starting strip (with synchronized sound). The wheels of the airplane rotate. The airplane takes off.

Sequence of scenes: The plane flies over the fields. The fields are seen under the wing of the airplane. The plane disperses chemicals over the field.

Title: OVER THE COTTON CROPS

A separate paragraph of the resolution emphasized the necessity of inventing a special methodology for the project. For this purpose, a joint council of representatives from institutions (scientific, public, cinematographic, etc.) responsible for the creation of the Cinema-Atlas was supposed to be established:

Given the complexity and difficulty involved in filming the Cinema-Atlas, as well as the insufficient development of its construction methodology, it is crucial to acknowledge the lack of necessary methodological preparatory work. Without undertaking this essential groundwork, commencing the project would be unacceptable. In light of this, the Cinema Section strongly recommends dedicating the entirety of the initial period in 1931 to meticulously crafting the Cinema-Atlas plan (comprising 100 to 150 feature-length films), and thoroughly addressing the development of methodology. Soyuzkino must promptly establish a scientific-methodological Council for the Cinema-Atlas, comprising representatives from relevant organizations. (Soyuzkino, 1931, p. 135; author's translation)

Title: COTTON BLOSSOMS AND RIPES ON THE FARM FIELDS

Sequence of scenes: Cotton field. Close-up of a cotton flower.

Title: TRUMPETERS ARE CALLING FOR HARVESTING

Sequence of scenes: Trumpeters playing their instruments.

Sequence of scenes: A man sitting under a tree. Close-up of his bare feet.

Title: IN THE FIRST YEAR OF ORGANIZATION IN THE KAUNCHI COLLECTIVE FARM, THE OLD CUSTOMS WERE STILL STRONG. "MEN'S BUSINESS IS TO SOW, WOMEN'S BUSINESS IS TO PICK COTTON," SAYS THE SHARIAH

Sequence of scenes: Women picking cotton. Close-up: women's hands removing cotton from boxes, collecting them in an apron. Women pouring the collected cotton out of their aprons. A child playing on a heap of collected cotton.

Title: "MEN'S BUSINESS"

Sequence of scenes: Men under the awnings preparing tea. Boiling samovar. Men pouring tea from the samovar into bowls and drinking from the bowls. A musician playing a national instrument (with synchronized sound).

Title: LANDOWNERS ALSO SENT OUT TRUMPETERS

Scene: Trumpeters playing their instruments.

Sequence of scenes: Groups of people riding and walking to the square.

Scene: Trumpeter playing his instrument.

Sequence of scenes: Crowds of people on horseback and on foot in the square.

Title: GATHER AROUND, DEKHANS, GATHER FOR THE FEAST—WATCH THE ROPE DANCER

Sequence of scenes: Horseback riders standing and watching. A rope walker on the rope. Spectators of different ages watching the rope walker's performance.

Scene: A puller-in shouting (with synchronized sound).

Sequence of scenes: The rope walker on the rope. Close-up: legs of the rope walker moving on the rope. Faces of spectators. A drummer beating the drum. A boy watching the ropewalker's exercises.

Title: ENTERTAIN THE DECKHANS, ROPE MASTER—LET THE COTTON FALL ON THE FIELDS!

Comments on the format and plan of the series were addressed by the project developers to the specialists of the Sovkino studio—the largest production and film library in the country, the main site for shooting and editing the Cinema-Atlas materials:

Each link of the Cinema-Atlas of the USSR must provide accurate and conscientious information: 1) about the productive forces of a given district, which are the foundation of socialist construction; 2) about its socialist construction; and 3) about a person/the population of a given district, which is one of the productive forces, including their life, class relations (struggle with kulakism, etc.), cultural construction, and more. Each link of the C.-A. of the USSR should connect to the previous and subsequent ones on multiple levels but should still represent a complete film sketch. (Soyuzkino, 1931, p. 175; author's translation)

Title: ON THE CALL OF THE PARTY TO LIQUIDATE THE OUTBREAK...

Sequence of scenes: A man blowing a whistle for the train departure (with synchronized sound). Switching the point. A train is moving. The train is at the station. A car with the inscription "Truth of the East." A man opens the window of the car (with synchronized sound). Newspapers being passed out of the window. Groups of people with flags and banners. Sheets of newspapers in the air.

Scene: A group of people arriving at the cotton field.

Title: KOMSOMOL MEMBERS CAME FIRST FOR THE SUBBOTNIK

Sequence of scenes: Young people picking cotton in the field. A young man picking cotton. A girl picking cotton. Placing cotton in sacks.

Sequence of scenes: An orchestra playing.

Title: TO HELP THE MENTEE KOLKHOZ...

Sequence of scenes: A column of people walking on the street (with synchronized sound). Feet of the people.

Title: BORDER GUARDS IN THE BATTLE FOR COTTON INDEPENDENCE

Sequence of scenes: Border guards collecting cotton in sacks. Close-up of a border guard's face.

Title: HEAVY ARTILLERY IS COMING FROM THE FARM

Sequence of scenes: Cotton pickers moving on the road. A moving machine. Wheels of the machine rotating.

Title: SOVIET MACHINES DOUBLED THE SPEED OF HARVESTING

Sequence of scenes: Men operating the cotton picking machine, removing cotton with hoses. The cotton picking machine moving across the field. Close-up of the machine's wheel.

Title: COTTON PICKING BRIGADES WERE ORGANIZED IN COLLECTIVE FARMS

Sequence of scenes: A girl weighing the collected cotton on scales. Close-up of cotton on the scales. A man weighing the cotton. A hand filling in the columns of a statement with a pencil. Fingers counting on an abacus.

Title: NURSERIES LIBERATED WOMEN FROM BURDENS IN THE FIELD

Sequence of scenes: Hands washing the baby. Nannies placing children in cribs. Sleeping girl in a crib. Hands covering the sleeping child.

Sequence of scenes: A woman picking cotton in the field. The child peacefully sleeping in a crib.

Title: CONTRARY TO THE ARCHAIC LAWS OF SHARIAH, MEN WENT OUT INTO THE FIELD

Sequence of scenes: Men picking cotton, putting it in sacks. Stacking the sacks on the wagon. A horse pulling a wagon loaded with sacks of cotton. The wagon moving down the street.

Title: RED WAGONS ARE COMING INTO THE CITY FROM ALL DIRECTIONS

According to the participants of the interdepartmental council, special attention was to be given to the distribution of films, adopting a subscription model similar to the subscription for encyclopedias:

The distribution of the Cinema-Atlas can primarily rely on cultural and educational institutions such as clubs, peasants' and public culture centers. However, in addition to the standard distribution, it should be deemed necessary for interested institutions and organizations to subscribe to the Cinema-Atlas. (Soyuzkino, 1931, p. 179; author's translation)

Title: KOLKHOSNIKS WHO HAVE FULFILLED THE PLAN, THE CITY IS GREETING YOU, ALONG WITH THE ENTIRE SOVIET UNION!

Sequence of scenes: Public representatives on the city podium (with synchronized sound). Peasants sitting on wagons, attentively listening to the speakers (with synchronized sound). A speaker representing the city committee of the Communist Party of Uzbekistan.

Sequence of scenes: A banner with the inscription on the cloth: "With the red cotton wagons, we shall accelerate the completion of the five-year plan!"

Scene: The arch over the gates of Andijan Cotton Cleaning Plant No. 3.

Sequence of scenes: A red wagon moving through the plant's yard. Men carrying sacks of cotton.

Sequence of scenes: A woman knitting thread on a machine. Close-up of the woman's hands knitting cotton.

Scene: Close-up of cotton.

Scene: A working loom.

Title: SHOCK WORKING BRIGADE

Sequence of scenes: A woman working at the loom. Reels moving on the machine. Fabric being wound on the drum. Pieces of fabric moving along a conveyor belt. The woman measuring the material. Measured pieces of fabric moving on the conveyor belt.

Overlapping shots: Mountains of cotton, pieces of cloth.

Title: THE END

While generally agreeing with the aforementioned provisions of his colleagues from the committee of the Cinema-Atlas developers, Vladimir Erofeev provided significant practical comments during the project discussion, which were taken into account in the formation of the final concept:

Soyuzkino's detailed and correct treatment of the Cinema-Atlas issue, approached from a Marxist perspective, is both encouraging and innovative... Taking a comprehensive approach, the material will quickly become outdated. Therefore, it is necessary to prioritize screening the moments of struggle rather than general ones (such as Kuzbass, Dneprostroy, etc.). Two distinct areas or challenges arising from the Cinema-Atlas discussions should be identified. 1) The creation of a series of cine-films for schools using a comprehensive method. 2) Issues related to planning film production in general. However, it is essential to further clarify the question of organizing auditoriums for film screenings. (Soyuzkino, 1931, p. 132; author's translation)



Fig. 2. Still from the film *Far Away in Asia*⁴

⁴ See the image source: RGAKFD, item No. 8034.

3. VLADIMIR EROFEEV'S METHOD

Numerous pieces of evidence showcasing Erofeev's steadfast commitment to "documentarism" can be found in his statements and publications during the period under study. Throughout his experimental exploration for a new Marxist film language and the ensuing thematic discussions within the Soviet film landscape, Vladimir Erofeev emphasized the mission of documentary cinema as a means to create an authentic film chronicle of the country's history. At the same time, he firmly distinguished documentary film from the genre palette commonly accepted in film studies, which treats cinema as an art form.

According to Erofeev,

documentary cinema is not a "genre," direction, or artistic trend (...) Documentary cinema is a technical innovation in film production, an innovation in relation to fictional and theatrical films that previously dominated the industry. The technical innovation of documentary cinema allows us to replace the re-enactment of life events, as performed in fiction films (in the studio or "on location"), with the recording of authentic reality. (Erofeev, 1931, p. 5; author's translation)

In Erofeev's view, the technical innovation of documentary film primarily resided in the fact that, thanks to the advancements in cinematographic technologies, the format of documentary film transcended its purely chronological nature, opening up new dimensions for capturing and conveying reality:

The basis of the technical innovation of documentary film lies in a distinct technology that sets it apart from other types of film production (narrative films, animations). This inventiveness, that went up to the line of improving and facilitating the working conditions of periodical newsreels and scientific films, has completely revolutionized the technical foundations of film production. (Erofeev, 1931, p. 5; author's translation)

For instance, when analyzing one of Dziga Vertov's *Kino-Pravda* (*Cine-Truth*), Erofeev drew the following conclusions: he stated that *Goskinokalendar* [*State Cine-Calendar*], made without any circumlocutions, was much more interesting than *Kino-Pravda*. He believed this was the germ of an extremely necessary screen newspaper for the Soviet Republics (Nesterovich, 1986, p. 136).

Furthermore, while analyzing the filming and editing works of his contemporaries and drawing from his own initial experiences in filmmaking, Erofeev was acutely aware that every film, including documentaries, is an author's construction. He asserted that every caption recording a separate fact is tendentious, since the very selection of that fact (and not another one) is biased, revealing the cameraman's (and the director's) attitude towards it (Erofeev, 1931, p. 5). With

this understanding, Erofeev urged his fellow documentary filmmakers to strive for the utmost possible authenticity in film narration, rather than reducing the document to staged scenes. He believed the goal should be to not diminish the document to mere staging, but rather to elevate the technique of capturing this document and explore new forms of documentary film editing (Prozhiko & Firsova, 1987, p. 176). Erofeev perceived the specificity of documentary film precisely in its ability to capture and transmit real-life material, which possesses a unique power of influence over the audience. Speaking of the essence of the chronicle, he believed it should primarily focus on capturing the phenomena of true reality—not just facts, but the underlying occurrences as well (Deryabin, 1998, p. 30). As can be seen in the example of *Far Away in Asia*, Vladimir Erofeev scrupulously tested his theoretical approaches in practice. It was the chronicle recording of the life activities of Uzbek communities in audio-visual volume, conducted by the method of observation in the natural conditions of local urban and rural locations, that captivated him.

In general, the plan of his Central Asian film expedition was expressed in the formation of immutable links: preliminary work with published scientific materials, consultations with specialists in ethnography and local history, creation of a script sketch, and shooting a documentary film using documentary recording techniques of film and phonographic materials. Taking into account that *Far Away in Asia* was the first experimental experience of complex traveling shooting with synchronous sound recording, a range of mobile equipment units was picked for the expedition. In particular, according to the recollections of the film crew members, the sound equipment designed by engineer Alexander Shorin that they used successfully withstood the specific requirements:

The Soviet sound equipment must reach state and collective farms, construction sites, get to remote national republics, sometimes thousands of kilometers away from the technical facilities. Advancement to such areas is primarily associated with travel over country roads, sands, swamps, etc. (Erofeev & Zalkind, 1932, p. 43; author's translation)

The realization of the documentary-chronicle approach to the reflection of reality in cinema was the main feature of Vladimir Erofeev's creative style. Therefore, the methodology consistently used by Erofeev in the creation of documentaries can be characterized as an *anthropological newsreel*. Cameraman Roman Karmen, who worked with him, emphasized the director's ability to discern a natural drama in a life event and to capture "reportage scenes" that conveyed the colorful life of the eastern suburbs of the USSR in a natural way (Vinogradova, 1983, p. 68). It is these qualities that ensure the educational capacity of Erofeev's film documents and are of considerable value for research.



Fig. 3. Still from the film *Far Away in Asia*⁵

Like many films in the Soviet cinema atlas, *Far Away in Asia* was based on a universal script template of its time—it illustrated the transition from ancient traditions (the dark past) to Soviet innovations (the bright future) with local specificity, which granted the film a visa for wider distribution. Despite the official directive from party agencies to leverage cinematography's capabilities for the cultural revolution, in the 1920s the USSR still actively screened foreign staged films, as they were comparatively easier to pay back than Soviet "culture films" that were searching for their own language and format. For this reason, while emphasizing the need to establish a functional "production-to-distribution" chain for expeditionary and popular science films, Vladimir Erofeev criticized the commercial orientation of film distributors who relied on box office figures. He insisted on aligning Soviet program slogans with on-screen statements, underscoring the importance of genuine import substitution on screen by strengthening both the quality of production and distribution of Soviet documentaries. Erofeev also considered school education to be a prime niche for the application of films with ethno-geographical content, including the Cinema-Atlas films. He believed that in many areas of teaching (e.g., geography, production, physics), cinema is the strongest school aid (Erofeev, 1926c, p. 4). He appealed to the leadership of the People's Commissariat for Education to provide schools with film projection units and develop a program for the production of educational films, urging film organizations to undertake the implementation of this formulated program. To implement this direction, the director articulated program provisions that later became the basis for the concept of a film atlas and its use of screen atlas series for educational purposes. Notably,

⁵ See the image source: RGAKFD, item No. 8034.

Erofeev's *Far Away in Asia* was included by the developers in the list of exemplary films of the Soviet film atlas and recommended by the main repertory committee for screening as part of educational, enlightening, and cult-agitational events (Spisok, 1933, p. 11).

CONCLUSION

On the one hand, by becoming one of the first film documents on Uzbek ethnography, Vladimir Erofeev's film made a contribution to science. On the other hand, through its depiction of the refractions of Soviet construction in the region, it also became a document on the visual history of the area. Finally, considering the chronicality as a fundamental approach in translating reality, the film played a significant role in the development of Soviet documentary cinema, deservedly taking its place among the world film classics. Erofeev's creative methodology developed for *Far Away in Asia* is still relevant for contemporary application in visual anthropological practice. The experience of the Cinema-Atlas of the USSR project also proves relevant from a comparative-historical perspective when comprehending the regularly arising modern replicas of visual atlases, emerging at the intersection of scientific, creative, and ideological lines. Such are, for example, *Faces of Russia* video project (created by Rosbalt News Agency and supported by the Federation Council of the Federal Assembly of the Russian Federation and the Russian Geographical Society), *Peoples of Russia* multimedia project (created by Pilot studio and supported by the Ministry of Culture of the Russian Federation), *Russia, my love!* TV project (VGTRK—All-Russia State Television and Radio Broadcasting Company), and many others. As we can see, the surviving visual archives serve not only a retrospective value, but also as a kind of “time capsule”—a message to contemporary humanitarians who are capable of inspiring the development of thematic scientific and creative approaches in today's projections (Golovnev & Golovneva, 2021a; Golovnev & Golovneva, 2021b).

ВВЕДЕНИЕ

Визуальная история новейшего времени, включая представляющую прямой интерес для настоящего исследования эпоху становления СССР, запечатлена в многочисленных кинодокументах, до сих пор не получивших должного осмысления в научном поле. Хроникальные ленты обладают свойством, выгодно отличающим их среди прочих исторических источников — воспроизведение явлений прошлого в их многомерности: звукозрительной, информационно-событийной, образно-эмоциональной и т. п. Неслучайно в последнее время все больше гуманитариев самых разных профилей обращается в своей деятельности к визуальным архивам (Henley, 2020; Lancy, 2022; Sharapov, 2020). Однако работа с подобными материалами требует опоры на соответствующую критическую методологию, предполагающую их кроссдисциплинарное рассмотрение в историко-антропологическом ключе, в контексте развития идеологии, культуры и науки соответствующего периода.

Рубеж 1920–1930-х был временем беспрецедентных творческих открытий, рождения новых стилей и направлений в советском кинематографе. И одним из наиболее прогрессивных векторов в этой череде можно считать эксперименты по объединению методов наук и искусств. Так, именно благодаря творческим поискам, проводимым советскими учеными и кинематографистами в период пятилетки культурной революции (1928–1932), была заложена теоретическая база для запуска в СССР масштабных программ по конструированию кинолетописи советизации в многонациональном и разноукладном Союзе (Головнева, Головнев, 2022, с. 164). Неслучайно на этот период приходится рождение не имевшего аналогов в мировой истории госпроекта «Киноатлас СССР»¹, предполагавшего создание и прокат 150-серийного экранного альманаха о народах и регионах огромной страны.

Конечно, в специфических раннесоветских реалиях была у верстки экранного атласа как научно-творческая, так и политико-идеологическая линии. Как известно, освоение территорий внутренней Азии имеет глубокую историю, перемежающуюся драматическими и героическими эпизодами, включая, в частности, геополитическое соперничество за присутствие в регионе между Англией и Россией в позднеимперский период. После смены политического режима в 1917 году советская власть активизировала борьбу в направлении всесторонней колонизации Средней Азии — освоения ее природных и социокультурных ресурсов, в том числе с опорой на достижения дореволюционного периода в этой области.

¹ В различных источниках наименование проекта варьируется: «Киноатлас СССР», «Кино-Атлас СССР» и т. п.

Актуализировались работы по созданию транспортных путей, связывающих эти территории с Европейской частью России/СССР, получили развитие комплексные научные исследования, а также стало налаживаться взаимодействие с автохтонным населением региона. И в перспективный для текущего исследования период рубежа 1920–1930-х Средняя Азия, оставаясь важнейшим геополитическим рубежом СССР, являлась проблемным регионом с точки зрения формирования здесь проекций «социалистической нации» (Тишков, 1993, с. 3). Советской власти, кроме осуществления практических действий в этих направлениях, было необходимо наглядно подтверждать «владение» Азией в информационном поле — не случайно появление в середине 1920-х – начале 1930-х целой серии советских киножурналов и кинофильмов, снятых в регионе: «Советская Бухара» (1920), «Поездка М.И. Калинина по Средней Азии» (1925), «По Средней Азии и Северному Кавказу» (1925), «Крыша мира» (1929), «Подножие смерти» (1928), «По Самарканду» (1930), «Турксиб» (1930), «На границе Азии» (1930), «Купол ислама» («Старая Бухара») (1931) и др. Подробной комплексностью отображения материалов краеведческого характера из этой череды выделяется фильм «Далеко в Азии» (1931), создание которого было доверено известному советскому кинематографисту В.А. Ерофееву.

Настоящее исследование задается **целью** ввести в гуманитарный оборот информативные визуально-этнографические сюжеты, запечатленные в упомянутой экспедиционной киноленте, рассмотрев этот опыт как звено в реализации госпрограммы экранного картирования советизированных территорий. В этой связи эффективным **исследовательским подходом** стал примененный в статье разбор фильма как кинотекста, предполагавший «раскадровку» кинодокумента, и представление содержания фильма «Далеко в Азии» в сопоставлении с подробными выдержками из разработок проекта «Киноатлас СССР», участником которого являлся В.А. Ерофеев.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАЗРАБОТКИ В.А. ЕРОФЕЕВА

Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940), начав свою кинематографическую карьеру в качестве кинокритика, в 1927 году дебютировал в кинопроизводстве монтажным фильмом «За Полярным кругом» (совместно с В.Д. Поповой-Ханжонковой), собранным из материалов еще дореволюционной (1914) экспедиции сотрудника научного отдела фабрики «Ханжонков

и Ко» Ф.К. Бремера. А сразу следом В.А. Ерофеев отправился и в первую самостоятельную киноэкспедицию — на Памир — в результате которой был снят фильм «Крыша мира». С самого начала своей деятельности в области кинодела он последовательно выступал защитником линии производства и популяризации именно *неигровой* кинематографии (Ерофеев, 1926е, с. 3), органично соединяя в своей персоне киноведческие (теоретические) и режиссерские (практические) компетенции. Так, уже в 1926 им была подготовлена серия публикаций в специализированной прессе, содержащая изложение его концепции относительно путей развития новой советской кинодокументалистики.

Характеризуя особенности растянувшейся во времени «национализации» кинематографической промышленности, Ерофеев правомерно обращал отдельное внимание на то, что в начале — середине 1920-х в СССР большинство киноорганизаций вынуждены были строить свой бюджет на создании заказных производственных фильмов и социальной хроники. Заметим, что этот проблемный для советской киноиндустрии «хозрасчетный» этап, продлившийся в раннесоветских реалиях от собственно Декрета СНК о национализации кинодела 27 августа 1919 г. до рубежа 1920–1930-х, действительно заслуживает специального исследовательского внимания. Ведь он породил, с одной стороны, рост количественных показателей кинопродукции, подпитывавшийся соревновательностью центральных и региональных политических и хозяйственных институций по кинописанию хроники своих достижений. А с другой, дал новое явление качественного порядка — формат визуальных самопрезентаций, отображавших частные сюжеты, связанные с постреволюционной эволюцией предприятий и профессиональных сообществ. И коль скоро все организационные и логистические потребности съемочного процесса обеспечивались заказчиками (трестами, совхозами, партийными обкомами и пр.), ими же определялись содержание и интонации кинопроизведений. По данным Ерофеева, за те годы были «засняты сотни тысяч метров разнообразнейшего материала; производство крупных и мелких заводов, работа отдельных организаций, жизнь национальных республик и т. д.» (Ерофеев, 1926б, с. 2). Но такие киноочерки, использовавшиеся прежде всего для внутреннего пользования — показа на корпоративных и отчетных мероприятиях — часто оседали в фондах самих организаций-заказчиков, но не выходили в кинопрокат и не передавались впоследствии на государственное архивное хранение.

Ерофеев, в частности, ставил в прессе вопрос о разборе и использовании вышеупомянутых фильмотечных материалов, снятых различными студиями в предшествующий период, называя это «разработкой кинонедр»:

«Многие фильмы можно исправить или сделать только путем компиляции материалов, заснятых разными киноорганизациями (“Культикино”, “Ленинградкино”, “Пролеткино”). Это теперь возможно, так как все склады находятся в руках одного Совкино» (Ерофеев, 1926b, с. 2). В своем творчестве Ерофеев также начинал с подобного опыта, создав свой кинодебют «За Полярным кругом» путем монтажа фильмотечных материалов. Отметим, что подобная ориентация даже не на *съемку*, а на *составление* альманаха из имеющихся в фондах студий материалов стала основной линией первого этапа создания киноатласа СССР.

Ерофеевым были предложены основные технические и творческие линии этой работы. В техническом плане он считал непреложным концентрацию всего объема киноисходников в одном хранилище (на базе «Совкино»), составление общей фильмотеки и отбор наиболее пригодных для использования кинопленок. А в творческом ключе намечал три вида использования фильмотечных материалов: «перемонтаж законченных, но не выпущенных картин», компиляцию «разных материалов на одну тему (может быть, с небольшими досъемками)» и «омоложение» дореволюционных хроникальных фильмов (Ерофеев, 1926b, с. 2). Отметим, что в этих предложениях Ерофеева были сформулированы основные три этапа, которыми развивалась впоследствии программа создания «Киноатласа СССР».

С усилением влияния единого госзаказчика в советской кинопромышленности, заинтересованного в формировании экранными технологиями образа дружного многонационального Союза, во второй половине 1920-х ведущие киностудии и исследовательские институты развернули своеобразное соцсоревнование по дальности и длительности киноэкспедиций в различные уголки Страны Советов. Фиксируя становление и первые успехи экспедиционного направления в советском кино на примере фильма «Шагай, Совет!» Д. Вертова, Ерофеев обозначал и основные проблемы стартового этапа (Ерофеев, 1926a, с. 3). Для характеристики стремительности развития самого явления он использовал в своей риторике характерный термин — «экспедиционная эпидемия» (Ерофеев, 1926d, с. 8). Однако, по внимательному замечанию Ерофеева-кинокритика, лишь единицы из внушительного количества снятых фильмов дошли до экрана. Тревожными симптомами той «эпидемии» он называл творческую некомпетентность кадров, а также отсутствие надлежащей технической и организационной подготовки специфических полевых съемок: «Нужны лишь культурные, знающие, инициативные люди и хорошее кино-снаряжение» (Ерофеев, 1926d, с. 9), — настаивал Ерофеев. Кроме того, по его мнению, и тематическая ограниченность работ сугубо «этнографическими» сюжетами сказалась на результатах

киноэкспедиций: «О том, что кроме этнографии существует еще ботаника, геология, зоология и другие науки, забыли» (Ерофеев, 1926d, с. 9). Болезненные последствия протекания «экспедиционной эпидемии», сказывающиеся на общих качественных составляющих фильмов, он считал главной причиной нерентабельности таких картин в широком прокате. Однако Ерофеев призывал не ставить крест на перспективах экспедиционного кино, предлагая учесть диагностированные сбои для корректировки курса работ: «Если “художественно-этнографические” экспедиции показали свою невыгодность (что тоже нужно еще доказать), отсюда нельзя делать вывода о нецелесообразности экспедиций вообще» (Ерофеев, 1926d, с. 9).

В последующей профессиональной деятельности Ерофеева именно киноэкспедиции стали основным направлением. При этом внутренний взаимообмен между теоретическими гипотезами и их апробацией на практике выгодно отличал опыты будущего классика кинодокументалистики. И одним из наиболее ярких примеров этого в его наследии является фильм «Далеко в Азии»², снятый в ходе первой звуковой киноэкспедиции группы документалистов фабрики «Востоккино» под руководством режиссера Ерофеева в Среднюю Азию в 1931 году.

Так случилось, что буквально в то же самое время, на рубеже 1920–1930-х, он был включен в бюро разработчиков крупнейшего госпроекта «Киноатлас СССР», предполагавшего создание 150-серийного экранного пособия о народах и регионах страны — для применения в образовательных программах и культурно-просветительских мероприятиях. Неслучайно многие из его теоретических разработок легли в основу программ создания большого экранного атласа и заслуживают акцентного внимания. В этой связи, в порядке реализации эффективного подхода к исследованию этих взаимосвязанных явлений, ниже в статье проводится рассмотрение тематической «переклички» — кадров из среднеазиатского фильма Ерофеева (обычным шрифтом) и выдержек из обсуждений программы по созданию «Киноатласа СССР» на заседаниях группы Полит-просвет-фильмов киносекции Государственной академии искусствознания (*курсивом*) в 1931 году. (Постановления (копии) и выписки из протоколов заседаний правления Всероссийского кино-фотообъединения «Союзкино», 1931³.)

² Далеко в Азии // Российский государственный архив кинофотодокументов. Фонд кинодокументов (РГАКФД). Учетный № 8034.

³ Далее в тексте — Постановления..., 1931.

2. «ДАЛЕКО В АЗИИ» КАК КИНОТЕКСТ

Титр. 1-я звуковая киноэкспедиция в Среднюю Азию (1931 г.).

Кадры. Идет паровоз. Бежит из-под колес дорога. Вращаются колеса паровоза. На открытой железнодорожной платформе сидит группа мужчин. Светофор. К перрону вокзала подходит поезд. Из вагонов выходят люди. Выгружают на перрон мешки с имуществом экспедиции.

Кадры. От станции отъезжает крытая машина киноэкспедиции «Востоккино».

Кадры. Вращается колесо машины. Машина едет по улицам кишлака. За ней наблюдают местные жители.

Титр. СРАЗУ ЗА СТАНЦИЕЙ НАЧИНАЕТСЯ «АЗИАТСКОЕ ШОССЕ».

Сохранившаяся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) резолюция киносекции ГАИС «Культур-фильма и проблема Кино-атласа» начиналась общими формулировками о государственной важности реализации проекта:

Создание экономико-географического Кино-Атласа СССР, дающего представление о производительных силах, производственных отношениях Союза и о строительстве социализма в пролетарском государстве, является насущной потребностью всей советской общест-венности (партийной, профессиональной, научной, педагогической и т.д.) (Постановления... , 1931, л. 134).

Титр. В СТАРОМ УЗБЕКСКОМ ГОРОДЕ.

Кадры. Машина экспедиции едет по улицам города. Прохожие останавливаются, провожают взглядами грузовик киноэкспедиции. Старый узбек рассматривает надпись на фургоне. Оператор устанавливает в кузове киноаппарат, вокруг машины собирается толпа местных жителей.

Кадр. Кричит ишак (с синхронным звуком).

Титр. В БАЗАРНЫЙ ДЕНЬ ПЕРЕПОЛНЕННЫ КРЫТЫЕ РЯДЫ.

Кадры. Массы народа на базаре. Через толпу движется повозка. Колесо повозки.

Титр. ИЗ ОКРЕСТНЫХ КИШЛАКОВ НА БАЗАР СЪЕХАЛИСЬ ДЕКХАНЕ (КРЕ-СТЬЯНЕ).

Кадр. Панорама базарной площади.

Кадры. Двое узбеков выбирают дыни. Дыни крупным планом. Узбеки пробуют дыни на вкус. Продавцы винограда за прилавком. Гроздь винограда.

Титр. МЕЖДУ РЯДАМИ КУСТАРЕЙ НЕПРЕРЫВНО ТЕЧЕТ ТОЛПА ДЕКХАН.

Кадр. Панорама базара.

Кадры. Продавец торгует лепешками, зазывает покупателей (с синхронным звуком). Лепешки крупным планом. Покупатели около прилавка с лепешками.

Титр. НА БАЗАРЕ МОЖНО ПОСМОТРЕТЬ НА «ТАНЕЦ ОБЕЗЬЯНЫ».

Кадры. Артист бьет в бубен, танцует, изображает обезьяну (синхронно).

Кадры. Зрители наблюдают за выступлением базарного артиста, крупные планы и реакции зрителей: детей, взрослых, стариков (синхронно).

Кадр. Музыкант играет на национальном инструменте.

Кадры. Ходульщик развлекает публику (синхронно). Зрители разного пола и возраста наблюдают за выступлением ходульщика.

Титр. БОЛЬШУЮ ТОЛПУ СОБИРАЕТ ИСКУССНЫЙ ХОДУЛЬЩИК.

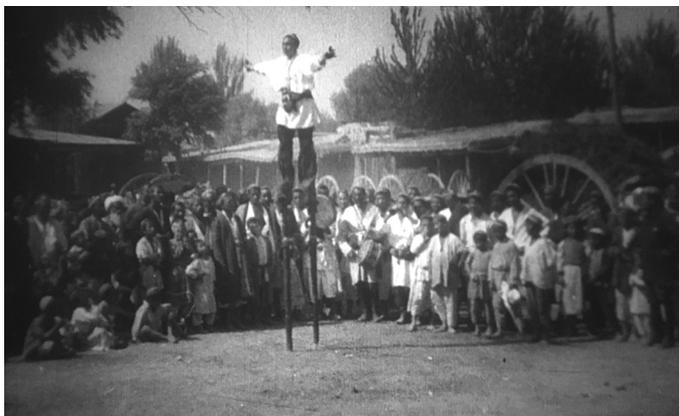


Рис. 1. Кадр из фильма «Далеко в Азии»⁴

Продолжалась резолюция о киноатласе положениями, намечающими потребности и перспективы создания экранного альманаха как многофункционального кинопособия:

⁴ Источник изображения: РГАКФД. Учетный № 8034.

Кино-Атлас должен экранизировать все республики и области, входящие в Союз, в разрезе выполнения пятилетнего плана. В таком виде он составит необходимое пособие для ознакомления трудящихся с фактами социалистической переделки страны и явится также орудием пропаганды и агитации. В школе политехнической и высшей, Кино-Атлас будет пособием при прохождении курса экономической географии СССР. Для науки он даст богатый фактический материал. Для истории Советского Союза он представит собой документ огромной политической важности (Постановления..., 1931, л. 134).

Титр. В СРЕДНЕЙ АЗИИ МНОГО ЗЕМЕЛЬ, НЕ ВИДЕВШИХ ПЛУГА.

Кадры. Земля, заросшая бурьяном. Трава. Суслик в траве.

Кадры. Трактор тянет плуг, пашет целину. Тракторист за рулем. Плуг режет пласты земли. Вспаханная целина.

Титр. ВСЕ ШЛО ОТЛИЧНО, КАК ВДРУГ...

Кадр. По полю движутся полчища саранчи.

Титр. САРАНЧА УГРОЖАЕТ ПОСЕВАМ.

Кадр. Стаи саранчи над полем.

Титр. ЕСТЬ СТАРОЕ СРЕДСТВО — ДВЕСТИ ЗЕМНЫХ ПОКЛОНОВ, И САРАНЧА УЛЕТИТ.

Кадр. В мечети молится мулла (синхронно).

Кадры. Панорама города (снято сверху). Купола мечетей.

Кадры. Жители идут в мечеть.

Кадры. Узбеки расстилают коврики, молятся.

Титр. НО ПОМОЩЬ ПРИШЛА НЕ ОТ БОГА.

Кадр. Летит самолет.

Кадр. Узбек едет верхом на верблюде, замечает самолет, смотрит в небо.

Титр. МОЛИТВЫ НЕ ПОМОГЛИ, НО ЯДЫ...

Кадры. Мужчины пропускают через специальный барабан химикаты. Мужчина просеивает химикаты через сито. Бидоны с химикатами. Погрузка химикатов в самолет.

Кадры. Летчик в кабине самолета. Мужчина поворачивает винт самолета (синхронно). Вращается винт.

Кадры. Самолет вырывается на стартовую полосу (синхронно). Вращаются колеса самолета. Самолет взлетает.

Кадры. Самолет летит над полями. Поля под крылом самолета. Самолет опыляет поле.

Титр. НАД ХЛОПКОВЫМИ ПОСЕВАМИ.

Отдельный пункт резолюции акцентировал внимание разработчиков на необходимости изобретения особой методологии проекта, для чего предполагалось создание объединенного совета из представителей институций, ответственных за создание киноатласа (научных, общественных, кинематографических и т. п.):

Так как съемки Кино-атласа — дело весьма сложное и трудное, так как вопросы методики построения его еще в достаточной мере не разработаны, отмечая отсутствие до сих пор необходимой серьезной методологической подготовительной работы, без которой начало этой работы недопустимо, Кино-секция считает целесообразным весь начавшийся 1931 год посвятить проработке плана Кино-атласа (который в общей сложности должен составить от 100 до 150 полнометражных фильм) и разработке вопросов методики. Союзкино должно немедленно создать научно-методологический Совет по Кино-атласу из представителей соответственных организаций (Постановления..., 1931, л. 135).

Титр. ЦВЕТЕТ, ЗРЕЕТ ХЛОПОК НА КОЛХОЗНЫХ ПОЛЯХ.

Кадры. Поле хлопчатника. Цветок хлопка крупным планом.

Титр. ТРУБАЧИ ЗОВУТ НА УБОРКУ.

Кадры. Трубят трубачи (синхронно).

Кадры. Под деревом сидит мужчина. Босые ноги сидящего (крупным планом).

Титр. В ПЕРВЫЙ ГОД ОРГАНИЗАЦИИ В КОЛХОЗЕ КАУНЧИ БЫЛИ ЕЩЕ СИЛЬНЫ СТАРЫЕ ОБЫЧАИ. «ДЕЛО МУЖЧИН — СЕЯТЬ, ДЕЛО ЖЕНЩИН — СОБИРАТЬ ХЛОПОК», — СКАЗАНО В ШАРИАТЕ.

Кадры. Женщины собирают хлопок. Крупный план: женские руки снимают коробочки хлопка, собирают их в фартук. Женщины высыпают собранный хлопок из фартуков. Ребенок играет на куче собранного хлопка.

Титр. «ДЕЛО МУЖЧИН».

Кадры. Мужчины под навесами готовят чай. Кипит самовар. Мужчины наливают чай из самовара в пиалы, пьют чай из пиал. Музыкант играет на национальном инструменте (синхронно).

Титр. БАИ ТАКЖЕ ВЫСЛАЛИ ТРУБАЧЕЙ.

Кадр. Трубят трубачи.

Кадры. Группы людей едут верхом и идут пешком к площади.

Кадр. Трубит трубач.

Кадры. Толпы конных и пеших людей на площади.

Титр. СОБИРАЙТЕСЬ ДЕКХАНЕ, СОБИРАЙТЕСЬ НА ПРАЗДНИК — СМОТРЕТЬ КАНАТНОГО ПЛЯСУНА.

Кадры. Стоят и смотрят верховые. Канатоходец идет по канату. Зрители разных возрастов смотрят за выступлением канатоходца.

Кадр. Кричит зазывала (синхронно).

Кадры. Канатоходец на канате. Крупный план: ноги канатоходца перемещаются по канату. Лица зрителей. Барабанщик бьет в барабан (синхронно). Мальчик смотрит за упражнениями канатоходца.

Титр. ЗАБАВЛЯЙ ДЕКХАН КАНАТНЫЙ МАСТЕР — ПУСТЬ ОСЫПАЕТСЯ ХЛОПОК НА ПОЛЯХ!

Замечания о формате и плане серий адресовывались разработчиками проекта к специалистам студии «Совкино» — самой крупной производственной и фильмотечной базы в стране — основной площадки для съемки и монтажа материалов киноатласа:

Каждое звено Кино-Атласа СССР должно давать совершенно добросовестные сведения: 1) о производительных силах данного района, которые являются базой социалистического строительства; 2) социалистическом строительстве его и 3) о человеке/населении данного района, являющегося одной из производительных сил, его жизни, классовых взаимоотношениях (борьба с кулачеством и т. п.), культурном строительстве и т. д. Каждое звено К.А. СССР должно быть увязано с предыдущим и последующим по ряду линий, но все же должно представлять собой вполне законченный кино-очерк (Постановления..., 1931, л. 175).

Титр. ПО ПРИЗЫВУ ПАРТИИ НА ЛИКВИДАЦИЮ ПРОРЫВА...

Кадры. Мужчина дает свисток к отправлению поезда (синхронно).

Перевод стрелки. Идет железнодорожный состав. Поезд на станции. Вагон с надписью «Правда Востока». Мужчина открывает окно вагона (синхронно). Передает из окна пачки газет. Группы людей с флагами и транспарантами. Листы газет в воздухе.

Кадры. Группа людей прибывает на хлопковое поле.

Титр. ПЕРВЫМИ НА СУББОТНИК ВЫШЛИ КОМСОМОЛЬЦЫ.

Кадры. Молодые люди за сбором хлопка в поле. Юноша собирает хлопок. Девушка собирает хлопок. Складывают хлопок в мешки.

Кадры. Играет оркестр.

Титр. НА ПОМОЩЬ ПОДШЕФНОМУ КОЛХОЗУ...

Кадры. По улице идет колонна людей (синхронно). Ноги идущих.

Титр. ПОГРАНИЧНИКИ В БОЮ ЗА ХЛОПКОВУЮ НЕЗАВИСИМОСТЬ.

Кадры. Мужчины-пограничники собирают хлопок в мешки. Лицо пограничника.

Титр. ДВИЖЕТСЯ ТЯЖЕЛАЯ АРТИЛЛЕРИЯ ИЗ СОВХОЗА.

Кадры. По дороге движутся хлопкоуборочные машины. Двигается машина. Вращаются колеса машины.

Титр. СОВЕТСКИЕ МАШИНЫ ВДВОЕ УСКОРИЛИ УБОРКУ.

Кадры. Мужчины включают хлопкоуборочный аппарат. Убирают хлопок с помощью шлангов. По полю движется хлопкоуборочная машина. Колесо машины.

Титр. В КОЛХОЗАХ ОРГАНИЗОВАЛИСЬ ХОЗРАСЧЕТНЫЕ БРИГАДЫ.

Кадры. Девушка взвешивает собранный ею хлопок. Хлопок на весах. Мужчина взвешивает хлопок. Рука заполняет карандашом графы ведомости. Пальцы на счетах.

Титр. ЯСЛИ ОСВОБОДИЛИ ЖЕНЩИН ОТ ОБУЗЫ В ПОЛЕ.

Кадры. Руки умывают ребенка. Няни укладывают детей в кровати. Спит девочка в кровати. Руки укрывают спящего ребенка.

Кадры. Женщина собирает хлопок в поле. Ребенок спокойно спит в кровати.

Титр. ВОПРОКИ ЗАКОНАМ ДРЯХЛОГО ШАРИАТА МУЖЧИНЫ ВЫШЛИ В ПОЛЕ.

Кадры. Мужчины собирают хлопок, складывают в мешки. Укладывают мешки на обоз. Лошадь тянет повозку с мешками хлопка. Обоз, груженный мешками хлопка, движется по улице.

Титр. СО ВСЕХ КОНЦОВ ПОТЯНУЛИСЬ В ГОРОД КРАСНЫЕ ОБОЗЫ.

По убеждению участников межведомственного совета проекта, предполагалось уделить особое внимание прокату фильмов, включая подписку на серии атласа на манер подписки на тома энциклопедий:

Прокат фильмов Кино-Атласа может в основном базироваться на культурно-просветительных учреждениях страны — клубах, домах крестьянина, культбазах и т. д. Но, помимо обычного проката Кино-Атласа, надо считать необходимым осуществление подписки на Кино-Атлас со стороны заинтересованных учреждений и организаций (Постановления..., 1931, л. 179).

Титр. КОЛХОЗНИКИ, ВЫПОЛНИВШИЕ ПЛАН, ВАС ПРИВЕТСТВУЕТ ГОРОД И С НИМ ВЕСЬ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ!

Кадры. Представители общественности на городской трибуне (синхронно). Крестьяне сидят на обозах, слушают выступающих (синхронно). Выступает представитель городского комитета КП(б) Узбекистана.

Кадры. Развевается знамя с надписью на полотнище: «Красными хлопковыми обозами ускорим завершение пятилетки!».

Кадр. Арка над воротами Андижанского хлопкоочистительного завода № 3.

Кадры. По двору завода движется красный обоз. Мужчины несут мешки с хлопком.

Кадры. Женщина вяжет нити на станке. Руки женщины, вяжущие хлопок.

Кадр. Хлопок крупным планом.

Кадр. Работает ткацкий станок.

Титр. УДАРНАЯ ХОЗРАСЧЕТНАЯ БРИГАДА.

Кадры. Женщина работает у станка. Катушки движутся на станке. Ткань наматывается на барабан. Куски ткани движутся по ленте транспортера. Женщина метрует материал. Размеренные куски ткани движутся по ленте транспортера.

Наложение кадров: горы хлопка, куски ткани.

ТИТР: КОНЕЦ.

Соглашаясь в целом с вышеизложенными положениями коллег из бюро разработчиков киноатласа, Ерофеев давал в ходе обсуждения проекта важные практические комментарии, которые были учтены при формировании итоговой концепции:

«записка Союзкино подробно и правильно трактует вопрос о Кино-атласе, притом в марксистском отношении, что отменно и ново...

При комплексном подходе материал будет быстро устаревать. Поэтому надо экранизировать в первую очередь боевые моменты, а не общие (Кузбасс, Днепрострой и т. п.). Следует разграничить две области или две проблемы, возникающие из обсуждений вопроса о Кино-атласе. 1) Создание серий кино-фильм для школ по комплексному методу. 2) Вопросы планирования производства фильм вообще. Но надо уточнить тогда вопрос об организованных аудиториях для показа фильм» (Постановления..., 1931, л. 132).



Рис. 2. Кадр из фильма «Далеко в Азии»⁵

3. МЕТОД В.А. ЕРОФЕЕВА

Многочисленные свидетельства принципиального «документализма» режиссера находятся в его высказываниях и публикациях изучаемого периода. В ходе экспериментальных поисков нового марксистского киноязыка и развернувшейся тематической дискуссии по этому поводу в советской киносреде Ерофеев делал специальное ударение на миссию

⁵ Источник изображения: РГАКФД. Учетный № 8034.

документального кино как средства по созданию подлинной кинолетописи истории страны. При этом он решительно выделял «документальную фильму» из общепринятой в киноведении жанровой палитры, трактовавшей кинематограф как форму искусства: «Документальная фильма не является каким-либо „жанром“, направлением или течением в искусстве (...) Документальная фильма — это техническое новаторство в кинопроизводстве, новаторство по отношению к еще недавно безраздельно господствовавшей в нем игровой, театральной фильме. Техническое новаторство документальной фильмы позволяет заменить инсценировку жизненных явлений, применяемую в игровой фильме (в ателье или на “натуре”) — съемкой подлинной действительности» (Ерофеев, 1931, с. 5). По мнению Ерофеева, техническое новаторство документальной фильмы заключалось прежде всего в том, что благодаря развитию кинематографических технологий формат документального фильма преодолел свою хроникальную природу, развив новые измерения фиксации и трансляции реальности: «Основой технического новаторства документальной фильмы является особая, отличная от других видов кинопроизводства (игровой фильмы, рисованной) технология. Изобретательство, шедшее до линии усовершенствования и облегчения условий работы периодической хроники и научных фильм, совершенно переродило технические основы кинопроизводства» (Ерофеев, 1931, с. 5). На примере разбора очередной «Киноправды» Дзиги Вертова он, в частности, делал следующие выводы: «Гораздо интереснее киноправды сделанный без всяких экивоков “Госкинокалендарь”. Это зачаток чрезвычайно нужной Советским Республикам экранной газеты» (Нестерович, 1986, с. 136).

В то же время, анализируя съемочные и монтажные работы современников, а также свои первые киноопыты, он отчетливо осознал, что любое кинопроизведение, в том числе и документальное, является авторской конструкцией: «Каждый титр, фиксирующий отдельный факт ... является тенденциозным, т. к. уже в самом выборе этого факта (а не другого) для съемки и в точке зрения объектива проявляется отношение оператора (и руководителя режиссера) к этому факту» (Ерофеев, 1931, с. 5). Именно с учетом данной условности Ерофеев призывал коллег-документалистов двигаться по пути максимально возможной документальности в киноповествовании: «Нужно добиваться не снижения документа до инсценировки, а поднятия техники съемки этого документа и поисков новых форм монтажа документальной фильмы» (Прожикино & Фирсова, 1987, с. 176). Именно в фиксации и трансляции жизненного материала, обладающего особой силой воздействия на зрителей, Ерофеев видел специфику документального фильма. «Чем должна заниматься хроника по существу? Я полагаю, что хроника в основном должна заниматься фиксацией явлений подлинной действительности,

не только фактов, но и явлений», — декларировал Ерофеев (Дерябин, 1998, с. 30). И, как видно на рассмотренном примере киноработы «Далеко в Азии», он скрупулезно апробировал свои теоретические подходы на практике — именно хроникальная запись жизнедеятельности узбекских сообществ в аудио-визуальной объемности, проведенная в естественных условиях местных городских и сельских локаций методом наблюдения занимала Ерофеева.

В целом план его Среднеазиатской киноэкспедиции выражался в выстраивании непреложных звеньев: предварительная работа с опубликованными научными материалами, консультации со специалистами по этнографии и краеведению, создание сценарного эскиза и съемка документального фильма с применением приемов документальной записи кино- и фономатериалов. Учитывая, что работа «Далеко в Азии» была первым экспериментальным опытом сложной разъездной съемки с синхронной записью звука, специально для экспедиции была скомплектована мобильная линейка аппаратуры. В частности, по воспоминаниям участников киногруппы использованная ими звуковая аппаратура системы инженера А.Ф. Шорина успешно выдержала специфические требования: «Советский звуковой аппарат должен проникать в совхозы, колхозы, на новостройки, в отдаленные национальные республики, иногда за тысячи километров от технических баз. Продвижение в такие районы связано в первую очередь с переездами по проселочным дорогам, пескам, болотам и т. п.» (Ерофеев, Залкинд, 1932, с. 43). В реализации документально-хроникального подхода к отражению действительности в кино и состояла главная особенность творческого почерка Ерофеева. Потому методика, последовательно использовавшаяся Ерофеевым при создании документальных фильмов, можно охарактеризовать как «антропологическую кинохронику». Умение режиссера разглядеть естественную драматургию в жизненном событии, а также транслировать «репортажные сцены», естественно передававшие «колоритный быт восточных окраин СССР», подчеркивал работавший с ним оператор Р.Л. Кармен (Виноградова, 1983, с. 68). Именно эти качества обеспечивают познавательную емкость кинодокументов Ерофеева и представляют значительную ценность для исследований.



Рис. 3. Кадр из фильма «Далеко в Азии»⁶

Как и многие фильмы советского киноатласа, кинокартина «Далеко в Азии» была выполнена по универсальной для своего времени сценарной матрице — на локальной специфике иллюстрировала переход от древних традиций (темного прошлого) к советским инновациям (светлое будущее), что обеспечило фильму визу для попадания в широкий кинопрокат. Несмотря на официальную позицию партийных ведомств, призывавших использовать возможности кинематографа для проведения «культурной революции», в кинопрокате СССР в 1920-х еще активно демонстрировались постановочные фильмы заграничного производства — они же сравнительно проще окупались, чем ищущие свой язык и формат документальные советские «культурфильмы». В этой связи Ерофеев, говоря о необходимости налаживания рабочей цепи «производство — прокат» для экспедиционных и научно-популярных лент, критиковал коммерческую ориентацию кинопрокатчиков, делавших ставку на кассовые показатели. Настаивая на выстраивании реального созвучия советских программных лозунгов и экранных высказываний, Ерофеев подчеркивал важность проведения реального импортозамещения на экране, усилив как качество производства, так и протекцию в прокате советских документальных фильмов. При этом одной из главных ниш для применения фильмов этно-географического содержания, в том числе и картин «Киноатласа СССР», Ерофеев считал сферу школьного образования: «Во многих областях преподавания (например, география, производство,

⁶ Источник изображения: РГАКФД. Учетный № 8034.

физика) кино является сильнейшим школьным пособием» (Ерофеев, 1926с, с. 4). Поэтому он обращался к руководству Наркомпроса с предложением обеспечить школы киноустановками и разработать программу производства «школьных фильм», а руководство киноорганизаций призвал взяться за осуществление сформулированной им программы. И в этом направлении Ерофеев представил программные положения, ставшие впоследствии основой концепции киноатласа в части применения серий экранного атласа в учебно-просветительских целях. К слову, рассмотренный в статье фильм «Далеко в Азии» был включен разработчиками в список образцовых фильмов советского киноатласа и рекомендован главным репертуарным комитетом для показа в рамках образовательных, просветительских, культ-агитационных мероприятий (Список технических, научно-популярных, учебных, агит-массовых и хроникальных фильм, одобренных Сектором Искусств и Главреперткомом для деревни, 1933, с. 11).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, с одной стороны, как один из первых кинодокументов по этнографии узбеков, фильм Ерофеева стал вкладом в науку. С другой, благодаря отображению на экране преломлений советского строительства в регионе — документом по визуальной истории края. Наконец, учитывая хроникальность как принципиальный подход в трансляции реальности, он сыграл значительную роль в развитии советской документалистики, заслуженно заняв свое место в ряду мировой киноклассики. А творческая методология Ерофеева, развитая им в работе над фильмом «Далеко в Азии», является вполне актуальной для применения в современной визуально-антропологической практике. Опыт же проекта «Киноатлас СССР» оказывается вполне востребован в сравнительно-исторической перспективе при осмыслении регулярно возникающих современных реплик создания визуальных атласов, также возникающих на стыке научных, творческих и идеологических линий, как, к примеру, видеопроjekt «Лица России» (информационное агентство «Росбалт» при поддержке Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации и Русского географического общества), мультимедийный проект «Народы России» (студия «Пилот» при поддержке Министерства культуры России), телепроект «Россия, любовь моя!» (ВГТРК) и мн. др. Как видно, дошедшие до наших дней визуальные архивы не ограничиваются ретроспективной ценностью — это и своеобразная «капсула»,

послание современным гуманитариям, которые способны инспирировать развитие тематических научно-творческих подходов в сегодняшних проекциях (Golovnev, I., Golovneva, E., 2021a; Golovnev, I., Golovneva, E., 2021b).

REFERENCES

1. Deryabin, A. (Ed.). (1998). *Vladimir Alekseevich Erofeev (1898–1940): Materialy k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Vladimir Alekseevich Erofeev (1898–1940): In honor of the 100th anniversary of his birth]. Moscow: Film Museum. (In Russ.)
2. Erofeev, V., & Zalkind, Z. (1932). Tekhnika zvukovoy ekspeditsii (opyt pervoy zvukos"emochnoy ekspeditsii Vostokkino v Srednyuyu Aziyu) [Technique of sound expedition (experience of Vostokkino's first sound recording expedition to Central Asia)]. *Proletarskoe Kino*, (6), 43–48. (In Russ.)
3. Erofeev, V.A. (1926a). Za neigrovuyu fil'mu [On non-entertainment films]. *Kino*, (40), 3. (In Russ.)
4. Erofeev, V.A. (1926b). K razrabotke kinonedr [On cinemining]. *Kino*, (42), 2. (In Russ.)
5. Erofeev, V.A. (1926c). O shkol'nom kinematografe [About school cinema]. *Kino*, (47), 4. (In Russ.)
6. Erofeev, V.A. (1926d). Ob ekspeditsiyakh voobshche i v chastnosti [About expeditions in general and in particular]. *Sovetskiy Ekran*, (25), 8–9. (In Russ.)
7. Erofeev, V.A. (1926e). Fabrika neigrovoy fil'my [The non-entertainment film studio]. *Kino*, (41), 3. (In Russ.)
8. Erofeev, V.A. (1931). Tekhnicheskoe novatorstvo dokumental'noy fil'my [Technical innovation of documentary films]. *Proletarskoe Kino*, (2–3), 4–13. (In Russ.)
9. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021a). "Katerina of the North": The representation of childhood in ethnographic film. In K.P.R. Hart (Ed.), *Arctic Cinemas: Essays on Polar spaces and the popular imagination* (pp. 38–51). Jefferson: McFarland and Company. <https://www.elibrary.ru/kpeivl>
10. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021b). Traditional ethno-cultural communities in the modern Russian north: Oil field as a documentary film case. In M. Lehtimäki, A. Rosenholm & V. Strukov (Eds.), *Visual representations of the Arctic* (pp. 279–294). New York: Routledge. <http://doi.org/10.4324/9781003158295-20>, <https://www.elibrary.ru/iahqso>
11. Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2022). Nauchnye poiski v sovetskoy kinematografii 1920–1930-kh godov (metod "parallel'noy kinozasemki" Anatoliya Terskogo) [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.

(In Russ.) <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>, <https://www.elibrary.ru/kvonko>

12. Henley, P. (2020). *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press.

13. Lancy, D. (2022). *The anthropology of childhood*. Cambridge: Cambridge University Press.

14. Nesterovich, O.T. (Ed.). (1986). *Zhizn' v kino* [Life in cinema] (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

15. Prozhiko, G., & Firsova, D. (Eds.). (1987). *Letopistsy nashego vremeni: Rezhissery dokumental'nogo kino* [Chroniclers of our time: Directors of documentary cinema]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

16. Sharapov, V. (2020). Construction of the ethnographic visual image of Komi-Zyrians in the "Artistic Ethnology" of the late 19th–20th centuries. *Slovenský Národopis*, 68 (3), 230–249. <http://dx.doi.org/10.2478/se-2020-0013>

17. Soyuzkino State All-Union Cinema and Photographic Association. (1931). *Postanovleniya (kopii) i vypiski iz protokolov zasedaniy pravleniya* [Resolutions (copies) and extracts from the minutes of meetings of the Board]. Russian State Archive of Literature and Art—RGALI, Fund 465, Inventory 1, Item 368. (In Russ.)

18. Spisok tekhnicheskikh, nauchno-populyarnykh, uchebnykh, agitmassovykh i khronikal'nykh fil'm, odobrennykh Sektorom Iskusstv i Glavrepertkomom dlya derevni [List of technical, scientific-popular, educational, agitation-mass and newsreel films approved by the Arts Sector and the Chief Repertoire Committee for Villages]. (1933). *Kino-Repertuar: Instruktivno-Metodicheskie Pis'ma Sektora Iskusstv*, (8), 4–14. (In Russ.)

19. Tishkov, V.A. (1993). *Russkie v Sredney Azii i Kazakhstane* [Russians in Central Asia and Kazakhstan]. Moscow: Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)

20. Vinogradova, A.L. (Ed.). (1983). *Roman Karmen v vospominaniyakh sovremennikov* [Roman Karmen in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова, А.Л. (сост.). (1983). *Роман Кармен в воспоминаниях современников*. Москва: Искусство.

2. Головнева, Е.В., & Головнев, И.А. (2022). Научные поиски в советской кинематографии 1920–1930-х гг. (метод «параллельной кинозасъемки» Анатолия Терского). *Наука телевидения*, 18 (4), 151–170. <https://www.elibrary.ru/kvonko>, <http://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>

3. Дерябин, А. (сост.). (1998). *Владимир Алексеевич Ерофеев (1898–1940). Материалы к 100-летию со дня рождения.* (1998). Москва: Музей кино.
4. Ерофеев, В.А. (1926a). За неигровую фильму. *Кино*, (40), 3.
5. Ерофеев, В.А. (1926b). К разработке киноснеда. *Кино*, (42), 2.
6. Ерофеев, В.А. (1926c). О школьном кинематографе. *Кино*, (47), 4.
7. Ерофеев, В.А. (1926d). Об экспедициях вообще и в частности. *Советский экран*, (25), 8–9.
8. Ерофеев, В.А. (1926e). Фабрика неигровой фильму. *Кино*, (41), 3.
9. Ерофеев, В.А. (1931). Техническое новаторство документальной фильму. *Пролетарское кино*, (2–3), 4–13.
10. Ерофеев, В., & Залкинд, З. (1932). Техника звуковой экспедиции (опыт первой звукоъемочной экспедиции Востоккино в Среднюю Азию). *Пролетарское кино*, (6), 43–48.
11. Нестерович, О.Т. (сост.). (1986). *Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах* (вып. 3). Москва: Искусство.
12. Прожиго, Г., Фирсова, Д. (сост.). (1987). *Летописцы нашего времени: режиссеры документального кино.* Москва: Искусство.
13. Постановления (копии) и выписки из протоколов заседаний правления Всероссийского кино-фотообъединения «Союзкино» (1931). Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 368.
14. Список технических, научно-популярных, учебных, агитмассовых и хроникальных фильму, одобренных Сектором Искусств и Главреперткомом для деревни (1933). *Кино-репертуар: инструктивно-методические письма Сектора искусств*, (8), 4–14.
15. Тишков, В.А. (1993). *Русские в Средней Азии и Казахстане.* Москва: ИЭА РАН.
16. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021a). «Katerina of the North»: the representation of childhood in ethnographic film». In K.P.R. Hart (Ed.), *Arctic Cinemas: Essays on Polar Spaces and the Popular Imagination* (pp. 38–51). Jefferson: McFarland & Company. <https://www.elibrary.ru/KPEIVL>
17. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021b). Traditional Ethno-Cultural Communities in the Modern Russian North (Oil Field as a Documentary Film Case). In M. Lehtimaki, A. Rosenholm, & V. Strukov, *Visual Representations of the Arctic* (pp. 279–294). New York: Routledge. <https://www.elibrary.ru/IAHQSO>, <http://doi.org/10.4324/9781003158295-20>
18. Henley, P. (2020). *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film.* Manchester: Manchester University Press.
19. Lancy, D. (2022). *The Anthropology of Childhood.* Cambridge: Cambridge University Press.

20. Sharapov, V. (2020). Construction of the Ethnographic Visual Image of Komi-Zyrians in the «Artistic Ethnology» of the late 19th–20th Centuries. *Slovenský národopis*, 68 (3), 230–249. <http://dx.doi.org/10.2478/se-2020-0013>

ABOUT THE AUTHOR

IVAN A. GOLOVNEV

Dr. Sci. (History), Senior Research Fellow,
Arctic Research Center,
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

email: ethnokino@yandex.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ

доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник,
Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого
(Кунсткамера) РАН,
Центр Арктических исследований,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

ResearcherID: AAC-8728-2019

ORCID: 0000-0003-4866-7122

e-mail: ethnokino@yandex.ru