

УДК 316.7

DOI: 10.17223/2312461X/30/3

## КИНО И ТАНЦЫ. ДВА ФИЛЬМА ИЗ АРХИВА ИНСТИТУТА ЭТНОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ РАН<sup>\*</sup>

---

Елена Сергеевна Данилко

**Аннотация.** Рассматриваются два фильма из архива Института этнологии и антропологии РАН, посвященные хореографическому искусству чукчей и эскимосов. Фильмы сняты сотрудниками Института А.В. Оськиным и М.Я. Жорницкой в 1970-е гг. На их примере анализируются формы научной и художественной презентации явлений, сложно поддающихся вербальному описанию, в оптике советского этнографического кино; обозначаются тенденции и факторы, определявшие развитие этого жанра; делаются попытки сопоставления методологических приемов в создании антропологических фильмов в разных научных традициях.

**Ключевые слова:** визуальная антропология, этнографическое кино, коренные народы Севера, хореографическое искусство, танцевальная культура, чукчи, эскимосы

### Введение

Обоюдное тяготение кино и этнографии, обозначившееся практически с момента возникновения, – кстати, почти одновременного, – этих двух направлений гуманитарной деятельности, диктовалось в первую очередь их стремлением к взаимообогащению. Кинематографисты искали новые, интересные для запечатления ракурсы реальности, исследователи – более совершенные инструменты, способные фиксировать явления, ускользающие из их блокнотов. Не случайно первые научные съемки, начиная со знаменитой экспедиции Альфреда Хэддона в залив Торреса и съемок Маргарет Мид и Грегори Бейтсона на Бали, документировали материалы, с трудом поддающиеся вербальном описанию – танцы, трансовые состояния, проявления эмоций (Henley 2013: 84–85). Танцевальной культуре посвящены и снятые гораздо позднее фильмы советских ученых, которые я хотела бы рассмотреть в настоящей статье. Это фильмы В.А. Оськина и М.Я. Жорницкой «Хореографическое искусство народов Севера. Чукчи-оленеводы» (1975) и «Хореографическое искусство народов Севера. Эскимосы» (1978)<sup>1</sup>. Очевидно, что развитие западной антропологии и советской этнографии имело разные алгоритмы, определяемые социальными логиками, но, возможно, об-

---

\* Исследование выполнено в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН.

рашение к этим фильмам позволит выявить между ними не только различия, но и некоторые сходства, диктуемые логиками внутридисциплинарными. Кроме того, на примере этих фильмов было бы любопытно проанализировать формы научной и художественной презентации мира в оптике советского этнографического кино.

Фильмы, о которых пойдет речь в настоящей статье, являлись частью специальной программы по изучению хореографического искусства народов Севера. Эта программа, в свою очередь, реализовывалась в рамках масштабного проекта Института этнографии АН СССР, имеющего Северной экспедицией. Созданная в 1956 г. в соответствии с официальной концепцией развития этнографии первых послевоенных десятилетий, – упор на полевые исследования современности, – она просуществовала вплоть до начала 1990-х гг. (Батыянова 2013: 17). В 1970 г. в состав экспедиции вошла сотрудница Института Мария Яковлевна Жорницкая (1921–1995) и с 1972 г. совместно с руководителем группы научного кино Александром Васильевичем Оськиным (1937–1999) они начали планомерно использовать киносъемку, наряду с другими уже привычными средствами для записи танца.

Система фиксации танцевального искусства, распространенная в то время не только среди этнографов, но и в театрах и хореографических училищах страны, опиралась главным образом на разработки известной исследовательницы С.С. Лисициан 1940-х гг. Лисициан исходила из существования некоторых поддающихся записи анатомических характеристик, обусловливающих движение отдельных частей человеческого тела. Ею было введено понятие кинетотакта, предполагающего запись всех движений исполнителя в единицу времени с помощью специальных знаков. На бумаге несколько отделенных друг от друга чертой кинетотактов объединялись в кинетофразы, составляя элементы танца. К этому прилагались схемы движений для каждой мизансцены, описание звукового сопровождения, рисунки или фотографии (Жорницкая 1983: 10). Использование такой сложной системы на практике было занятием трудоемким и требующим специфических навыков как для записывающего, так и для читающего. В связи с этим появление возможности киносъемки в поле было призвано значительно облегчить задачи документирования танцевального наследия.

### **Кто снимал кино, или Об авторах**

Неизбежное взаимопроникновение искусства и науки нередко обнаруживается не только в использовании методологических приемов или источников вдохновения, но и в биографиях некоторых ученых, в том числе авторов фильмов, о которых пойдет речь. Так, Мария Яковлевна Жорницкая, создавшая сравнительную этнохореографию народов Си-

бири, пришла в науку с балетной сцены. Танцовщица Якутского музыкально-драматического театра, любимица публики, исполнительница ведущих партий, заинтересовалась народной хореографией, когда приняла участие в первом якутском балете «Полевой цветок», поставленном в 1947 г. к 25-летию Якутской республики. Укреплению интереса способствовало знакомство с композитором, собирателем и исследователем якутского музыкального фольклора М.Н. Жирковым, которое и привело ее в итоге в Институт языка, литературы и истории Якутского филиала СО АН СССР. Здесь Жорницкая активно включается в экспедиционную работу и занимается изучением и записью северных танцев и игр. География ее исследований расширяется после переезда в Москву. В составе Сектора Крайнего Севера и Сибири Института этнографии АН СССР она проработала до конца жизни (Батьянова 1996: 183–184). Научное наследие Жорницкой включает целый ряд фундаментальных монографических исследований, касающихся танцевального искусства якутов, эвенов, эвенков, юкагиров, чукчей, эскимосов, коряков, ительменов и обобщающие работы по хореографии сибирских народов (Жорницкая 1956, 1970, 1983).

Показательно, что помимо изучения танцев Жорницкая занималась их созданием. Собранные ею материалы становились основой сценических постановок для фольклорных коллективов и музыкальных театров. Так, более 20 поставленных Жорницкой якутских танцев до сих пор являются частью актуального репертуара, как и балет «Чурумчуку», для которого ею было сочинено либретто (Лукина 2020: 49–50). Сочетание, казалось бы, столь разных сфер деятельности было если не типично для биографии советского ученого, то уж точно не уникально. Об этом свидетельствует, в частности, состав учеников М.Я. Жорницкой, также объединяющих в своей деятельности научные штудии и служение искусству (Батьянова 1996: 185). В целом же, согласно исследованию Игоря Нарского, советский канон творческого процесса по созданию народных танцев, сформировавшийся уже к концу сталинского периода и просуществовавший до конца советской эпохи, обязательно включал в себя некоторый этнографический сюжет – путешествие за полевым танцевальным материалом, поиск оригинала, подлинника, истинно народного искусства. Вообще сам концепт подлинности, способный быть «одновременно антимодерным и модерным, поскольку мог звать и назад, и вперед, побуждать и к бегству от действительности, и к ее активному преобразованию» (Нарский 2018: 376), оказывался весьма удобным для применения и во многом определял формирование запроса советского времени на ученого-«многостаночника», решавшего множество разных задач, выступая не только исследователем, но и творцом нового человека.

Научная карьера второго автора фильмов, Александра Васильевича Оськина, выпускника исторического факультета МГУ имени М.В. Ло-

моносова, не была так непосредственно связана с танцевальным искусством. Он был вовлечен в эту сферу только как «человек с киноаппаратом», сотрудник и впоследствии заведующий кинолаборатории Института этнографии СССР, где работал с 1972 по 1998 г. По-настоящему Оськина занимали петроглифы, которые он изучал в знаменитой Хорезмской экспедиции. Их Александр Васильевич также фиксировал на камеру, фотографировал, делал многочисленные прорисовки и планировал подготовить фильм. В 1985 г. он защитил кандидатскую диссертацию по своей любимой теме (Оськин 1985). Хотя музыкой он также увлекался, интересовался, в частности, звучанием древних инструментов и экспериментировал с их реконструкцией.

Судя по нескольким сохранившимся отчетам кинолаборатории, едва ли не половину года Оськин проводил в поле с камерой и фотоаппаратом, вторую же половину занимался проявкой, монтажом, описанием огромного объема отснятого материала. Например, в 1973 г. его полевой сезон, начавшийся в апреле, длился до конца осени и включал совершенно разные регионы от Костромской области до Самарканда, – и сопровождался километрами отснятой пленки (АРАН. Ф. 142. Оп. 11. Д. 265). А годом ранее только во время Северной экспедиции им было снято около 2 тыс. метров 16-миллиметровой пленки. «Наша группа, – писал Оськин в своем годовом отчете, – побывала в поселках северной части Камчатской области, где в дополнение к описанию танцев и фотографированию отдельных “па” мы занимались киносъемками. В поселке Корф снимали ительменку, заслуженного деятеля культуры Лукашкину Т.П., которая показала несколько традиционных северных танцев ([нрзб], “Нерпы”, “Дорога”). Вместе с отцом Юрием Китыгиным Лукашкина снялась в корякском народном танце “Нерпы”. В поселках Агай-Ваям, Хаилино, Аяпка, [нрзб] было снято около 20 танцевальных номеров в исполнении эвенов, коряков и чукчей. В поселке была снята сказка-пантомима, а также два обряда “Медведь” и “Белуха” в исполнении группы коряков. Наряду со старыми народными танцами были сняты современные народные танцы в исполнении балетмейстера С. Манилы Нины Токат, в которых наглядно иллюстрируется преемственность современного профессионального танца с народным творчеством» (АРАН. Ф. 142. Оп. 11. Д. 145. Л. 1–2). Это описание дает хотя бы примерное представление не только о масштабах, но и о характере совместной работы А.В. Оськина и М.Я. Жорницкой<sup>2</sup>. Показательно, что снимались и «старые» народные танцы, и современные, а обряды фиксировались «в исполнении», иногда профессиональных балетмейстеров, являя собой по сути реконструкции или интерпретации третьего или четвертого порядков, сводя таким образом на нет все позитивистские стремления к отделению «подлинно народного» от искусственно привнесенного.

### Как снималось кино, или О методах

Далеко не все отснятое в Северной экспедиции превратилось в фильмы. М.Я. Жорницкая в предисловии своей книги пишет о трех из них: «...два в черно-белом изображении на 16-миллиметровой пленке о народных танцах коряков и эскимосов и на 35-миллиметровой пленке о хореографическом искусстве береговых чукчей и эскимосов, а также озвученный фильм в цветном изображении на 35-миллиметровой пленке о народных танцах чукчей-оленеводов, сопровождаемый нашим комментарием» (Жорницкая 1983: 10).

Построением фильма (сценарием) и монтажом занимался преимущественно Оськин, в титрах упоминается также Л.А. Трофимова. В качестве операторов привлекались студенты ВГИКа М.А. Хакулов, А.В. Дудов, С.Г. Циханович и Н.В. Волков. Такое содружество с Институтом кинематографии весьма примечательно и отражает некоторые тенденции, характеризующие советское этнографическое кино. Здесь мне как раз хотелось бы обозначить методологические рамки, визуальные и теоретические конвенции, определявшие его форму и содержание и, соответственно, оказавшие влияние на фильмы А.В. Оськина и М.Я. Жорницкой. Для этого нам придется углубить хронологическую перспективу и обратиться к периоду с середины 1920-х до конца 1930-х гг. Именно в это время взаимный интерес этнографии и кинематографии реализуется в целом ряде масштабных проектов и в появлении специфического жанра советского кино – культурфильмы. Это время, когда и наука, и искусство вовлекаются в поиск новых инструментов и ориентиров развития и, одновременно, в процессы социалистического строительства. Исследователь советского этнографического кино Иван Головнёв характеризует этот период как череду национализаций – национализация кинематографа, национализация этнографии и, наконец, национализация этнокультур (Головнёв 2018: 35–67).

Для выбора путей и перспектив советской этнографии решающим событием стало совещание этнографов Москвы и Ленинграда в апреле 1929 г. Наряду с важнейшими теоретическими вопросами там обсуждались проблемы полевых методов и «умение заснять» рассматривалось уже как необходимый навык ученого-полевика. Дискуссия о «поле» символизировала в определенном смысле разделение двух школ и двух подходов, часто обозначающихся как *emic* и *etic*. Она развернулась вокруг двух основных докладов В.Г. Богораза и Б.А. Куфтина, отстаивающих, соответственно, стационарный и экспедиционный методы (От классиков к марксизму... 2014: 61). Проводя идею «слияния с народом», Богораз говорил о недостаточности даже длительных экспедиций, неизбежно имеющих поверхностный характер: «Необходима физическая близость, личное восприятие бедности, холода, голода, участие в

труде, участие в празднествах» (263). Интересно, что он предлагал этнографам обращаться к автохтонным толкованиям: «Необходимо организовывать записи указанных лиц (аборигенов. – Е.Д.) и рядом с биографиями собирать автобиографии, нередко наивные, написанные неумело, но тем более ценные. Самая “плохая” автобиография лучше искуснейшей биографии, написанной исследователем со стороны» (264). Оппоненты Богораза, также апеллируя к важности объективной информации, не видели препятствий к ее получению и во время краткосрочных экспедиций. Звучали также предложения о создании некоторого единого административного органа, регулирующего деятельность всех экспедиций. Этот проект так и не был реализован, но и единства во мнениях достигнуть не удалось. Сошлись этнографы на том совещании лишь в одном – в том, что «наука должна вступить в более тесную связь с советской национальной политикой» (63). Постепенно в силу разных обстоятельств предложения Богораза, вполне вписывающиеся в актуальную методологическую парадигму зарубежной антропологии, не нашли воплощения в практике советских, и впоследствии российских, этнографов, и их фирменным методом стал метод экспедиционный. Это, на мой взгляд, непосредственным образом отразилось на характере использования камеры, исключающем длительные документации жизни какого-то одного сообщества и минимизирующем спонтанные сюжеты.

Кинематограф того периода также переживал пересборку подходов, наиболее активные режиссеры-документалисты оказались вовлечены в ожесточенные дискуссии вокруг понимания объективности. В итоге, окончательное суждение, что же считать реальностью, было делегировано власти. «Дебаты о “документальности”, – пишет Оксана Саркисова, – были по существу направлены на сохранение монополии на правильное толкование материала» (Sarkisova 2017: 28). Правильность же определялась идеологическими задачами. Создаваемые в 1920–1930-е гг. культурфильмы, разновидностью которых являлась этнографическая фильма, таким образом учили и участников съемки, и зрителей смотреть на мир «по-марксистски». И в этом отношении и кино, и этнография оказались довольно близки.

Автор адресованного специально кинематографистам и опубликованного в 1930 г. методического пособия по созданию этнографических фильмов А. Терской выделяет три их вида: учебный, научно-популярный и фабульный игровой (художественный). Отметив, что учебную фильму отличают узость темы и характер использования в качестве «живого диапозитива», он сосредоточивает основное внимание на фильме научно-популярной (Терской 1930: 80–81). Характерно, что в этой классификации отсутствуют материалы / фильмы, создаваемые собственно этнографами, с которыми Терской дискутирует. Из

этой дискуссии вырисовывается специфика или представление о специфике этнографических подходов к кино – последовательная съемка событий от начала до конца («от альфы до омеги») и невмешательство в их естественное течение в сочетании с глубоким знанием информации, которое, в свою очередь, достигается за счет длительного изучения народа. Но даже при таком серьезном отношении к делу в эстетическом отношении, по мнению Терского, этнографическая съемка невыразительна и неинтересна, так как ученые предпочитают средние планы, нечастую смену локаций и ракурсов. Этнографу противостоит кинематографист, чья мобильная камера смело вторгается в «живой поток жизни» и преобразовывает реальность в соответствии с поставленными перед режиссером идеологическими задачами (71–72). Эти задачи не возбраняли использование реконструкций и постановок. Наиболее качественный же продукт мог получиться, по мнению методолога, при синтезе и тех, и других подходов, когда режиссер стремился к получению глубоких знаний о предмете, а ученый – к пониманию основ киноязыка (73). Провозглашение такого единства двух цехов, как ни парадоксально, оказывалось одновременно их однозначным функциональным разделением, когда этнографом следовало копить знания, а кинематографистам – презентовать их визуальными средствами и в доступной широкому зрителю форме.

Напомню, что в пособии Терского речь шла о научно-популярной этнографической фильме. Характеризуя методы ученых описанным выше образом, он, очевидно, исходил из имевшегося у него опыта взаимодействия, а возможно, и знакомства с образцами. Дмитрий Арзютов полагает, что А. Терской и автор предисловия к его пособию лингвист Н.Ф. Яковлев обращаются к тому же В.Г. Богоразу. Как известно, у последнего были налажены тесные контакты с Францем Боасом, у которого тот мог получить какие-то представления об использовании камеры в поле. Вообще Богораз стремился всячески внедрять кино- и фотосъемку в исследования, организовав «семинарий по обучению этнографов фотографии» и рассматривая перспективу, к сожалению, не реализовавшуюся, открытия специализации в Ленинградском университете по «этнокинофильмам» (Арзютов 2016: 205). Благодаря Дмитрию Арзютову в научный оборот была введена съемка ученика Богораза Г.Н. Прокофьева. Однако о других подобных примерах известно крайне мало. Приходится констатировать, что камера после 1930-х гг. так и не стала привычным инструментом советских этнографов, как не прижился в их обиходе и провозглашаемый Богоразом стационарный метод. Справедливости ради отмечу, что этому есть и объективные объяснения, такие как недоступность и неприспособленность к полевым условиям съемочной аппаратуры, отсутствие возможности обучения и т.д. Таким образом, путь от использования камеры как способа

фиксации изучаемых явлений, к средству иллюстрации научных тезисов и, наконец, превращению ее в самостоятельный исследовательский инструмент, пройденный зарубежной антропологией довольно быстро (Pink 2006: 4–5), для советской этнографии сильно затянулся. Последующим поколениям исследователей, доступными методологическими образцами экранного представления этнографии остались не столько работы их непосредственных коллег, сколько идеологизированные научно-популярные фильмы, производство которых также постепенно утрачивало первоначальные масштабы.

### **Фильм первый: Хореографическое искусство народов Севера. Чукчи-оленеводы**

Фильмы о хореографическом искусстве народов Севера задумывались как серия о разных танцевальных традициях. Сколько их предполагалось сделать в итоге, неизвестно. В архиве Института этнологии сохранились два. Эти фильмы, близкие по теме, существенно отличаются по форме. Если с оговорками использовать классификацию А. Терского, то один из них, о чукчах, можно отнести к научно-популярным, второй, об эскимосах, – к учебным. Размышления о необходимости использовать различные способы монтажа в зависимости от целевой аудитории занимали А.В. Оськина и высказывались в дискуссиях с коллегами (Оськин 2008). Но в данном случае, на мой взгляд, выбор форм был опосредован не столько целевыми установками, сколько содержанием и качеством отнятого материала, а также теми возможностями, которые он мог предоставить авторам. Съемки среди эскимосов проводились с июля по сентябрь 1973 г., среди чукчей в этот же период через год, в 1974 г. Оператором в первом случае выступал А.В. Оськин, во втором – студент ВГИКа А.В. Дудов, который помимо фиксации собственно танцев снимал еще и другие сюжеты, очевидно, предполагая использовать материал не только как научный источник, но и для создания фильма. Возможно, как раз поэтому фильм по более поздним чукотским материалам был смонтирован раньше, чем эскимосский.

Фильм начинается с обзорных планов, морской пейзаж сменяется рядом висящих на стене панно с изображениями местных «типажей» – рыбаков, оленеводов, рабочих, добывающих руду, камера скользит по ним снизу вверх, как бы отмечая вехи на некоем пути, немного задерживается на женском портрете, надписи «Чукотка» большими буквами на крыше здания и движется дальше вдоль улиц и домов северного города. «Это Певек, в котором живут чукчи», – сообщает голос за кадром, принадлежащий М.Я. Жорницкой, – «за короткое время вместо старых яранг здесь поднялись четырех- и двухэтажные дома»<sup>3</sup>. Закадровый

комментарий об «отшлифованном веками» хореографическом искусстве чукчей, изменившемся, но «сохранившем первооснову», поддерживается визуальным рядом, демонстрирующим свершившиеся перемены в жизни чукчей. Несколько символьных кадров призваны показать зрителям позитивный характер этих перемен. Например, старый обшарпанный дом в форме яранги на фоне новой многоэтажки или девушка, распахивающая одну за другой створки окна в залитое ослепительным солнечным светом пространство. Все это отсылает нас к старым культур фильмам с их однозначным идеологическим посылом о советской власти, преобразившей жизнь коренных народов к лучшему (рис. 1).



Рис. 1. Старый дом на фоне новой многоэтажки. Фрагмент из фильма «Хореографическое искусство народов Севера. Чукчи-оленеводы»

Вводный дикторский текст завершается сообщением, что чукотские танцы делятся на игровые и сохранившиеся в виде фрагментов обрядовые. Далее в формате концертной программы, последовательно показываются три сценических танца, исполняемые женским фольклорным ансамблем «Айоночка». Девушки в одинаковых, сшитых из легкой атласно-переливчатой ткани, с орнаментом и меховой опушкой платьях помещены в привычный для чукчей природный ландшафт. Пейзажные планы, вплетенные в танец, как бы демонстрируют взаимосвязь человека с природой, плавные движения девичьих рук рифмуются с течением воды и склоняющимися от ветра травами и цветами, а в одном из танцев ряд эффектно уходящих одна за другой за границу кадра деву-

шек замыкает бегущая за ними собака. Эта же идея, очевидно, нередко используемая в процессе конструирования чукотских сценических танцев, звучит позднее и в комментариях М.Я. Жорницкой к танцу «Первые лучи солнца»: «Исполнители танцевальными движениями рассказывают, как красивы утренние сопки, как приятно плескаться у ручья, как ярко светят первые лучи солнца».

Связь с природой – не единственный связующий элемент фильма. Его структура отображает попытки авторов поместить хореографическое искусство чукчей в некий историко-культурный контекст, объяснить его генезис и компоненты содержания, конечно же, в принятой в тот период научной парадигме и с помощью соответствующей терминологии. Например, о том, что танцевальные формы связаны с хозяйственной деятельностью, свидетельствует экранное сопоставление элементов танца с процессом обработки шкуры, о межкультурном взаимодействии рассказывает исполнение чукчанкой эскимосского танца, мы узнаем об этом из предваряющего титра и т.д. (рис. 2).



Рис. 2. Сценический танец «Журавли». Фрагмент из фильма «Хореографическое искусство народов Севера. Чукчи-оленеводы»

Обзорные видовые планы, показывающие среду обитания чукчей, их современный образ жизни и детали быта, сменяются в фильме демонстрацией отдельных танцев. Такие вставки напоминают концертные номера, впрочем, некоторые из них и являются таковыми. Например, в фильм включено выступление прибывшего в оленеводческую бригаду

на вертолете «агиткульт отряда». И несмотря на изначальную искусственность подобного исполнения фольклора, для фильма этот сюжет оказывается одним из немногих, в котором съемка не была спровоцирована присутствием этнографов, а как бы зафиксировала какое-то явление со стороны. Вообще ситуаций, когда объектив камеры именно «подсмотрел», выхватил и задокументировал движения танцоров, увлеченных своим занятием, во время праздника или обряда, организованного самими чукчами, в фильме нет. Перед нами либо фольклорный ансамбль со своим репертуаром, либо обрядовые реконструкции, показанные /разыгранные по просьбе членов экспедиции.

Специально для съемок женщины собирают традиционную ярангу, где обычно разворачивались чукотские танцы. Ведь именно ограниченность площадки, как объясняет Жорницкая, определила композицию и пластику их движений. В своей книге она писала, что игровые и обрядовые танцы почти не исполнялись уже с 1930-х гг., хотя иногда этнографы и имели возможность наблюдать отдельные их фрагменты в экспедициях. Например, в 1974 г., оказавшись в оленеводческой бригаде совхоза «Энмитагин» во время осеннего забоя оленей, они увидели благодарственный танец (Жорницкая 1983: 54). Однако показанный в фильме обряд Нинерум, как следует из голосового комментария, является реконструкцией, воссозданной по воспоминаниям о прошедшем году. Произносимое за кадром в этой части фильма практически буквально соотносится с показываемым на экране: «Развешивали амулеты. Выставляли семейных охранителей. Готовили пищу для кормления духов. Огонь для нового очага добывался путем трения об огнившую доску». Видимо, по сигналу оператора несколько детей одновременно выпускают стрелы из лука, как бы в честь прибытия стада. Затем они же двигаются по кругу у очага под звуки бубнов.

О последовательности и символическом значении ритуальных действий во время обряда зрителю рассказывает все тот же четкий и громкий голос исследователя. Обычно исследователь остается за кадром, хотя некоторые моменты полевой работы все же попадают в фильм. Вот Мария Яковлевна фотографирует что-то, привлекшее ее внимание, вот беседует со старожилами. Этот момент комментируется ее же голосом: «Чукча Гюнкут подробно рассказал нам о празднике и о функциях танца на нем». Беседа с Гюнкутом, как мы можем наблюдать, записывается на магнитофон, однако эти записи не используются в фильме (рис. 3). Возможность предоставить слово ему самому не рассматривается авторами как нарративный прием, Гюнкут так и остается немым персонажем, воплощающим собой знатока традиций. Также, как и те появившиеся на экране люди, не изображающие танец или обряд, а просто закуривающие папиросу, наблюдающие за происходящим, сидя на земле, разговаривающие друг с другом, оказываются моделями, де-

монстрирующими характерные позы, «передающиеся по традиции» и «известные как источники для установления древнейших этнических и культурных взаимосвязей». Это не означает, что они остались таковыми для членов экспедиции, даже скорее всего между героями фильма и этнографами установились вполне дружеские и теплые отношения. Но фильм, как и письменные тексты тех лет, передает своеобразное для советской этнографии противоречивое, вытекающее из позитivistского понимания объективности представление об этике, когда имена людей, с которыми исследователям довелось встретиться в поле, уважительно названы, но сами их голоса присвоены, превращены в обобщенные и обезличенные научные тексты.



Рис. 3. М.Я. Жорницкая беседует с чукчей Генкютом. Фрагмент из фильма «Хореографическое искусство народов Севера. Чукчи-оленеводы»

После того, как фильм был выложен на общедоступный канал YouTube, список участников той давней съемки стал дополняться их потомками в комментариях: «В фильме моя бабушка Рита есть. Здорово!»; «Девчата молодые, Куковякиева Шура, Света Тымненка». Эти реакции, возвращающие фильм в современность, немногочисленны, но, на мой взгляд, показательны. Сменилось всего лишь три поколения после съемок фильма, – среди сегодняшних зрителей есть те, кто помнит, узнает отдельных персонажей, – но от него «веет седой древностью», его герои уподобляются танцующим охотникам на мамонтов и одно-

временно представляют собой «натив Чукотку», которую нужно бе-речь. Архаизация даже недавнего прошлого, как известно, свойственна человеческой природе, присутствует она и в фильме, в котором процессы модернизации, изменившие жизнь чукчей к лучшему, неизменно переплетены с поиском древних корней их культуры. Этот поиск постоянно присутствует в закадровом тексте и направляет объектив оператора. Наиболее полно в художественной форме он воплощается в финальной части фильма, когда представление разыгранной на камеру реконструкции обряда продолжается танцевальными вставками. Вытекающее из научных задач стремление показать как можно больше вариаций в сочетании с утвердившимся телевизионными клиповыми приемами монтажа превращает ее в буквальном смысле в нарезку из разных танцев, каждый из которых длится не более минуты и предваряется титром с названием и иногда именем исполнителя(ей). Но сама ситуация съемки здесь, очевидно, изменилась, потому что и исполнители, и камера ведут себя более свободно. Мы видим, что к участникам ансамбля присоединились местные жители, и это уже больше, чем показательный концерт с заранее определенной последовательностью номеров, в нем появляются спонтанность и танцевальные импровизации. Камера пытается передать атмосферу события, повторяя движения танцов, выхватывая выразительные крупные планы, в этом ей помогает и звуковой фон – голос за кадром сменяется музыкой. На мой взгляд, это наиболее интересная часть фильма. Энергетика сырой необработанной, хаотичной по природе реальности просачивается сквозь клиповый монтаж и наивные спецэффекты, оставляя у зрителя ощущение аутентичности, той самой «натив Чукотка, о которой написано в комментариях. Скроенный по лекалам научно-популярного телепродукта фильм А.В. Оськини и М.Я. Жорницкой все-таки немного не помещается в границы жанра, как раз за счет сочетания не слишком сочетающихся вещей – вот этого неубиваемого живого хаоса, умудрившегося сохраняться вопреки всем усилиям его упорядочить, и неадаптированного дидактического нарратива с его академическими длиннотами. На мой взгляд, в этом фильме этнографы, решившие сделать «культур-фильму» совместно со студентом ВГИКа, сконструировали какую-то переходную и специфическую форму этнографического кино.

### **Фильм второй. «Хореографическое искусство народов Севера. Эскимосы»**

Продолжительность следующего фильма, снятого в Северной экспедиции Института этнографии «Хореографическое искусство народов Севера. Эскимосы», составляет 30 минут, а годом производства обозначен 1978 г. Здесь имеется в виду год, когда материалы полевых съе-

мок были смонтированы и превращены в некий законченный продукт на основе съемок 1973 г. в Чукотском районе Чукотского национального округа.

Структура фильма выражено нарративная, повторяющая строение научного текста: сразу за обозначением авторов, – титрами, – идет краткое «введение», обрисовывающее ситуацию, разворачивающуюся на экране. Перед нами, как одновременно объясняют голос за кадром и надпись на черном фоне, фольклорный ансамбль «Уэлен», исполняющий традиционные эскимосские и чукотские танцы. Далее следует краткая научная справка об особенностях этих танцев: «В движениях танцоров воспроизводятся разнообразные сцены из жизни охотников на морского зверя и бытовые сюжеты. Для мужчин характерна широко расставленная позиция ног. У женщин ноги сомкнуты вместе. Особое внимание уделяется движениям рук. Эскимосы всегда танцуют в перчатках. Их танцы скulptурны и графичны». Голос диктора, Марии Яковлевны Жорницкой, громкий и профессионально поставленный, замечу, что звучит он не на фоне изображения, а повторяет, тем самым как бы усиливая текст на экране. Такое необоснованное технической необходимости дублирование произносимого и записанного, на мой взгляд, показательно, оно обнаруживает тяготение авторов к письменному тексту и некоторое недоверие к тексту визуальному. Вообще этнографические фильмы, как пишет теоретик визуальной антропологии Дэвид МакДугалл, охватили обе известные традиции использования звука в кино, – когда изображения иллюстрируют словесные аргументы и когда они помогают раскрыть сюжетную линию, – сближаясь таким образом с письменной антропологией (MacDougall 1978: 412–413).

Перед авторами, очевидно, стояла задача обобщить экспедиционные материалы и концентрированно представить основную информацию об эскимосских танцах, их видах и особенностях. В получасовой фильм в итоге вошли танцы импровизированные или «вольные», танцы, отражающие традиционные занятия и бытовые сюжеты из прошлого, а также современные реалии – разговор по телефону, прибытие генгруза, посвящение партийному съезду. Специально выделялись танцы мужские и женские, в одиночном и в групповом исполнении.

Как и в первом фильме, танцы исполняются участниками ансамбля в одинаковых сценических костюмах на фоне местного природного ландшафта: берег моря, скалы и холмы. Сменяется несколько локаций, но это передвижение остается лишь географическим, почти не отражаясь на зрительском восприятии, так как композиция кадра, построенная на одинаковом среднем плане, остается неизменной. Камера, жестко закрепленная на штативе, почти всегда снимает танец от начала до конца из одной единственной точки, ее движения минимальны, крупных планов немного, они чаще появляются, что характерно, в импрови-

зациях. Возможно, такой подход обусловлен стремлением именно зафиксировать движения танца, «записать» их посредством съемки в целостном виде без погони за эстетическими эффектами. Именно такой канон этнографического кино закрепился с 1930-х гг. в зарубежной антропологии (Хайдер 2000: 21). Вряд ли Оськин и Жорницкая были знакомы с исследованиями коллег, но можно предположить, что они следовали тай же позитивистской логике объективного отображения реальности. Кроме того, эскимосские танцы в принципе малоподвижны и исполняются либо стоя на одном месте, либо сидя.

Специфика эскимосских танцев, как пишет Жорницкая в одной из своих книг, в наличии авторства. Наблюдая за исполнением танцев на своеобразных состязаниях между певцами музыкантами и танцорами различных байдарочных артелей, «народные балетмейстеры» составляли новые танцы-пантомимы из понравившихся элементов. Как правило, этим занимались мужчины, но в советское время появились и женские импровизации (Жорницкая 1983: 15). Например, игровая композиция «Я ищу свой танец» и основанный на предании «Танец с камушками» были созданы известной сочинительницей Рахтинаун (44). С первой из них начинается фильм, но исполняет ее мужчина, как и появляющийся позднее на экране «Танец с камушками». Смещение гендерных ролей не очевидно непосвященным зрителям и не акцентируется авторами, здесь важнее условно импровизационное вступление к фильму, призванное ввести зрителя в мир эскимосских танцев. Оно сменяется хореографической инсценировкой дружбы народов. Так называется следующий, уже коллективный эскимосский танец, очевидный идеологический посыл которого усиливается его местом в напоминающей концертную последовательности «номеров». «Дружба народов» оказывается как раз между предшествующим ей поиском своего танца и изгнанным американским торговцем, как бы символизируя найденный эскимосами путь в светлое будущее.

Танцу «Случай с американским торговцем» в фильме уделено особенное внимание, именно на его примере раскрывается структура всех эскимосских танцев. Для этого «Случай» появляется на экране целых четыре раза и в трех разных вариантах. В первый раз мы видим его полностью в исполнении одного из участников ансамбля Тулукака. Двое музыкантов на переднем плане аккомпанируют ему голосом и ритмичными ударами в бубен. Во второй раз используется уже описанный выше прием – закадровый голос зачитывает появляющийся на экране текст, сначала на черном пустом фоне, затем пространство кадра делится на две части, слева текст, справа – изображение танцора. После объяснения, что все эскимосские танцы состоят из tremolo-вступления и повторяющихся в медленном и быстром темпе частей, а музыкальный тakt равен размеру четыре четверти, показываются последовательно, и

уже без музыки, первая медленная часть танца, затем вторая, более быстрая, и финал. Каждый из отрезков также предваряется закадровым голосом и текстом. Третий показ сопровождается расшифровкой по такому же принципу уже отдельных движений и жестов танцора, изображающего приезд торговца и его внешность (высокий, в шляпе, толстый), то как тот предлагает и расхваливает свой товар, финальные резкие движения руками, демонстрирующие изгнание незадачливого коммерсанта. И в завершение, как бы для соединения увиденного и с полученной информацией, мы снова смотрим танец целиком (рис. 4).



Рис. 4. Расшифровка танца «Случай с американским торговцем». Фрагмент из фильма «Хореографическое искусство народов Севера. Эскимосы»

Здесь перед нами довольно любопытный эксперимент с отснятым материалом, обнаруживающий проблемы, с которыми пришлось столкнуться исследователям в процессе его анализа, и демонстрирующий попытки их преодоления. Выше уже говорилось о сложностях, связанных с записью танцев, разрешению которых должна была помочь съемка с ее возможностями передавать невербальное во всей полноте. И если с этой задачей камера действительно могла справиться более или менее сносно, даже с учетом технических несовершенств первых используемых в поле киноаппаратов и нюансов организации процесса, то дальнейшая работа с полученным ценным источником генерировала

проблемы уже другого порядка. Оставим пока практические моменты в виде нескольких десятков металлических коробок с горючей пленкой, свернутых в километровые рулоны, хотя это было серьезным препятствием для привычного осмысления поля, и обратимся уже к следующему этапу – к презентации визуальной информации. Новый формат записи танцев требовал и нового способа представления материала, формулируя множество вопросов. Каким образом упорядочить выхваченную камерой хаотичную реальность? Как объяснить неподготовленной аудитории, что некий жест в танце означает изгнание американского торговца, а не что-либо еще? И как вообще включить объемный культурный контекст в ограниченный отрезок экранного времени? Решением стало тематическое сегментирование информации и соотнесение ее частей с последовательной демонстрацией одного и того же визуального ряда. Этот эксперимент напоминает известные опыты Тимоти Эша в его фильме «Битва на топорах», где использован подобный прием (Asch, Seaman 1993). Эшу пришлось иметь дело со съемкой целиком спонтанной ситуации, здесь же съемка запланированная, но ее содержание, сложно поддающееся вербализации, определили поиски решения задачи в близком направлении.

«Случай с американским торговцем» – единственный танец в фильме, подвергшийся такому скрупулезному анализу. Видимо, на его примере предполагалось создать некий образец для расшифровки остальных, в тоже время он серьезно от них отличается наличием нуждающегося в разъяснении конкретного сюжета. Хотя мы можем обнаружить некоторое сходство со сценой раскладывания товаров в показанном позднее танце «Генгруз пришел». Всего в фильме показано около двадцати танцев, некоторые из них дважды – в одиночном и коллективном исполнении. Большая их часть связана с традиционными занятиями эскимосов и относится к категории подражательных, их содержание раскрывается в самих названиях и подкрепляется небольшой долей воображения. Так, поступательные движения рук танцора сверху вниз в «Охоте на каяке» легко соотносятся с греблей веслом, а короткий резкий бросок руки в сторону – с метанием копья в добычу. Морской охоте посвящена целая серия танцев, каждый из которых рассказывает об одном из циклов этого процесса: «Проводы на охоту», «Пожелание удачной охоты», «Охотники высматривают кита», «Охотники подкрадываются к киту на веслах», «Восхваление охотников», «Подтягивают кита», «Встреча охотников». Исполнялись эти сюжеты, как сообщает голос за кадром, на празднике кита (рис. 5). Это единственный комментарий после «Американского торговца», других вербальных подкреплений, кроме названий танцев в титрах, нет, визуальный ряд действительно самодостаточен. Смысловое наполнение танцев, изображающих охотников, рыболовов или людей, говорящих по телефону, понятны

любому зрителю, как и выражаемые широкими взмахами рук пафосные призывы из композиции «XXIV партийному съезду». В целом такая презентация этнографического материала нетипична для того времени. Можно предположить, что фильм был ориентирован преимущественно на исследовательскую аудиторию, а сама съемка изначально нацелена на создание нового вида источника.



Рис. 5. Танец «Встреча охотников». Фрагмент из фильма «Хореографическое искусство народов Севера. Эскимосы»

### Заключение

Два фильма из архива Института этнологии и антропологии РАН о хореографическом искусстве чукчей и эскимосов, безусловно, являются ценным источником по культуре этих сообществ. Но меня в данном случае интересовали не столько танцы, сколько то, каким образом они были сняты и представлены на экране. В данном контексте фильмы А.В. Оськина и М.Я. Жорницкой не менее ценные, так как относятся к категории редких образцов, изготовленных именно профессиональными этнографами. Фильмы сделаны в разных форматах, с известной долей условности воплощая в себе два способа использования камеры: один для создания этнографических источников и применения в исследовательских целях, другой – для презентации научных знаний более широкой аудитории. Соответственно, на примере одного из них мне хотелось рассмотреть, каким образом киноязык приспособливался к

описанию этнографических явлений, а на примере другого – каким образом социальные реалии находили отражение в науке. Однако их анализ в очередной раз показал всю искусственность подобных разграничений применительно к экранным произведениям, где социальное, научное и художественное неотделимы друг от друга. В то же время каждый из этих фильмов обозначил некоторые тенденции в развитии советского этнографического кино.

Особенное внимание к этнографической тематике уделялось в 1920–1930-е гг., годы активных преобразований всех сфер жизни советского общества. Именно тогда сформировался специфический жанр культур-фильмы и развернулись дискуссии о документальности в кино. В это же время создавался канон концертной самодеятельности с участием фольклорных ансамблей и танцевальных коллективов. А в этнографической науке вырабатывались методологические стратегии, обусловившие ее дальнейшее развитие вплоть до конца советского периода. Итогом, объединившим науку и искусство, стала их идеологизация, а мерилом объективности производимых ими продуктов и аутентичности описываемых явлений служило соответствие задачам социалистического строительства.

Позитивистская научная парадигма с ее установкой на факт и рациональным пониманием объективности, направлявшая траектории движения не только советской этнографии, но и до определенного времени зарубежной антропологии, непосредственным образом влияла и на использование камеры в полевой практике. Анализируя и сравнивая фильмы А.В. Оськина и М.Я. Жорницкой с некоторыми работами их зарубежных коллег, можно обнаружить общую логику в способах презентации визуального материала, применения нарративных схем, специфических операторских и монтажных техник. Одновременно такое сопоставление позволяет обнаружить и принципиальные различия. Утвердившийся в советской этнографии экспедиционный метод полевого исследования, не предусматривавший длительного проживания среди представителей изучаемого сообщества, исключал и последовательные внимательные кинодокументации разных сторон их повседневности, характерные для зарубежной визуальной антропологии. В силу разных причин камера так и не стала привычным инструментом для большинства советских этнографов, более или менее планомерно она входила в арсенал лишь центральных научных институций.

Кроме того, включение кино и этнографии в решение общих идеологических задач, с одной стороны, способствовало их сближению, с другой – привело к разделению их функций в экранной презентации «национальных культур». Работающие вместе над созданием этнографических фильмов ученые и кинематографисты оказывались профессионалами каждый в своей области, первым отводилась роль консуль-

тантов, вторым – творцов художественной формы, провозглашаемое же единство оставалось лишь красивой декларацией. Утвердившийся в итоге научно-популярный формат фильмов о народах многонациональной страны, где народы представлялись как «визуальные монады, заданные через территорию и культуру» (Sarkisova 2017: 97), до сих является неким эталонным образцом для российского научного сообщества. Именно этим обстоятельством, на мой взгляд, объясняется довольно распространенное здесь восприятие визуальной антропологии исключительно как средства популяризации научных знаний.

### **Примечания**

<sup>1</sup> Фильмы целиком можно посмотреть на странице Центра визуальной антропологии ИЭА РАН в YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UC55QUpVbty5R6T8CM6f9Cg> (дата обращения: 01.11.2020).

<sup>2</sup> Эти и другие материалы, снятые А.В. Оскиним с сотрудниками Института в разных районах страны и за рубежом, стали основой киноархива. Многие из них, к сожалению, не сохранились, значительная часть нуждается в атрибуции и подробном описании. Такая работа уже ведется в настоящее время и достойна быть представленной в специальных публикациях.

<sup>3</sup> Полные тексты титров и закадрового комментария фильмов представлены в приложениях к настоящей статье.

### **Литература**

- Арзютов Д.В. Этнограф с кинокамерой в руках: Прокофьевы и начало визуальной антропологии самодийцев // Антропологический форум. 2016. № 29. С. 187–219.
- Архив Российской академии наук (РАН). Ф. 142. Оп. 11. Д. 145. Отчет о работе кинолаборатории за 1972 г.
- РАН. Ф. 142. Оп. 11. Д. 265. Отчет кинолаборатории о работе за 1973 г.
- Батьянова Е.П. Памяти Марии Яковлевны Жорницкой // Этнографическое обозрение. 1996. № 2. С. 182–185.
- Батьянова Е.П. Северная экспедиция Института этнографии (1956–1991 гг.) // Этнографическое обозрение. 2013. № 4. С. 17–34.
- Головнёв И.А. Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова). М.: ИЭА РАН, 2018.
- Жорницкая М.Я. Якутские танцы. Якутск: Книж. изд-во, 1956.
- Жорницкая М.Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М.: Наука, 1983.
- Жорницкая М.Я. Северные танцы. М.: Сов. композитор, 1970.
- Жорницкая М.Я. Танцы народов Севера. М.: Сов. Россия, 1988.
- Лукина А.Г. М.Я. Жорницкая – исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 1-1. С. 46–56.
- Нарский И.В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М., 2018.
- Осъкин А.В. Петроглифы Центральных Кызылкумов как источник для изучения архаических культов: дис. ...канд. ист. наук. М., 1985.
- Осъкин А.В. Специфика обработки научных аудиовизуальных материалов для учебных и культурно-просветительских программ (по материалам экспедиционных этнограф

- фических исследований «Юрта каракалпаков» // Аудиовизуальная антропология. Истории с продолжением. М.: Институт наследия, 2008. С. 252–255.
- От классиков к марксизму: совещание этнографов Москвы и Ленинграда (5–11 апреля 1929 г.) / под ред. Д.В. Арзютова, С.С. Алымова, Д.Дж. Андерсона. СПб.: МАЭ РАН, 2014.
- Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теккинопечать, 1930.
- Хайдер К. Этнографическое кино. М., 2000.
- Asch T., Seaman G. Yanomamo Film Study Guide. Los Angeles: Ethnographics Press, 1993.
- Henley Pl. From Documentation to Representation: Recovering the Films of Margaret Mead and Gregory Bateson // Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology. 2013. Vol. 26:2. P. 75–108. DOI: 10.1080/08949468.2013.751857
- MacDougall D. Ethnographic Film: Failure and Promise // Annual Review of Anthropology. 1978. Vol. 7. P. 405–425.
- Pink S. The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses. London; New York: Routledge, 2006.
- Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia. London; New York: I.B. Tauris, 2017.

#### *Приложение 1*

#### **Расшифровка закадрового текста и текста титров к фильму**

**А.В. Оськина и М.Я. Жорницкой «Хореографическое искусство народов Севера. Чукчи-оленеводы»**

Титры:

Академия наук Союза ССР

Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая

1975 г.

ГРУППА НАУЧНОГО КИНО

Руководитель А.В. Оськин

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО НАРОДОВ СЕВЕРА. ЧУКЧИ-ОЛЕНЕВОДЫ

Чукотский национальный округ.

Чаунский район.

Июль–сентябрь 1974 г.

Авторы сценария: М.Я. Жорницкая, А.В. Оськин

Оператор: А.В. Дудов

Звукооператор: В.В. Митичкин,

Монтаж: З.С. Чугреева, А.В. Оськин, М.Я. Жорницкая

Фильм комментирует кандидат исторических наук М.Я. Жорницкая

Закадровый комментарий: Город Певет. Здесь живут чукчи. За короткое время вместо старых яранг поднялись четырех- и двухэтажные дома. В свободное время население охотно принимает участие во всех сферах культурной жизни своего родного края. Народное хореографическое искусство чукчей создавалось и шлифовалось веками. В своей современной форме традиционный танец продолжает жить в большом количестве вариантов, но часто сохраняет первооснову, выработанную в далеком прошлом. Устойчивое сохранение традиций, прямая передача их от поколения к поколению дают возможность

выявить особенности традиционного танца, проследить черты этнического единства в прошлом, пути его развития, пути взаимообогащения, а на современном этапе – сказать об исчезновении былой замкнутости. Собранный материал по народным танцам чукчей-оленеводов свидетельствует, что все танцы относятся к типу подражательных и могут быть разделены на игровые и обрядовые танцы. Последние в настоящее время сохранились в виде фрагментов.

Титр: Чукотский сценический танец «Айонские девушки»

Титр: Эскимосский танец. Исполняет Тымнераскова (чукчанка)

Титр: Чукотский сценический танец «Журавли». Исполняет группа ансамбля «Айоночка»

Закадровый комментарий: Связь с оленеводческими бригадами, районным центрами и городами осуществляется авиацией и вездеходами. Оленеводы, охотники значительную часть времени проводят на промысле в тундре, их семьи, их дети живут в поселках в благоустроенных домах. В поселках функционируют школы, больницы, магазины, ясли, детские сады, библиотеки и клубы. Традиционное искусство чукчей развивается не изолированно и обособленно. Национальные песни под бубен, подражательные танцы – все это получило новую жизнь и новое содержание. За последнее два десятилетия в Чукотском автономно округе организовано много песенно-танцевальных ансамблей. Эта форма наиболее целесообразна, так как песня неотделима от танца. В репертуаре чукотских ансамблей «Чукотские зори», «Ракушка», «Олененок», «Имитет» «Айоночка» и другие большое место занимают современные сценические чукотские танцы, которые построены на основе традиционных телодвижений, исполняются в характерной манере с присущими им композиционным линейным построением.

Только в оленеводческих бригадах сохранилось древнее переносное каркасное жилище яранга. Сборка яранги производится женщинами. По нашей просьбе чукчанки Катя Керетегина и Нина Эретигвина поставили временную ярангу. Зачастую в ярангах устраивали соревнования на лучшую гортненную песню и интересный импровизационный танец. Ограниченнность танцевальной площадки определила композицию танца и пластику движения. Все танцы исполняются почти на месте. Мы зафиксировали разнообразные позы, которые, как и танцы, передаются по традиции. Они известны как источник для установления древнейших этнических и культурных взаимосвязей. Каркас яранги обтягивают снаружи покрышкой – рэтом, сшитой из оленевых шкур. Рэтом впоследствии, после того как выходит из употребления, используется для шитья штанов для оленеводов, так как дымленая ровдуга не пропускает влагу.

Наиболее распространенными и дошедшиими до наших дней являются игровые танцы. Они исполнялись в любое свободное время. Игровые танцы исполняются сольно, парно и группой. Они обычно посвящаются темам труда, явлениям природы. Самым популярным танцем чукчей является импровизационный танец «Пич айнен», что в переводе означает «горлом петь». Под этот запев исполняются танцы «Куропатка – пестрый хвост», «Журавль», танцы «Обработка шкуры», «Нерпа», «Бой быков за санки», «Танец оленей» и многие другие.

В оленеводческие бригады стали теперь часто выезжать специальные агиткульт отряды, им предоставлена возможность арендовать авиатранспорт. В чаунскую тундру вылетел ансамбль «Инетет» – «Северное сияние».

В эту концертную программу кроме песен и стихов включены три сценических танца. Первый танец «Будни хозяйствики». Танец построен на имитации трудовых процессов. Исполнители выразительными движениями показывают, как они выбивают шкуру, обрабатывают ее, шьют, а затем наряжаются.

Титр: Чукотский сценический танец «Подледный лов»

Закадровый комментарий: В танце «Подледный лов» имитируют поиски места для долбления лунки и подледный лов.

Титр: Чукотский сценический танец «Первые лучи солнца»

Закадровый комментарий: В лирическом танце «Первые лучи солнца» воспевается красота окружающей природы. Исполнители танцевальными движениями рассказывают, как красивы утренние сопки, как приятно поплескаться у ручья, как ярко светят первые лучи солнца.

Самым большим праздником, с которым было связано исполнение обрядовых танцев у чукчей-оленеводов, считался праздник Ненирун. На Нвые этот праздник называют Ненируги – возвращение стада с летовки и забой тонкоскелестных оленей на одежду пастухам. Теперь обрядовые праздники не устраиваются. Или они устраиваются стариками. Об обрядовых танцах мы сведения получили от разных возрастных групп населения, а пластику движения танца мы записали впервые по показу непосредственных исполнителей. Чукча Гюнкут подробно рассказал нам и о празднике, и о функциях танца на нем.

В прошлом к празднику Ненирун тщательно готовились. Переносили ярангу на чистое место. Прибытие стада оленей сопровождалось стрельбой из лука. Развешивали амулеты. Выставляли семейных охранителей. Готовили пищу для кормления духов. Огонь для нового очага добывался путем трения лучка об огнivную доску.

Титр: Чукотские обрядовые танцы на празднике «Ненирун»

Закадровый комментарий: Эпическим началом праздника Ненирун являлся благородственный танец, посвященный огню, исполнявшийся вокруг очага.

В руках у каждого исполнителя был ярап – бубен. Танец начинался детьми. Медленно продвигаясь по кругу, по ходу солнца, и напевая свою мелодию, затем поворачивались и кланялись огню. Сделав 3–4 круга, переходили на небольшие прыжки, после чего останавливались, кланялись и уходили на свои места. На танец вступали взрослые и повторяли весь танец, исполненный детьми. В последний день праздника, на так называемом тыльном дне, который по-чукотски называется «мы аргын», исполнялась обрядовая пляска провода духов. Мужчины, ударяя в бубен, прыгали и, войдя в экстаз, подражали разным животным. Женщины в этот момент пытались утихомирить мужчин, резкими движениями рук из стороны в сторону, с криком «Охой-охой», как бы стряхивали, отгоняли вселившихся в них духов. На этом празднике исполнялся обрядовый танец «Виврельэт», что в переводе означает «дрожание колен». Исполнялся в прошлом женщинами. Мелко вибрирующие движения колен, повторяющиеся много раз подряд, хрипящий звук, резкий хлопок – все это носило эротический характер. Танец с гримасами, как мы предполагаем, представлял собой обряд проводов духа болезни. На этом празднике все могли одновременно петь свои личные песни, танцевать свой личный танец и бить в бубен, доведя себя и других до экстаза. Все обрядовые танцы весьма архаичны. Их исполнение связано с продвижением по незамкнутому кругу по ходу солнца. Танцы исполнялись под аккомпанемент бубна, под пение, в основном женщинами. Но танцевали и мужчины.

На месте ритуальных костров оставлялись оленины копыта и лопатки.

Бугорки из дерна, обложенные по кругу плоскими камнями, сооружались на местах потухших жертвенных костров. Ритуал этот назывался «сжигание костей». Сам бугорок – вместо огня.

Титр: Чукотский танец «с гримасами». Исполняет М. Кэленэ

Титр: Варианты чукотского танца «Бой оленей из-за самки»

Титр: Чукотский «Танец оленей»

Титр: Чукотский танец «Виврельэт». Исполняет Кэквут

Чукотский танец «Нерпа»

Титр: Чукотский танец «Куропатка – пестрый хвост». Исполняют Ытчай-Кергывааль, Кыльпина

Титр: Чукотский танец «Журавль». Исполняют Кэквут, Кунна

Титр: Чукотский импровизационный танец «Пичайнэн». Исполняют Ытчай-Кергывааль, Кыльпина

Титр: Чукотские импровизационные танцы

Титр: Чукотская танцевальная импровизация «Обработка шкуры»

Закадровый комментарий: Традиционная обработка оленьей шкуры явилась сюжетом для танца.

Титр: Чукотская пляска-пантомима «Ворон»

Титр: Конец фильма

## *Приложение 2*

### **Расшифровка закадрового текста и текста титров к фильму**

**А.В. Оськина и М.Я. Жорницкой**

**«Хореографическое искусство народов Севера. Эскимосы»**

Титры: Группа научного кино руководитель А.В. Оськин

Хореографическое искусство народов Севера. Эскимосы

Чукотский национальный округ

Чукотский район

Июль–сентябрь 1973 г.

Авторы сценария: М.Я. Жорницкая, А.В. Оськин

Оператор: М.А. Хокулов

Звукозапись: М.Я. Жорницкой

Монтаж: Л.А. Трофимовой

Титры и закадровый комментарий: Фольклорный ансамбль «Уэлен» исполняет традиционные эскимосские и чукотские танцы. В движениях танцоров воспроизводятся разнообразные сцены из жизни охотников на морского зверя и бытовые сюжеты.

Для мужчин характерна широко расставленная позиция ног. У женщин ноги сомкнуты вместе. Особое внимание уделяется движениям рук. Эскимосы всегда танцуют в перчатках. Их танцы скользящие и графичны.

Титр: Эскимосский танец «Ищу свой танец». Исполняет Эмутэгин.

Титр: Эскимосский танец «Дружба народов»

Титр: Эскимосский танец «Случай с американским торговцем». Исполняет Тулююк

Титры и закадровый комментарий: Все эскимосские танцы, кроме импровизированных, построены по одной структуре – тремоло-вступление и повтор-

ряющиеся танцевальные части. Музыкальное вступление осуществляется играющими на бубне и поющими. Протяжный звук «Айя-яя-яя-яя» равен музыкальному размеру четыре четверти. Первая часть танца состоит из подражательных движений, раскрывающих танцевальный сюжет. Исполняется в медленном темпе.

#### Вторая часть танца

В ней повторяются все движения первой части, но исполняются они в более быстром темпе с более низкой посадкой корпуса.

#### Финал танца.

Танец заканчивается одним ударом в бубен и резким движением рук танцора.

Расшифровка движений танца «Случай с американским торговцем»

Приехал американский торговец

Высокий

В шляпе

Толстый

Предлагает товар

Расхваливает товар

Мы его прогнали

Титр: Эскимосский танец «Охота на каяке». Исполняет Эмутэгин

Титр: Эскимосский танец «Охота на каяке». Исполняет Эмутэгин, Умка

Титр: Эскимосский танец «Танец с камушками». Исполняет Эмутэгин

Титр: Эскимосский танец «Генгруз пришел»

Титр: Эскимосский танец «XXIV партийному съезду». Исполняет Эмутэгин

Эмутэгин

Титр: Эскимосский танец «Танец рыболовов»

Титр: Чукотский танец «Танец каюра». Исполняет Тнауквутагин

Титр: Чукотский танец «Танец каюра»

Титр: Эскимосский танец «Разговор по телефону»

Титр: Мужской танец на празднике кита. Исполняет Эмутэгин, Коляч

Титр: «Вольный эскимосский танец исполняет Имаклик

Титры и закадровый комментарий: На празднике кита исполняются танцы, посвященные только охоте. В прошлом женщины-эскимоски исполняли танцы сидя

Титр: Проводы на охоту. Исполняют Эмун, Тулюкак

Титр: Пожелание удачной охоты. Исполняют Имаклик, Наргинаун

Титр: Охотники высматривают кита. Исполняет Имаклик

Титр: Охотники подкрадываются к киту на веслах. Исполняют Имаклик, Наргинаун

Титр: Восхваление охотников. Исполняет Уакат

Титр: Подтягивают кита. Исполняют Имаклик, Наргинаун

Титр: Встреча охотников. Исполняют Эмун, Тулюкак, А. Тогъек, В. Тогъек

Титр: Конец фильма

Danilko Elena S.

## CINEMA AND DANCE. TWO FILMS FROM THE ARCHIVES OF THE INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND ANTHROPOLOGY, RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES\*

DOI: 10.17223/2312461X/30/3

**Abstract.** The article looks at two films from the archives of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, dedicated to the choreographic art of the Chukchi and Eskimos. The films were shot in the 1970s by the Institute's staff A.V. Oskin and M.Ya. Zhornitskaya. Using these films as an example, the authors analyze the forms of scientific and artistic representation of phenomena that are difficult to describe verbally in the context of Soviet ethnographic cinema. They identify trends and factors in the development of this genre and compare methodological tools used to create anthropological films in different research environments.

**Keywords:** visual anthropology, ethnographic cinema, indigenous peoples of the North, choreographic art, dance culture, Chukchi, Eskimos

\*The article is published as part of the Research Plan of the Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences.

### References

- Arziutov D.V. Etnograf s kinokamerami v rukakh: Prokofevy i nachalo vizual'noi antropologii samoditsev [The ethnographer(s) with a cine-camera in their hands: The Prokofievs and the beginning of the visual anthropology of Samoyeds], *Antropologicheskii forum*, 2016, no. 29, pp. 187–219.
- Archive of the Russian Academy of Sciences (ARAN). F. 142. Op.11. D. 145. Otchet o rabote kinolaboratori za 1972 g.
- ARAN. F.142. Op.11. D. 265. Otchet kinolaboratori o rabote za 1973 g.
- Bat'anova E.P. Pamiati Marii Iakovlevny Zhornitskoi [In memory of Maria Iakovlevna Zhornitskaia], *Etnograficheskoe obozrenie*, 1996, no. 2, pp. 182–185.
- Bat'anova E.P. Severnaia ekspeditsiia Instituta etnografii (1956–1991 gg.) [The North Expedition of the Institute of Ethnography (1956–1991)], *Etnograficheskoe obozrenie*, 2013, no. 4, pp. 17–34.
- Golovnev I.A. *Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova)* [A.A. Litvinov's legacy: A phenomenon of the Soviet ethnographic cinema]. Moscow: IEA RAN, 2018.
- Zhornitskaia M.Ia. *Iakutskie tantsy* [Yakut dances]. Iakutsk: Kn. izd-vo, 1956.
- Zhornitskaia M.Ia. *Severnye tantsy* [Northern dances]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1970.
- Zhornitskaia M.Ia. *Narodnoe khoreograficheskoe iskusstvo korennoi naselenii Severo-Vostoka Sibiri* [Folk choreographic art of the indigenous population of the North-East]. Moscow: Nauka, 1983.
- Zhornitskaia M.Ia. *Tantsy narodov Severa* [Dances of the peoples of the North]. Moscow: Sov. Rossiia, 1988.
- Lukina A.G. M.Ia. Zhornitskaia – issledovatel' tantseval'nogo fol'klora narodov Sibiri i Severa [M.Ya. Zhornitskaya as a researcher of dance folklore of the peoples of Siberia and the North], *Kul'tura i tsivilizatsiia*, 2020, Vol. 10, no. 1-1, pp. 46–56.
- Narskii I.V. *Kak partiia narod tantsevat' uchila, kak baletmeistery ei pomogali, i chto iz etogo vyshlo. Kul'turnaia istoriia sovetskoi tantseval'noi samodeiatel'nosti* [How the Party taught the people to dance, who helped it do that, and what this all led to. The cultural history of the Soviet amateur dance]. Moscow, 2018.

- Os'kin A.V. *Petroglify Tsentral'nykh Kyzylkumov kak istochnik dlja izuchenija arkhaicheskikh kul'tov* [Petroglyphs in Central Kyzylkum as a source for studying archaic cults]. Diss. ...kand.ist.nauk. Moscow, 1985.
- Os'kin A.V. Spetsifika obrabotki nauchnykh audiovizual'nykh materialov dlja uchebnykh i kul'turno-prosvetitel'nykh programm (po materialam ekspeditsionnykh etnograficheskikh issledovanii «Iurta karakalpakov») [How to process audio and visual research materials for cultural education programmes (Based on the materials collected during the expedition 'The Yurt of Karakalpaks')]. In: *Audiovizual'naia antropologija. Istorii s prodolzheniem* [Audio and visual anthropology. Histories and their continuances]. Moscow: Institut nasledija, 2008, pp. 252–255.
- Ot klassikov k marksizmu: soveshchanie etnografov Moskvy i Leningrada (5–11 aprelia 1929 g.) [From founders to Marxism: A meeting of Moscow and Leningrad ethnographers (5–11 April 1929)]. Eds. D.V. Arziutova, S.S. Alyanova, D.Dzh. Andersona. St. Petersburg: MAE RAN, 2014.
- Terskoi A.N. *Etnograficheskaja fil'ma* [Ethnographic film]. Moscow: Teakinopechat', 1930.
- Heider K. *Ethnographic Film*. Moscow, 2000.
- Asch T., Seaman G. *Yanomamo film study guide*. Los Angeles: Ethnographics Press, 1993.
- Henley Pl. From documentation to representation: Recovering the films of Margaret Mead and Gregory Bateson, *Visual Anthropology*: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 2013, Vol. 26:2, pp. 75–108. DOI: 10.1080/08949468.2013.751857
- MacDougall D. Ethnographic film: Failure and promise, *Annual Review of Anthropology*, 1978, Vol. 7, pp. 405–425.
- Pink S. *The future of visual anthropology. Engaging the senses*. London – New York: Routledge, 2006.
- Sarkisova O. *Screening Soviet nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London – New York. I.B. Tauris. 2017.