

Научная статья
УДК 316.7
doi: 10.17223/2312461X/38/6

Уральские старообрядцы в советских киноматериалах

Елена Сергеевна Данилко

Институт этнологии и антропологии РАН, Москва, Россия, Danja9@yandex.ru

Аннотация. Со времени широкого распространения фотографии и изобретения кинематографа накопилось огромное количество визуальных источников о старообрядчестве, разбросанных в государственных, а более всего – в семейных архивах. Массив визуальных источников о старообрядчестве продолжает расти, и в его источниковедении очевидно назревает «визуальный поворот». На примере советского документального фильма о старообрядцах-часовенных «На Веселых горах» из фондов Государственного архива кинофотодокументов анализируются возможности использования такого рода источников в исторических исследованиях.

Ключевые слова: старообрядчество, визуальная антропология, советское этнографическое кино, Урал, Веселые горы, часовенные, исторический источник

Благодарности: Статья подготовлена в рамках гранта, предоставленного Министерством науки и высшего образования Российской Федерации (соглашение №: 075-15-2022-328).

Для цитирования: Данилко Е.С. Уральские старообрядцы в советских киноматериалах // Сибирские исторические исследования. 2022. № 4. С. 91–122. doi: 10.17223/2312461X/38/6

Original article
doi: 10.17223/2312461X/38/6

Ural Old Believers in Soviet Film Footage

Elena S. Danilko

*Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academic Science, Moscow,
Russian Federation, Danja9@yandex.ru*

Abstract. Since the widespread use of photography and the invention of cinema, a huge number of visual sources about the Old Believers have been accumulated, scattered among state, and most of all, family archives. The array of visual sources about the Old Believers continues to grow, and a “visual turn” is clearly brewing in its source study. In the article, using the example of the Soviet documentary film about the Old Believers-chapelites “On the Merry Mountains” from the funds of the Russian State Film and Photo Archive, the possibilities of using such sources in historical research are analyzed.

Keywords: Old Believers, visual anthropology, Soviet ethnographic cinema, Ural, Merry Mountains, chapelites, historical source

Acknowledgement: The article was prepared in the framework of a research grant funded by the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (grant ID: 075-15-2022-328).

For citation: Danilko, E.S. (2022) Ural Old Believers in Soviet Film Footage. *Sibirskie Istoricheskie Issledovaniia – Siberian Historical Research*. 4. pp. 91–122 (In Russian). doi: 10.17223/2312461X/38/6

Введение

Исследования старообрядчества в рамках всех дисциплин, даже антропологии с ее полевыми методами, оказываются неизбежно связаны с архивным поиском и, соответственно, анализом письменных текстов и разнообразного вербального материала. Вообще за старообрядческим сообществом закрепилось понятие книжного, текстового или текстуального сообщества, т.е. основанного на письменном слове, на его понимании и интерпретации (Crummey 1993). Возможно, поэтому визуальные свидетельства, за исключением, пожалуй, тех, что непосредственно координируются с текстами, – книжных миниатюр, заставок, настенных листов, крайне редко перемещаются с периферии научного взгляда в его центр. Между тем со времени широкого распространения фотографии и изобретения кинематографа накопилось огромное количество визуальных источников о старообрядчестве, разбросанных в государственных, а более всего – в семейных архивах. Отправившись в поле, мы всякий раз обнаруживаем эти спрятанные сокровища и просим их скопировать, а также активно снимаем сами все, что видим вокруг. В большинстве современных общин использование фотоаппарата и камеры уже не является чем-то особенным. В последние годы появилось множество игровых и документальных фильмов о старообрядчестве, постоянно организуются фотовыставки, приуроченные к разным событиям, а на самый поверхностный запрос о старообрядцах в интернете мы получаем гигабайты изображений.

Таким образом, массив визуальных источников о старообрядчестве продолжает расти и в его источниковедении очевидно назревает «визуальный поворот». В связи с этим мне бы хотелось немного его подтолкнуть, обратившись к архивному, но не вербальному материалу – к советскому документальному фильму о старообрядцах-часовенных «На Веселых горах» из фондов Государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД. № 13122).

Веселые горы – место для старообрядцев известное. Уже с начала XVIII в. на склонах этого заросшего густым лесом горного массива, протянувшегося между реками Чауж и Сулём и примыкающего к Ниж-

не-Тагильскому заводу, стали появляться первые скиты. Постепенно сформировалась традиция паломничества к могилам почитаемых иноков. Своего расцвета она достигла после Всероссийского указа 1905 г. о веротерпимости, когда старообрядцы могли посещать свои святые места, не скрываясь от властей. В летнее время, особенно с 25 по 29 июня (день памяти инока Павла), число паломников могло колебаться от шести до десяти тысяч. В эти дни из Невьянска, Нижнего и Верхнего Тагила, других заводских сел совершался крестный ход и у могил иноков Германа, Максима, Григория и Павла служились торжественные молебны. Сохранилось множество свидетельств непосредственных участников паломничества, как самих старообрядцев, так и их оппонентов из официальной церкви, журналистов и писателей. Много было написано об истории этого места и жизни иноков, самом событии. Несколько лет назад все эти свидетельства были собраны и опубликованы под одной обложкой (Веселые горы 2019). Остались и визуальные источники – зарисовки В. Санина, рисунки и прекрасные картины уральского художника В.А. Кузнецова, фотографии разных лет. Однако именно фильм предоставляет, на мой взгляд, уникальную возможность увидеть, как событие почти столетней давности разворачивается прямо на наших глазах. Снятый летом 1929 г. на Урале, что он может рассказать нам о старообрядцах, о том событии, времени и месте и как вообще заставить кинопроизведение говорить? Пользуясь случаем, хочу поблагодарить за профессиональные консультации и поддержку антрополога Ивана Головнева, киноведов Александра Дерябина, Петра Багрова, Евгения Марголита.

Уральская киноэкспедиция

Следует отметить, что фильм «На Веселых горах» уже не в первый раз выступит в роли источника. Так, в 1995 г. фрагменты из него вошли в работу екатеринбургского документалиста Аркадия Морозова «Тропой староверов», а позднее использовались уральскими археографами в научных статьях по истории местных общин в советский период (Белобородов, Боровик, 2013: 203–204; Клюкина-Боровик 2013: 205–206). И все-таки много вопросов, как содержательных, так и теоретических, возникающих при просмотре фильма, остались пока без ответа. Как известно, не существует видения без установки или реальности, не обремененной в систему представлений, хотя фотографии и фильмы, казалось бы, и являются визуальной фиксацией неких исторических фактов. Поэтому особую важность в работе с такого рода источниками приобретают обстоятельства их создания, характер и назначение их производства, косвенное отражение в них идеологии, формирующей коллективные идентичности (Блоунин, Розенберг 2017: 180–181). В этой связи

мне бы хотелось обратиться к истории появления фильма «На Веселых горах» и к определению его авторства: кто были эти люди, отправившиеся с киноаппаратом в старообрядческие святые места, и почему это показалось им достойным внимания?

В архивном каталоге представлены лишь краткое описание содержания, год съемки и производитель – фабрика «Совкино». С образованием в 1924 г. этого учреждения, объединившего все связанные с кино частные предприятия в стране, в целом завершился процесс национализации кинематографа. Тем не менее структурные изменения продолжались, и зимой 1930 г. «Совкино» было преобразовано в «Союзкино», а работавшая при ней студия неигровых фильмов «Культикино» – в фабрику «Культурфильм» (Гращенкова, Фомин 2022: 443–445). Видимо, авторы, снявшие материал на Урале летом 1929 г., закончили монтаж примерно через полгода, потому что в начальных титрах обозначены уже новые институции.

Термином «культурфильм» объединялись в то время разные виды кинематографической продукции, основанные на документальной хронике и снятые без реквизита и актеров, – научно-популярные, учебные, видовые, этнографические. Термин перекочевал из немецкой киноиндустрии, целью подобных фильмов считалось предоставление аудитории некоего объективного знания, упорядочивание ее представлений об окружающем мире. Методологические особенности культурфильмы¹ и способы донесения ее содержания до зрителей постоянно дискутировались, однако ее важность в деле просвещения сомнению не подвергалась и до начала 1930-х гг. культурфильмы включались в производственные планы каждой советской киностудии. Необходимость именно натуральных съемок способствовала развитию экспедиционного типа работы над фильмами.

Финальные титры с именами авторов в культурфильме «На Веселых горах» отсутствуют. Кроме того, сопоставление изображения с монтажными листами обнаруживает, что концовки первой и второй частей фильма (примерно с середины) оказались перепутаны и переставлены местами (см. приложение)². Все это создает ощущение незавершенности, позволившее, видимо, исследователям отнести его к разряду кинохроники (Клюкина-Боровик 2013: 205–206). Вместе с тем очевидно, что перед нами далеко не сырой, а уже смонтированный и концептуально структурированный материал. Авторы разделили его на две тематические части, и если первая условно являла хронику события (паломничества), то вторая явно претендовала на обобщение и цельный рассказ. Единственной зацепкой к поиску авторов стала показанная на экране справка о выдаче старообрядцам 10 рублей администратором картины «Урал» Д.И. Петровым. Картина с таким названием нашлась в послужном списке двух сотрудников «Совкино» – режиссера А.А. Черкасова и оператора И.С. Ко-

бозева (РГАЛИ. Ф. 2498. Оп. 1. Д. 22а. Л. 1, 4). Правда, никакой информации о сотрудничестве двух довольно известных персонажей раннего советского кино, да еще и на Урале, до сих пор найдено не было.

Биографических сведений об Александре Аполлинарьевиче Черкасове (1890–1960) сохранилось немного. Известно, что был он уроженцем Екатеринбурга, окончил местное реальное училище, затем филармоническое училище в Москве. Участвовал в Первой мировой и Гражданской. Довольно рано вступил в ВКП(б). Поработал в театре в Перми (Мотовилиха), в 1919 г. был инструктором по театральному делу агитационно-просветительского отделения уездного военного комиссариата в Орлове (совр. Кировская область). Одно время его судьба была связана с Дальним Востоком, где он попробовал себя в роли актера фильма «Избушка на Байкале» (1926) о бароне Унгерне (Петряев 1979). Последние годы своей жизни он провел в г. Благовещенске³. Однако судя по сохранившемуся в РГАЛИ заявлению о вступлении в Союз драматических и музыкальных писателей, к 1927 г. он поселился в Москве и служил в «Совкино» (РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Д. 694. Л. 1). К 1929 г. за ним значились две документальные работы – короткометражка «Приходите завтра» (1927)⁴, критикующая советскую бюрократию, и полнометражный фильм в семи частях «Соловки» (1928). На последнем, самом известном фильме Черкасова, хотелось бы остановиться подробнее. С одной стороны, это позволит представить, какого рода продукция выходила на экраны того времени, с другой – станет штрихом к портрету самого режиссера (рис. 1).

Фильм «Соловки» вошел в историю как часть пропагандистской кампании, призванной восстановить международный престиж России после того, как информация об издевательствах и пытках над заключенными просочилась в зарубежные источники. Один из участников группового побега заключенных из Кемского пересыльного пункта в Финляндию Созерко Мальсагов опубликовал в 1925 г. мемуары, впоследствии переведенные на ряд европейских языков (Мальсагов 1996). Книга вызвала широкий общественный резонанс, и фильм призван был опровергнуть ее содержание, показав гуманность методов перевоспитания классовых врагов в «социально полезных» граждан Страны Советов. Показ следовало сопровождать короткой беседой о советской системе наказаний, а разворачивающееся на экране повествование – текстом либретто. В помощь полтипросветработникам была напечатана специальная брошюра с инструкциями и списком дополнительной литературы (Даль 1929). Фильм начинался с панорамных планов площади Дзержинского в Москве, здесь лектору следовало обозначить важную роль ОГПУ в борьбе с внутренними врагами, затем следовал рассказ об истории островов и страшных казематах царского режима, который перетекал в демонстрацию достижений советской власти: заключенные

чисто одетые, накормленные, обеспеченные медицинским присмотром, с удовольствием работают на благо страны, а в свободное от созидательного труда время имеют разнообразный и интересный досуг.



Рис. 1. Александр Аполлинарьевич Черкасов (фото с сайта <https://www.kino-teatr.ru>)

Тираж упомянутой выше брошюры в десять тысяч экземпляров свидетельствует о планах на широкий прокат «Соловков»⁵. Выход картины на большой экран анонсировался в газете «Кино» в апреле 1929 г. К этому времени режиссер Черкасов, получивший серьезный опыт съемки пропагандистских культурфильм, соответствующих запросам власти, уже отправился в следующую киноэкспедицию на Урал вместе с оператором Кобозевым.

Иван Семёнович Кобозев (1893–1983) был фигурой не менее интересной. Непосредственный участник революционных событий, он был единственным, кому удалось сфотографировать происходившее 24–25 октября 2017 г. в Петрограде. Вспоминая о тех днях, Кобозев рассказывал, что съемка была не единственной его целью. Он выполнял секретное задание самого Якова Свердлова. Удостоверение кинооператора Скобелевского кинокомитета позволило ему проникнуть во двор Зимнего дворца и добыть информацию о расположении орудий (Ясман 1967). Операторскую карьеру Кобозев начал еще в 1916 г. в фирме братьев Патэ, оказавшись на фронте, снимал военную хронику, затем сюжеты для киножурнала «Свободная Россия». В конце 1917 г. перебрался в Москву, где сначала работал в ВЧК, затем включился в работу разных кинопредприятий как чиновник (Кобозев Иван Семёнович). В период с 1921 по 1940 г. он заведовал отделением во Всероссийском фотокиноотделе, 1-й кинофабрикой «Госкино», затем был заместителем директора объединения кинофабрик «Госкино». Одновременно занимался фото- и киносъемкой (см. подробнее: РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Д. 302; Ф. 989. Оп. 1. Д. 671)) (рис. 2).



Рис. 2. Иван Семёнович Кобозев (фото с сайта <https://www.kino-teatr.ru>)

Оба наших героя были членами большевистской партии и, как видим, довольно тесно сотрудничали не просто с властью, а с ее репрессивным аппаратом. В этом не было ничего удивительного. Высокий статус «важнейшего из искусств», как отмечают историки советского кино, предопределял и статус самого контролируемого и самого управляемого из них. Даже по приблизительным подсчетам любой, пусть и не очень высокого качества фильм был гораздо интереснее массовой аудитории, чем главная партийная газета «Правда». Соответственно, всю политико-просветительскую мощь кинематографа следовало направить на строительство социализма, а у истоков его становления неизменно оказывались лояльные к новой власти и проверенные люди (Гращенкова, Фомин 2022: 171, 196–197).

Вернемся к нашему фильму «На Веселых горах». Никакой информации о нем в архивах обнаружить не удалось. Однако на страницах газеты «Кино» за 18 июня 1929 г. была напечатана совместная фотография Александра Черкасова и Ивана Кобозева на реке Чусовой (рис. 3).



Рис. 3. Режиссер А.А. Черкасов и оператор И.С. Кобозев на реке Чусовой (фото из газеты «Кино» за 18 июня 1929 г.)

В пермской газете «Звезда» за 24 мая нашлась небольшая заметка о прибытии в город экспедиции «Совкино». Ее участники (режиссер Черкасов, оператор Кобозев и помощник оператора Астафьев) намеревались пробыть здесь до осени и снять две полнометражные фильмы на 1 800 метров – «Индустриальный Урал и производительные силы Урала», «Природа и быт Урала» и одну короткометражную этнографическую «Коми-Пермяцкий округ Уралобласти и быт пермяков». Консуль-

тировало экспедицию Уральское областное бюро краеведения. За несколько дней пребывания в Перми уже были засняты пристани и пароходы, суперфосфатный и сепараторный заводы, виды города. Экспедиция отправилась дальше на север, в Лысьву, Чусовскую, Соликамск, Чердынь и Вишеру (Кино-экспедиция в Перми 1929).

3 июля экспедиция обосновалась в Свердловске, и режиссер Черкасов рассказал корреспонденту молодежной газеты «На смену» о ее задачах и дальнейших планах. В трех уже упомянутых фильмах они собирались «вполне отобразить жизнь и строительство советского Урала» и показать, «как преломляется в уральском хозяйстве генеральная линия нашей партии». Из Свердловска путь лежал в Нижний Тагил, в Коми-Пермяцкий округ, а затем южнее – в Курган, Златоуст, Троицк и на Магнитку (Экспедиция «Совкино» в Свердловске 1929). Видимо, уже оказавшись в Тагиле и узнав от членов местного кружка безбожников о предстоящем старообрядческом паломничестве, группа не смогла отказаться от возможности снять такой любопытный материал. Кстати, в свердловской газете был упомянут и тот самый администратор Петров, выдавший старообрядцам деньги за съемку.

Таким образом, фильм «На Веселых горах» был незапланированной составляющей большого проекта, оказавшейся, однако, настолько интересной, а главное, вписывающейся в актуальную социальную повестку, что ему было выделено целых 26 минут экранного времени, или две кинематографических части. Выход в прокат культурфильмы «Урал» режиссера Черкасова заявлялся в газете «Кино» на лето 1930 г. (Тридцать новых культурфильм 1930). Возможно, предполагалось демонстрировать его частями, поэтому каждый тематический эпизод, например, со старообрядцами, оформлялся отдельно. Сопоставив места и время съемки с маршрутом экспедиции, я просмотрела еще несколько материалов с неустановленным авторством из фондов РГАКФД. Стиль операторской работы и, конечно же, появление в кадре самих авторов позволяют отнести два из них – «В Чердынь (Пермь-великую)» (РГАКФД. 13112) и «В тайге Урала» (РГАКФД. № 13125), к материалам этой киноэкспедиции⁶. Как и фильм о старообрядцах, каждый из них состоит из двух киночастей по 13 минут и снабжен начальными титрами с указанием производителя – все той же фабрики «Культурфильм».

Учитывая экспедиционный характер работы съемочных групп, фильмы часто строились как рассказы о путешествиях, а одним из самых распространенных способов структурирования культурфильм было «нанизывание их вокруг путевого маршрута». Однако дополнительный интерес для зрителя, как любое описание путешествий, и «даже определенную претензию на сюжетность» им придавали приключения и перипетии какой-либо действительной или воображаемой экспедиции

(Терской 1930: 10). Именно этот вариант был выбран Черкасовым. Во всех трех фильмах авторы присутствуют в кадре, они неотделимы от происходящего, они постоянно в пути – на поезде, в лодке, на телеге, верхом на лошадях или пешком. Эпизоды, где люди с киноаппаратами отправляются в глухую тайгу, по бездорожью, преодолевают болота, спасаются от гнуса, пересекают ручьи и реки, как бы рифмуют, сшивают отдельные части в фильм, позволяют начинать каждый новый рассказ и одновременно продолжать историю.

Так, фильмы «На Веселых горах» и «В тайге Урала» начинаются с выезда съемочной группы на телегах (к старообрядцам и к лесному стойбищу вогулов (манси)) и рассказом о сложности предстоящей дороги. Помимо решения драматургической задачи эти перемещения символизируют движение в принципе, движение новой жизни, носителями которой являются авторы-культуртрегеры, они несут знания живущим в этих диких краях аборигенам и в то же время подмечают, фиксируют все происходящие здесь изменения, вызванные советской властью. Современные исследователи пишут о сложной сети взаимоотношений между кино и картографией, неслучайности активного использования карт в культурфильмах. Изображения и карты структурируют пространства, устанавливая границы и отношения, поддерживая визуальный контроль в путешествии. И в то же время само кино становится для зрителя «картой и компасом», позволяя ему делать открытия о мире (Sarkisova 2017: 9).

Даже беглый обзор подшивки пермской газеты «Звезда» позволяет понять, что самыми важными событиями весны-лета 1929 г. в регионе стали открытие новых месторождений нефти и чистка госаппарата. И именно эти события находят отражение в фильме о Чердыни. Съемочная группа из Перми сразу же едет в места нефтяных разработок, снимает калиевые рудники и добычу соли, продвигаясь по северным районам, добирается до села Покча, где в объектив попадают и магазин с мануфактурой, и новая библиотека, а в соседней, к слову, старообрядческой деревне она застаёт общее собрание по чистке. За небольшим столом представители власти, один из них стоя произносит речь и энергично рубит сжатой в кулак рукой воздух. Вокруг прямо на земле и на длинных лавках сидят люди. Женщины пришли с рукоделием, дети играют рядом. В архивном каталоге взаимодействие киноработников с местными описано одним предложением – «старообрядцы убегают, увидев, что их снимают киноаппаратом». Мы действительно видим, как стоявшая на крыльце дома женщина в традиционном сарафане поспешно уходит внутрь, но большинство присутствующих проявляют к камере очевидный интерес. Экранный текст направляет зрительское восприятие события, выстраивая его как определенную последовательность, демонстрирующую постепенное преодоление некоего сопротивления и, наконец, победу: «Старообрядцы считают грехом сниматься,

но все же киноаппарат заинтересовал сначала молодежь, потом [людей] постарше, и, наконец, даже 90-летний Архипыч рискнул заглянуть в глазок». Этот короткий эпизод подводит нас к следующему важному вопросу – как же сами старообрядцы относились к съемке? (рис. 4).



Рис. 4. Встреча с киноаппаратом.
Кадр из фильма «В Чердынь (Пермь Великую)»

«Спокойно – снимаю!»

Практически во всех исследованиях, когда затрагивается тема фотографирования или съемки у старообрядцев, упоминается их настороженное к этому отношение, иногда и прямое избегание. Вместе с тем наличие большого числа студийных и любительских фотографий конца XIX – начала XX в., где изображены не только рядовые старообрядцы, но и лица духовного звания и даже черноризцы, свидетельство того, что уже к тому времени фотосъемка была вполне признаваемым явлением, по крайней мере, во многих общинах. Исследования Ю.В. Клюкиной-Боровик показывают, что фотография была не просто распространенной практикой у уральских часовенных, среди них были мастера, сами занимавшиеся съемкой и даже владевшие собственными студиями. Так, из старинного старообрядческого рода иконописцев был фотограф Н.С. Филатов из Староуткинского завода, а С.П. Борисов, чья мастерская находилась в Черноисточинском заводе, регулярно фотографировал различные старообрядческие события, ему принадлежат и сохранившиеся в разных фондах съемки паломничеств на Веселые горы (Клюкина-Боровик 2013: 203–204). Может быть, это именно он появляется с фотоустановкой и в нашем фильме? (рис. 5).



Рис. 5. Сцена фотографирования, организованная старообрядцами.
Кадр из фильма «На Веселых горах»

В фильме «На Веселых горах» в кадр попали даже две «фотосессии». Сделанные в один день и в одно время, они все-таки совершенно разные. Первая, очевидно, была привычной для паломников формой времяпровождения в перерывах между молениями. Например, групповые фотографии, сделанные на горе у могилы о. Григория, появляются уже в 1910 г. (Веселые горы 2019: 35, 39). Здесь мы видим, как люди пробираются к тем же высоким камням, среди них женщины с рябиновыми ветками в руках, они помогают друг другу подняться и занять удобные места. Позируя невидимому зрителю-фотографу, один из мужчин держит в руках раскрытую книгу. Позднее мы видим двух женщин с ветками на фоне специально установленного экрана-задника. Фотограф – мужчина, в одежде традиционного покроя и с бородой, видимо, из старообрядцев. Между ним и моделями доверительные отношения. Те ведут себя непринужденно и, стараясь придать лицам серьезное выражение, не выдерживают и смеются. Рядом на дереве висит зеркальце, молодая девушка прихорашивается перед съемкой и улыбается. «Сниматься – “великий грех”, но хотя “грешно”, да уж очень соблазнительно», – комментирует происходящее надпись на экране.

Следующая ситуация была организована съемочной группой фильма. Режиссер Черкасов, в гимнастерке и галифе, рассаживает и расставляет людей. В какой-то момент он, взмахнув поднятой вверх рукой, подает знак к съемке. Определенный антураж призваны создать книги, которые, как режиссер мог видеть, использовались и самими старообрядцами. Одну из них, большого формата, Черкасов вручает своему «консультанту» А.Т. Кузнецову, другую держат стоящие сбоку женщины. Перед нами большая группа паломников, как обозначено в титрах, весь «моленный совет». Крупный план на наиболее значительных фигурах сообщества – «председатель моленного совета Вагин, член совета и владелец собственного дома Кузьмин, отшельник от мира сего «схимник» Антоний, седой «отец» Никодим и уже упомянутый «организатор Всероссийского съезда старообрядцев, до революции владелец магазина и нескольких домов А.Т. Кузнецов». Подписи, где духовные звания взяты в кавычки, а владение собственностью достойно специального упоминания, характеризуют статус этих людей относительно новой власти. Никто из названных лиц не смотрит прямо в объектив, они отводят глаза, наклоняют или слегка поворачивают вниз головы. И никто из стоящих вокруг них не застывает в статичной позе, как обычно при фотографировании, напротив, они поеживаются, переминаются с ноги на ногу, продолжают тихо разговаривать друг с другом. Не демонстративно, но все же игнорируя направленный на них объектив, люди как бы отграничивают себя от вынужденной ситуации, в которой оказались, и стараются сохранить достоинство. Здесь мне представляется уместным обратиться к современным исследованиям коло-

ниальной фотографии, отмечая, что изображения, в отличие от письменных текстов, фиксируют больше, чем нужно было снимающему, этот избыток содержит непредвиденные смыслы, обнажая творимое камерой насилие (Moser 2019: 107). Мы можем наблюдать реакцию людей на камеру в течение всего фильма – одни стараются отвернуться, другие неестественно застывают и нарочито игнорируют ее присутствие (рис. 6).



Рис. 6. Сцена фотографирования «моленного совета». Спинной на переднем плане А.А. Черкасов. Кадр из фильма «На Веселых горах»

Как следует из следующего титра, приезд гостей стоило большого труда уговорить старообрядцев на групповой портрет, пришлось сказать, что это будет фото, а не киносъемка. Вообще подобного рода уловки активно использовались в то время заезжими киногруппами. Описания разных способов добиться даже не разрешения, а возможности (речь не идет об антропологической этике) для съемки описаны в книге А. Терского о работе среди религиозных «сектантов» в Поволжье. В частности, он рассказывает, как однажды выдал свой «Кинамо» за землемерный прибор (Терской 1965: 20). В начале нашего фильма также можно видеть, как расположение старообрядцев и согласие на съемку часовни в Невьянске достигаются благодаря цейсовскому биноклю. С помощью таких сюжетов авторы фильма, с одной стороны, по-

казывают сложные условия своей работы, добытая с трудом информация воспринимается как более ценная, с другой – противопоставляют современный, модерный и внешний мир, к которому они сами принадлежат, миру наивных, «одурманенных религией» людей, не знакомых с достижениями «цивилизации».

Кадр с человеком в гимнастерке и галифе с поднятой вверх рукой повторяется и в первой, и во второй частях фильма. Если здесь это сигнал «внимание! – снимаю!», то в другой сцене этим размашистым жестом он предъявляет документ в ответ на сопротивление. «Была опасная минута, – объясняется в титре, – когда фанатичная суеверная женщина стала грозить нам за то, что съемкой мы мешаем “выходу бесов” ... НО...». Здесь следует изображение расписки о получении старообрядцами денег от администратора картины «Урал». Всего в фильме фигурируют две расписки, на одной подпись А.Т. Кузнецова, получившего 15 рублей «за увязку взаимоотношений со старообряд[ческой] общиной и за оказание помощи при кино-съемке», на другой Вагина, взявшего «за раскрытие и починку крыши на могиле “отца” Павла для съемки моления» 10 рублей. Документы появляются во весь экран трижды. Это своеобразный драматургический прием, обеспечивающий сюжетный переход и, одновременно, как бы говорящая, по мнению авторов, сама за себя характеристика религиозного сообщества (рис. 7).

Фабрика
СОВКИНО

На счет _____
на Руб. 10 коп. _____

РАСПИСКА

Я, нижеподписавшийся (должность, имя, отчество и фамилия)
От малолет. старообряд. группы Верхне-Тюхмен. окр. уполном. Вагин
 получил от *администратора Петрова Д.И. по карт.*
“Урал” следующие мне, за *раскрытие и починку*
крыши на могиле “отца” Павла для съемки моления
 руб. *десять руб.*
 “*11/II*” 1929 г. Подпись: *Вагин*
 точный адрес получившего *г. Ивдельск. рай ул. В. Тюхмен*

Рис. 7. Расписка старообрядцев о получении оплаты от съемочной группы.
Кадр из фильма «На Веселых горах»

Возвращаясь к вопросу, почему все-таки фото оказалось для «моленного совета» предпочтительнее кино, следует отметить, что у старо-

обрядцев существует множество стратегий принятия новшеств в бытовой обиход (концептуализация в привычных категориях, поиск аналогий в прошлом, сегментация табуированной сферы и т.д.). Становящееся привычным перестает быть источником религиозного опыта и, как показывают современные полевые исследования у часовенных, среди предметов близкого назначения более греховным оказывается более «прогрессивный» (Рыговский 2019: 35). В этом плане кино, конечно, было новее и, следовательно, греховнее, чем фото. Но важнее в нашем контексте, думаю, было другое. Кино с его мощным агитационно-пропагандистским потенциалом стало обязательным атрибутом советской власти. К 1929 г., когда религия осталась «единственной легально действующей контрреволюционной организацией в СССР» (Смолкин 2021: 119), вся сила кино должна была использоваться в атеистических целях. Растет число деревенских кинопередвижек, к юбилею революции их планируется иметь чуть ли не в каждом селе (Баршак 1929: 9), агитаторы снабжаются методическими пособиями, как работать с антирелигиозной фильмой (Полтевский 1930). Уже с начала 1920-х гг. на Веселых горах появляются члены кружка безбожников⁷. Они устраивают митинги во время молений, раздают атеистическую литературу, в их арсенале и просветительские культурфильмы, призванные перетянуть на свою сторону молодежь. Мы можем наблюдать за их работой в фильме. Выражение недовольства присутствием комсомольцев на молениях через год после съемок стало формальным поводом для ареста группы старообрядцев, участвовавших в паломничестве (Белобородов, Боровик 2013: 203–205).

Экранный документ и ощущение времени

Нередко размышления о природе экранных документов приводят нас в ловушки довольно распространенного заблуждения об удвоении реальности в хроникальном кадре, т.е. об имманентности его смысла. Но ведь не случайно, как писала об этом киновед Галино Прожико, даже в знаменитой вертовской «киноправде» присутствует приставка «кино», утверждающая другое, особенное, преображенное кинематографом значение слова «правда». То же самое происходит и с оппозицией «факт – кинофакт», где факт реальности осознается как творение самой жизни, как поток действительности, а кинофакт – как извлечение мгновения из этого потока. Перенесенное на полотно экрана мгновение читается уже по другим законам, по законам кинематографической выразительности (Прожико 2017: 34). Следовательно, обращение к кинопроизведению, даже хроникальному, как к историческому источнику, не предполагает реконструкции фактов и событий в позитивистском понимании. Исследовательская оптика смещается, скорее, к социально-

временному контексту создания фильма, к выявлению авторских установок и интерпретаций.

И историческая обстановка, и то, как ее следует понимать, обозначаются в фильме «На Веселых горах» с первого кадра, коротко и решительно. На черном фоне несколько фраз об ожесточенной классовой борьбе, в которой рождаются новые формы труда и быта, о невежестве и религиозных суевериях, используемых классовыми врагами против трудящихся масс. Далее фокус сужается до конкретной точки, «глухого уголка СССР, где в течение уже многих веков царит старообрядчество». История старейшего уральского завода иллюстрируется легендой о наклонной башне, где «заводчик Демидов затопил 300 рабочих, скрывая фабрику фальшивой монеты». На экране общие виды Невьянска и сама башня, и, наконец, старообрядческая часовня, к которой ранним утром стекаются верующие⁸.

Разрешение на съемку внутри часовни получить, видимо, не удалось, несмотря на бинокль Цейса. Мы видим, как на крыльце храма старообрядцы вертят бинокль в руках, заглядывают в него, передают друг другу. Эта сцена, прокомментированная соответствующим образом («помог познакомиться и даже заснять»), воскрешает колониальный дискурс коммуникации с экзотическими другими – осторожное налаживание контакта, построенное на неравноценном обмене или демонстрации отсталости аборигенов, для которых в диковинку предметы из мира «цивилизации». Здесь можно вспомнить, как в фильме о Чердыни старообрядцы так же, по очереди, смотрят в глазок киноаппарата.

Если в этнографических культурфильмах инаковость/экзотичность национальных меньшинств конструируется на множестве этнически окрашенных маркеров культуры (образ жизни, одежда и жилища, верования и ритуалы), то в случае со старообрядцами на первый план выводятся именно религиозные особенности группы. «Одурманенные религией люди» идут и едут куда-то за 30 верст, глубоко в лес, чтобы совершить свои странные ритуалы. Мы видим не менее сотни людей, шествующих с иконами по широкой улице. Женщины в сарафанах и больших платках под булавку, у некоторых на руках дети, другие по одному и попарно несут большие иконы. Мужчины с окладистыми бородами и в кафтанах с хоругвями. Затем верующие идут вдоль берега озера, ветер гонит волны, развеивает платки крестящихся и кланяющихся женщин.

Вслед за старообрядцами на телеге в лес отправляется и съемочная группа. Как мне представляется, дорога на горы не случайно показана так подробно. По мере передвижения паломников из обжитого пространства к месту моления, расположенном где-то среди нетронутой природы, возрастает динамическое напряжение между природным и культурным. Пробирающиеся по узким тропинкам между деревьями,

постепенно появляющиеся один за другим из густых, низко свесившихся ветвей и выходящие прямо на камеру старообрядцы кажутся органической частью окружающей тайги. Под руки ведут кликуш, некоторых из них несут на руках несколько человек. Последним из самой чащи выезжает бородатый старик верхом на лошади.

Переход к плану с кликушей, ругающей коммунистов, разбивает целостность восприятия и кажется слишком резким из-за того, что, как было сказано выше, части фильма были перепутаны при склейке. Изначально же его драматургия строилась на последовательном рассказе о событии. Вот на поляну с разных сторон стекаются старообрядцы, в середине лицом к лесу рассаживают кликуш, к ним присоединяются другие женщины и подростки, иконы на специальных шестах-носилках проносят прямо над их головами. После встречи икон люди обустроятся в палатках, женщины готовят еду, отдельные группки располагаются на отдых на опушке леса. Затем следует описанная выше сцена с фотографированием на память (коллективное фото вокруг горы, женщины с рябиновыми ветками), и первая часть заканчивается.

Несмотря на разное понимание «культуры», формы и содержания культурфильм, все участники дискуссий сходились в том, что они (фильмы) формируют у аудитории знания о стране и тем самым преобразовывают ее самым актом просмотра (Sarkisova 2017: 38). Следовательно, реальная жизнь, с ее повседневными делами и социальными явлениями, перед объективом киноаппарата должна показываться определенным образом. Человек с киноаппаратом, входя в поток жизни, не просто фиксирует ее течение, он активно участвует и направляет происходящее. Присутствие участников съемочной группы ощущается в фильме «На Веселых горах» постоянно. Оно зримое, вот они, смешавшись с толпой или, напротив, выдвинувшись на передний план, прямо перед нами на экране. Или мы понимаем, что они здесь, через разнообразные реакции людей на камеру. Они всегда оказываются в самом центре событий, там, куда старообрядцы обычно не пускают чужих. Оператор с «Кинамо» прямо за спиной наставника с кадильницей, или в часовне среди верующих, камера скользит по свечам и иконам, задерживается на ликах и лицах. Для них нет границ, ни символических/сакральных, ни материальных, они не просто преодолевают пространство, они расширяют и раздвигают их в собственных интересах. Например, в фильм помимо съемки старообрядческого моления включен эпизод, где авторы разбирают крышу навеса над могилой святого, чтобы добавить света в кадр. Позднее мы видим режиссера Черкасова, ведущего, как гласит надпись на экране, атеистическую беседу, как и безбожники, он пытается повлиять на мировоззрение паломников. И наконец, упомянутая выше сцена «фотографирования моленного совета», предваряющая вторую, основную часть фильма. Черкасов рассаживает

живает старообрядцев для коллективного портрета в соответствии со своим пониманием, как те должны выглядеть в глазах будущего зрителя. Сначала общий план (бородатые мужчины сидят кружком впереди, за ними, плотно прижавшись другу к другу, стоят женщины в сарафанах и платках), некоторые демонстрируют по указанию режиссера раскрытые книги – символы религиозного сообщества. Затем зрителю представляют одного за другим лидеров общины.

Возвращаясь к историческому контексту, в фильме запечатлены, и в этом его безусловная ценность, важные для уральского старообрядчества и часовенного согласия личности. Среди них, например, Афанасий Трофимович Кузнецов (1879–1938) из Верхне-Тагильского завода, который был известен как яркий полемист, один из основателей и авторов журнала «Уральский старообрядец». В 1938 г. Афанасий Трофимович был обвинен в принадлежности к контрреволюционной организации и расстрелян (Очерки истории 2000: 93–94, 107). В фильме он представлен как «консультант», который при этом явно не желает сниматься. Видимо, именно Кузнецову пришлось улаживать отношения с заезжими кинематографистами, читай, представителями власти, и идти на вынужденный компромисс – его подпись на одной из расписок. Среди лидеров также «отшельник от мира сего – “схимник” Антоний». Речь о настоятеле Знаменской часовни (Верхний Тагил), черноризце о. Антонии (в миру Аполлинарий Лукич Поздняков (1858/59–1933)). Уже с юности он хорошо разбирался в богослужении, знал церковное пение, до конца 1920-х гг. вел службы на Веселых горах. Через год после съемок фильма он оказался в числе арестованных паломников, хотя и не принимал участия в молении тем летом, был сослан в Казахстан и умер во время ссылки (Белобородов, Боровик 2013: 200–208). Также показаны «председатель моленного совета Вагин», якобы давший позволение на «раскрытие и починку крыши над могилой о. Павла», и «седой “отец” Никодим». Возможно, сопоставление с сохранившимися визуальными источниками позволит в дальнейшем установить личности и других паломников, представших «перед аппаратом» (рис. 8).

Повлияла ли съемка фильма «На Веселых горах» непосредственно на последовавшие в 1930 г. репрессии, определенно утверждать невозможно. Вряд ли случайно заехавшие в эти края сотрудники «Совкино» планировали эту съемку, тем более такой ее исход, заранее. Более очевидна роль членов кружка воинствующих безбожников с Калатинского завода. Как следует из материалов дела, именно конфликт между ними и старообрядцами привел к аресту десяти человек. Среди агитаторов находился пролетарский писатель Александр Иванович Исетский (1896–1963), сохранилась его докладная записка в ОГПУ, в которой он изложил свои впечатления об увиденном на Веселых горах.

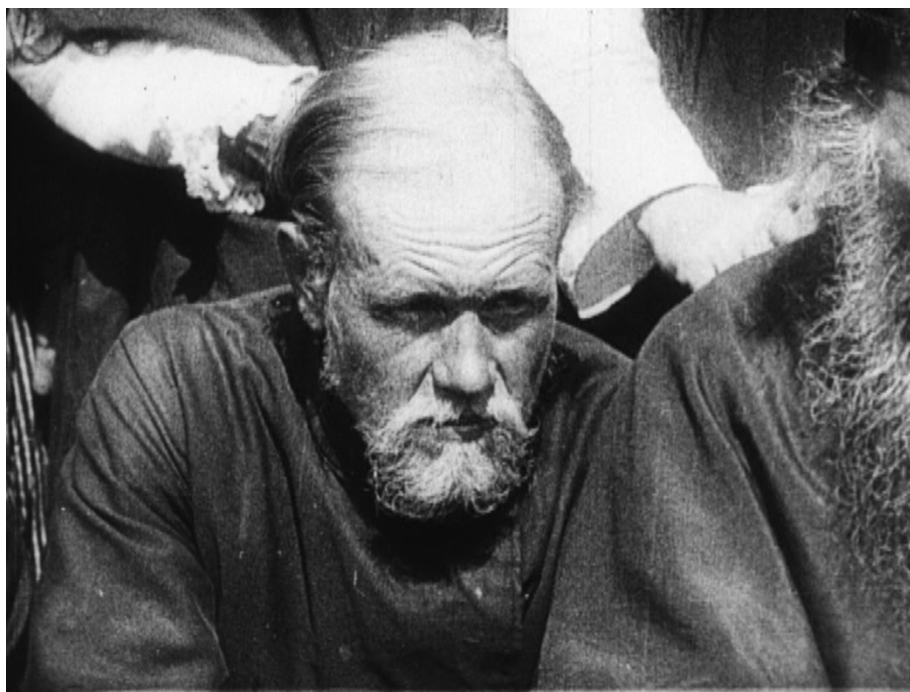


Рис. 8. Наставник старообрядческой общины А.Т. Кузнецов.
Кадр из фильма «На Веселых горах»

Комсомольцы раздавали антирелигиозную литературу, пытались привлечь на свою сторону молодежь, организовали врачебный осмотр кликуш (Коровушкина-Пярт 2003: 287). Судя по фильму, годом ранее события разворачивались по подобному же сценарию. Мы видим комсомольцев, которые, как и кинематографисты, замешались в толпе паломников, но выделяются из нее своим внешним видом и поведением. Особенно женщины, простоволосые, с короткими стрижками, одетые по-городскому, даже в брюках, они явно нарушают традиционные представления старообрядцев о благочестивом облике. Можно предположить, что молодой мужчина в очках, который выводит из-под навеса и тащит к врачу сопротивляющуюся кликушу, и есть упомянутый выше Исетский. По крайней мере, опубликованные фотографии писателя обнаруживают между ними явное сходство (Тайна пропавшей доски 2020: 10) (рис. 9).

Моление у могилы о. Павла и последовавшая за ним сцена с кликушами явно задумывались как кульминация фильма. Для паломников это самая важная часть их путешествия к святым местам. Кинематографисты, «пользуясь редким случаем, работают в два аппарата». Возможности их в тесном помещении ограничены, в основном удается

снять крестьящихся и часто кланяющихся верующих сбоку и со спины. Однако падающие косо лучи света, отблески свечей на иконах, белые платки и темные сарафаны все же передают экстатическую атмосферу моления. Нарастание общего напряжения, за неимением других средств, описывает комментарий: «Заунывное пение, дым, чад от свечей и кадильниц смешивались с иступленными криками кликуш». Их неестественно изгибающиеся тела, резкие движения головами и отрешенные лица производят странное впечатление.



Рис. 9. Комсомолка из кружка безбожников раздает агитационную литературу.
Кадр из фильма «На Веселых горах»

Феномен кликушества не имеет универсального объяснения. Современные исследователи считают, что на его развитие оказывали влияние и народная демонология, и магические практики, и социальная среда, обуславливающая востребованность каких-то маргинальных персонажей (Христофорова 2013: 10–13). Любопытно, что все задержанные по делу 1930 г. женщины, в присутствии большого числа людей открыто ругавшие советскую власть, были отпущены. Как считает И.П. Коровушкина-Пярт, большевики использовали применительно к кликушам те же объяснительные модели, что и демократическая интеллигенция XIX в. Артикулировавшие скрытые, подавленные чувства сообщества, кликуши не воспринимались субъектами, осознающими собственные

действия, а служили орудием в чьих-то руках (в данной ситуации – кулаков и религиозных лидеров) (Коровушкина-Пярт 2003: 290–291). Подобный мотив присутствует и в фильме, физическая природа болезни неотделима от симуляции. Здесь кликуши, одурманенные специально собранной в лесу травой, эмоционально взбудораженные атмосферой моления (чад, духота), все же направляются религиозными лидерами: «Разгулявшийся бес вздумал даже ругнуть советскую власть, но успокоился после предупреждения, что за контрреволюционную агитацию наравне с “бесом” будет отвечать моленный совет». Поэтому приписываемая им социальная пассивность требовала не наказания, а просвещения и рационализации – выданная врачом валерьянка (при этом женщин именно принуждают ее принять), исцелит их лучше молитв. Сцена медицинского осмотра, где положение врача неизменно доминирующее, часто присутствует в советских культурфильмах. Образы грязи и болезни (негативно маркированной) использовались там, чтобы визуализировать цивилизационную иерархию, противопоставив советские/модерные ценности «примитивным» обычаям этнических и религиозных сообществ (Sarkisova 2017: 129) (рис. 10).



Рис. 10. Осмотр кликуш врачом. Кадр из фильма «На Веселых горах»

Культурфильм «На Веселых горах» был снят примерно за год до звуковой революции в кино, но снабжен текстовыми комментариями,

помогающими выстроить повествовательную линию. Комментарий немногословен и редок, это фразы-клише из советского плакатного репертуара, его буквальность, мне кажется, маскирует некоторую растерянность кинематографистов перед развернувшимся на их глазах событием, перед пролезающим в идеологические зазоры реальностью, реальностью каких-то других, не советских людей.

Заключение

Таким образом, работа с особым видом источника – киноматериалом, оказалась неизбежно связана с комплексом исследовательских подходов, прежде всего, с киноведческим, хотя и с сохранением привычного исторического инструментария и алгоритма архивного поиска. Выяснилось, что фильм «На Веселых горах» являлся одной из частей большого просветительского проекта, призванного познакомить советского зрителя с глухими, отсталыми уголками огромной страны, преобразующимися буквально на глазах. В этих далеких краях, где повсюду разворачивалось индустриальное строительство и не прекращалась борьба с невидимым врагом, старообрядцам отводилась роль экзотического религиозного меньшинства. Биографии авторов серии фильмов, три из которых удалось идентифицировать в Российском государственном архиве кинофотодокументов, А.А. Черкасова и И.С. Кобозева, – индивидуальны и одновременно, типичны для того времени. Массовая популярность кино и богатство выразительных средств превращали его в важнейшее и самое контролируемое из искусств и определяли жизненные траектории связанных с ним людей. Творческие поиски киноязыка неизбежно вписывались в идеологические каноны изображения окраин и меньшинств, конструируемые из визуальных паттернов колониальной репрезентации и советского тезиса о создании нового общества.

В фильме «На Веселых горах» засвидетельствованы события, предшествовавшие развернувшейся далее атеистической кампании. Показанные в нем религиозные практики паломничества к святым места прекратились спустя год после съемки, судьбы присутствующих в кадре людей, среди которых находились знаковые для сообщества личности, сложились по-разному, в том числе и трагически. Несмотря на явный идеологический посыл фильма и на относительность понятия документальности применительно к визуальным текстам, он является важным источником, стимулирующим исследовательскую рефлекссию об исторических событиях и контекстах, о формах взаимодействий религиозных сообществ с советской модерностью.

Монтажные листы фильма «На Веселых горах». РГАКФД¹

НА

«ВЕСЕЛЫХ ГОРАХ»

Заметки Уральской кино-экспедиции в 2х частях

Производство ф-ки Культурфильм «Союзкино»

1. Ндп. «Рушится капиталистическое общество. На величайшем творческом энтузиазме трудящихся масс, в упорной, ожесточенной классовой борьбе рождаются новые, — социалистические формы труда и быта. Но много еще темноты, невежества, религиозных суеверий и предрассудков, которые используются классовыми врагами, чтобы отвлечь трудящихся от строительства социализма и классовой борьбы».

1-ая часть

1. Ндп. «1929 год»

2. Ндп. «В пяти часах езды от базы нашей экспедиции, Свердловска находится старейший уральский завод».

3. Общ. Раскрывающаяся диафрагма. Общий вид г. Невьянска.

4. Ндп. «Невьянск (основан в 1698 г.)».

5. Общ. Общий вид г. Невьянска.

6. Ндп. «Невьянск один из глухих уголков СССР, где в течении уже многих веков царит старообрядчество».

7. Общ. Общий вид г. Невьянска. На первом плане видны церкви.

8. Ндп. «Старинная НАКЛОННАЯ БАШНЯ хранит легенду»...

9. Срп. Вид старинной наклонной башни.

10. Ндп. «в подвалах башни заводчик Демидов затопил 300 рабочих, скрывая фабрику фальшивой монеты»...

11. Срп. Вид башни.

12. Ндп. «Рано утром»...

13. Общ. Общий вид г. Невьянска (снято сверху).

14. Ндп. «12-го июля по-старому, в «Петров день»...

15. Общ. Общий вид часовни. Виден хвойный лес.

16. Ндп. «...в старообрядческую часовню.»

17. Общ. Группы рабочих, направляющихся в часовню.

18. Ндп. «Бинокль Цейса нам помог познакомиться»...

19. Общ. Около часовни стоит группа стариков, женщин и детей. Некоторые из них по очереди смотрят в бинокль.

20. Ндп. «... и даже заснять».

21. Общ. Группа людей выходит из помещения часовни.

22. Ндп. «Из Невьянска, прежде тысячами, теперь сотнями уходят уральские старообрядцы — «кержаки» на «Веселые горы» к могилам «святых отцов».

23. Общ. Невьянские старообрядцы, собравшиеся на «Веселые горы» к могилам «святых отцов».

24. Ндп. «Настоятель часовни» — Голицын» ...

25. Срп. Настоятель часовни — Голицын среди группы женщин.

26. Общ. Молебен старообрядцев (снято с разных точек).

27. Ндп. «А около него наш оператор с «кинамо».

28. Общ. Общий вид молебна. Настоятель собирает пожертвования (снято с двух точек).

29. Ндп. «НЕ ЗЕВАЙ!»

30. Срп. Группа старообрядцев.

¹ Орфография и пунктуация сохранены. — Авт.

31. Ндп. «Монах «пилигрим» и часовенный казначей собирают ... «божие – богу».
32. Общ. Сбор пожертвований.
33. Ндп. «Окончив моление...»
34. Общ. Торжественное шествие старообрядцев с иконами и крестами.
35. Ндп. «... в леса на Веселые горы».
36. Общ. Торжественное шествие старообрядцев по улицам Невьянска (снято с разных точек).
37. Общ. Общий вид озера на окраине Невьянска. Вдали виднеются горы.
38. Ндп. «Захватив с собой в качестве «консультанта» старообрядческого «начетчика» – А. Т. Кузнецова – поехали и мы...».
39. Общ. Вид хвойного леса.
40. Ндп. «За тридцать километров лесными тропами, из разных мест едут и идут одурманенные религией, люди».
41. Общ. По лесу с иконами проходят старообрядцы.
42. Общ. По лесу проходят группы старообрядцев (снято с разных точек).
43. Ндп. «Для «исцеления» у могилы «святого отца».
44. Общ. Группа старообрядцев ведет под руки больную женщину.
45. Общ. Вид густо-заросшего хвойного леса. Верхом на лошади едет старик.
46. Ндп. «ВЕСЕЛЫЕ ГОРЫ – так называют это место старообрядцы».
47. Общ. Общий вид леса. Виднеются деревянные постройки.
48. Общ. Группы старообрядцев проходят по опушке леса. (пометка ручкой 1941 1 ч «б»)
49. Ндп. «Рассаживают женщин-кликуш».
50. Общ. Женщины рассаживаются на земле.
51. Срп. Группа женщин перед аппаратом.
52. Ндп. «По словам «настоятеля Голицына – «в них в это время вселяется бес».
53. Срп. Двое мужчин сидят около плачущей женщины.
54. Срп. Старообрядцы успокаивают женщин, бьющихся в истерических припадках (снято с разных точек).
55. Ндп. «Сначала встречают иконы»...
56. Общ. Торжественное шествие старообрядцев с иконами (снято с разных точек).
57. Ндп. «... Потом направляются к могиле главного «святого отца» Павла».
58. Общ. Группа старообрядцев окружила женщину-«кликушу».
59. Общ. Толпа старообрядцев в лесу около деревянного навеса. (снято с разных точек).
60. Ндп. «После встречи икон отдых и подкрепление к молениям».
61. Общ. Старообрядцы располагаются на отдых около деревянного навеса.
62. Общ. Подходит группа старообрядцев. Впереди идет «настоятель» часовни Голицына и монахи».
63. Общ. Общий вид лагеря старообрядцев с раскинутыми по лесу палатками. Группа женщин за приготовлением пищи.
64. Общ. Старообрядцы, расположившиеся на отдыхе (снято с разных точек).
65. Общ. Группа старообрядцев в чаще леса.
66. Общ. Монах и «настоятель» часовни.
67. Ндп. «Во время перерыва между молениями».
68. Общ. Старообрядцы отдыхают в лесу (снято с разных точек).
69. Ндп. «Поют и читают по молитвенным книгам».
70. Общ. Старообрядцы, расположившиеся на горе, поют. Некоторые из них читают по молитвенным книгам.
71. Ндп. «Пятиминутка» конкурировала с нами».
72. Срп. Фотограф фотографирует.
73. Общ. Группа старообрядцев перед фотоаппаратом.
74. Ндп. «Сниматься – «великий грех», но...».

- 75. Срп. Фотограф за фотоаппаратом.
 - 76. Срп. Женщины перед фотоаппаратом.
 - 77. Срп. Чередование планов: фотограф фотографирует и женщины перед аппаратом.
 - 78. Ндп. «... Хотя «грешно», да уж очень соблазнительно».
 - 79. Срп. Молодая женщина готовится к фотосъемке.
- КОНЕЦ

НА ВЕСЕЛЫХ ГОРАХ. 2-часть. 1929.

Ручкой: 12941 1 ч. «а»

- 1. Ндп. «Молениями руководит МОЛЕННЫЙ СОВЕТ, избираемый из «хозяйственных» кулацких элементов».
- 2. Общ. Около палатки сидят члены моленного совета и совещаются. Около них стоит группа женщин.
- 3. Ндп. «С большим трудом мы уговорили МОЛЕННЫЙ СОВЕТ сняться на «фото», для кино они отказались».
- 4. Общ. Фотограф рассказывает членов моленного совета и других старообрядцев для съемки.
- 5. Ндп. «Спокойно – снимаю!»...
- 6. Общ. Старообрядцы с молитвенными книгами перед фото-аппаратом.
- 7. Ндп. «Председатель моленного совета – Вагин».
- 8. Крп. Вагин перед аппаратом.
- 9. Ндп. «Члены Моленного совета: Кузьмин и владелец собственного дома – отшельник от мира сего – «схимник» Антоний».
- 10. Срп. Группа старообрядцев – члены моленного совета перед аппаратом.
- 11. Ндп. «В центре седой «отец» Никодим и не желавший сниматься наш «консультант».
- 12. Срп. «Отец» Никодим перед аппаратом.
- 13. Ндп. «... Организатор Всероссийского съезда старообрядцев в 1910 г., до революции владелец магазина и нескольких домов А.Т. Кузнецов».
- 14. Срп. Кузнецов и другие перед аппаратом.
- 15. Ндп. «Съемка Моленного совета на «фото».
- 16. Общ. Члены моленного совета в момент фотосъемки.
- 17. Ндп. «...И...».
- 18. Крп. Расписка, выданная старообрядцам на получение денег за раскрытие крыши на могиле «святого отца» (затемнение).
- 19. Ндп. «Предоставили нам возможность разобрать крышу над могилой «святого отца», для наших дальнейших съемок».
- 20. Общ. Разборка крыши на могиле «святого отца».
- 21. Ндп. «Чтобы подготовиться к молениям».
- 22. Общ. У опушки леса около палатки группа старообрядцев за сбором трав.
- 23. Ндп. «Кликуши собирают «дурман траву» ...
- 24. Общ. Женщина собирает траву.
- 25. Ндп. «... Понюхав которую и здоровый человек обалдевает и впадает в полубезумье».
- 26. Общ. Женщина рвет траву. Нарванную траву кладут на подводу.
- 27. Общ. Старообрядцы на молении под деревянным навесом.
- 28. Ндп. «С утра до поздней ночи с маленькими перерывами происходят моления».
- 29. Общ. Внутренний вид молельни. Старообрядец стоит около горящих свечей.
- 30. Ндп. «Двумя аппаратами, используя редкий случай, снимала наша экспедиция».
- 31. Ндп. «В два аппарата, пользуясь редким случаем, работала экспедиция».
- 32. Срп. Кино-операторы за съемкой.
- 33. Общ. Женщина зажигает свечку.

34. Общ. Внутренний вид помещения – могилы «святого отца» во время моления старообрядцев (снято с разных точек).
35. Общ. Женщины успокаивают плачущую женщину (кликушу).
36. Общ. Старообрядцы на молении (снято с разных точек).
37. Ндп. «Заунывное пение, дым, чад от свечей и кадильниц смешивались с иступленными криками кликуш».
38. Общ. Старообрядцы в момент моления.
39. Ндп. «Во время молений «кликуши» впадают в истерический припадок».
40. Срп. Старообрядцы держат на руках женщину, бьющуюся в истерическом припадке.
41. Ндп. «Не выйду, не выйду!» – кричали кликуши».
42. Общ. Старообрядцы насильно выводят из моленной плачущую женщину.
43. Ндп. «... Скверно ругались и лаяли по собачьи».
44. Старообрядцы силой выводят из помещения кликушу. (Ручкой л.2241 2ч. «б»)
45. «Разгулявшийся «бес» вздумал даже ругнуть советскую власть...».
46. Общ. Старообрядцы насильно ведут кликушу.
47. Ндп. «Но успокоился, после предупреждения, что за контрреволюционную агитацию наравне с «бесом» будет отвечать Моленный совет».
48. Общ. «кликуши» в окружении старообрядцев.
49. Ндп. «С каждым молением растет число кликуш и только на могиле «святого отца» Павла происходит «исцеления».
50. Срп. Кликуша.
51. Общ. Общий вид помещения – могилы «святого отца» во время моления старообрядцев (снято с разных точек).
52. Ндп. «Была опасная минута, когда фанатичная суеверная женщина стала грозить нам за то, что съемкой мы мешаем «выходу бесов».
53. Общ. Старообрядцы во время моления.
54. Ндп. «НО...».
55. Крп. Расписка, выданная старообрядцем Вагиным на полученные деньги за раскрытие и починку крыши на могиле «святого отца» Павла для съемки моления.
56. Общ. Члены моленного совета и др. старообрядцы перед фотоаппаратом.
57. Ндп. «Заставили моленный совет успокоить женщину и продолжить нам съемку».
58. Общ. Внутренний вид помещения – могилы «святого отца» во время моления старообрядцев (снято с разных точек).
59. Срп. Группа женщин на молении.
60. Срп. Двое мужчин ведут плачущую женщину.
61. Ндп. «Кружок безбожников с Калатинского завода вызвал врача для освидетельствования кликуш».
62. Общ. Врач проверяет сердечную деятельность кликуши. Около них на улице стоит толпа молодежи.
63. Общ. Группа старообрядцев перед аппаратом. Смотрят как врач проверяет состояние здоровья «кликуш».
64. Срп. Около «кликуши» стоит группа людей.
65. Общ. Врач наливает в рюмку валериановые капли для «кликуши».
66. Ндп. «Валерианка лучше святых молитв выгоняет беса».
67. Общ. Врач дает женщине валериановые капли.
68. Общ. Двое мужчин ведут на медицинское освидетельствование пожилую женщину – «кликушу».
69. Ндп. «Из осмотра кликуш врач установил истерию, нервное расстройство, а у некоторых симуляцию (профессиональное шарлатанство)».
70. Общ. Врач дает ей валериановые капли.

71. Общ. Группа старообрядцев окружила кликушу во время ее осмотра здоровья врачом.
72. Общ. Группа женщин около палатки в ожидании приема врача.
73. Ндп. «В палатке для врача».
74. Срп. На койке лежит женщина.
75. Ндп. «По заявлению двух кликуш врачу – их хозяева, кулаки, для укрепления веры, понуждают нарочно кликушествовать и «исцеляться».
76. Срп. Врач ослушивает сердце женщины, валяющейся в истерике на койке.
77. Ндп. «После моления, вместо обычных споров о вере, кружок безбожников и мы»...
78. Общ. Группа старообрядцев стоит у опушки леса.
79. Ндп. «...Вели горячий спор на тему – «ЕСТЬ ЛИ БОГ И КОМУ ОН НУЖЕН».
80. Срп. Члены кружка безбожников Калатинского завода и кинооператоры беседуют с группой старообрядцев (снято с разных точек).
81. Общ. Девушка – член кружка безбожников раздает книги старообрядцам.
82. Ндп. «Комсомолка – книгоноша энергично распространяла «безбожную» литературу».
83. Общ. Комсомолка раздает книги окружившим ее старообрядцам.
84. Общ. Старообрядец читает книгу, несмотря на недовольство монаха.
85. Ндп. «Семь дней тратят «кержаки» на божеские дела»...
86. Общ. Общий вид могилы «святого отца» Павла в лесу.
87. Общ. «... А мы, простившись с нашим «консультантом» ...
88. Крп. Расписка, выданная старообрядцем Кузнецовым на полученные деньги от кинооператора за оказание помощи при съемке молений.
89. Ндп. «...Пожелав калатинским безбожникам успеха, в тот же день покинули по истине «Веселые горы».
90. Общ. По лесу проезжают подводы.

Примечания

¹ Термин «культурфильм» используется здесь в женском роде (культурфильма) в соответствии с закрепившейся в 1920–1930-е гг. практикой. Термин произошел от английского *felmen*, что означает пенку, получающуюся при кипячении молока, буквально – пленка. В большинстве европейских языков слова «пленка», «лента», «картина» мужского рода, тогда как в русском – женского. Отсюда – фильма (этнографическая фильма, культурфильма). См. об этом: Н. Рябчикова «Этот чуждый нам термин». К истории лексемы «фильма» // Кинозаписки. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1022/>

² Отсутствие фильма «На Веселых горах» в репертуарных указателях и бюллетенях 1930-х гг., по предположению А. Дерябина, может свидетельствовать, что лента не появилась в итоге в прокате. Возможно, эта ошибка, случившаяся при монтажной склейке, тоже как-то этому способствовала.

³ В форуме известного ресурса Кино-Театр.РУ имеется сообщение о том, что в г. Благовещенске (Амурская область) проживает семья актера и начальника киноэкспедиции фильма «Избушка на Байкале» А.А. Черкасова (жена сына Владимира и две внучки Владимира Аполинарьевича) и фотографии, размещенные на ресурсе, предоставлены Надеждой Черкасовой. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/294925/bio/>

⁴ Фильм «Приходите завтра» не сохранился, как и многие картины того времени.

⁵ В 1988 г. вышел фильм Марины Голдовской «Власть Соловецкая», в которой были использованы фрагменты из фильма Черкасова. К сожалению, она не попыталась найти режиссера, хотя ей удалось встретиться с оператором картины С.Г. Савенко. В своей книге воспоминаний она приводит фрагмент архивного документа об обсуждении фильма «Соловки». Оказалось, фильм вызвал возмущение в рабочих коллективах, тем, что государственным преступникам в лагере были созданы такие прекрасные условия

для жизни, в то время как народ голодал и жил в нищете. Видимо, после волны подобных высказываний фильм пришлось положить на полку и в прокате он пробыл недолго (Голдовская 2002: 151–152).

⁶ Эти фильмы отражают маршрут киноэкспедиции, заявленный в интервью местным газетам. Возможно, в архиве сохранились и другие материалы, снятые на Южном Урале и Коми-Пермяцком округе, и дальнейшие поиски помогут их выявить.

⁷ С 1929 г. – воинствующих безбожников.

⁸ Характерная опечатка в монтажном листе – «Группы рабочих, направляющихся в часовню».

Список источников

Баршак О. Кино в деревне. Л.; М.: Теакинопечать, 1929.

Белобородов С.А., Боровик Ю.В. «Ревнители древлего благочестия» (Очерк истории верхнетагильского старообрядчества) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2013. Вып. 1 (5). С. 178–214.

Блоун Ф., Розенберг У. Происхождение прошлого. «Подлинность» для историков и архивистов. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.

Веселые горы. Свидетельства очевидцев. Нижний Тагил: Провинциальное книжное издательство, 2019.

Голдовская М. Женщина с киноаппаратом. М.: Материк, 2002.

Гращенкова И.Н., Фолин В.И. История российской кинематографии (1896–1940 гг.). М.: Канон +РОИИ «Реабилитация», 2022.

Даль А. Соловки: (СЛОН) / Либретто А. Даль. М.: Теакинопечать, 1929.

Кино-экспедиция в Перми. Город на экране // Звезда. № 144. 1929. 24 мая.

Клюкина-Боровик Ю.В. Возможности визуальных источников для изучения истории старообрядцев-часовенных Урала в начале XX в. (на примере фотоматериалов о паломничествах на Веселые горы) // Вестник музея «Невьянская икона». 2013. Вып. IV. С. 198–213.

Кобозев Иван Семенович // Справочник кинооператоров. Музей ЦСДФ. URL: <https://csdfmuseum.ru/encyclopedia> (дата обращения: 21.09.2022).

Коровушкина-Пярт И.П. «Бес коммунистов не любит...»: народное паломничество, кликуши и советская власть на Урале (к вопросу о народном благочестии) // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Вып. 5. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. университета, 2003. С. 281–294.

Crummey R. Old Belief as Popular Religion: New Approaches // Slavic Review. Vol. 52, № 4 (Winter 1993). P. 700–712.

Мальсагов С.А. Адские острова: Советская тюрьма на дальнем Севере. Нальчик: Издат. центр «Эль-фа», 1996.

Очерки истории старообрядчества Урала и сопредельных территорий. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. университета, 2000.

Петряев Е. Тревожный год. Из воспоминаний старого актера. 1979. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/294925/bio/> (дата обращения: 21.09.2022).

Полтевский А.Н. Антирелигиозная фильма. Справочно-методическое пособие по работе с антирелигиозной фильмой в клубе и избе-читальне. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1930.

Прожиго Г. Экранный документ: как его понимать? // Кинодокумент в современном медиапространстве. Пределы возможного. Материалы международной научно-практической конференции. М.: ВГИК, 2017. С. 33–41.

Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Фонд кинодокументов. № 13112. В Чердынь (Пермь Великую).

РГАКФД. Фонд кинодокументов. № 13122. На Веселых горах.

- РГАКФД. Фонд кинодокументов. № 13125. В тайге Урала.
Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2498. Оп. 1. Д. 22а. Списки и краткие биографические сведения о творческих работниках фабрики «Культифильм».
- РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Д. 694. Союз драматических и музыкальных писателей. Личное дело Черкасова Александра Аполлинарьевича.
- РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Д. 302. Союз драматических и музыкальных писателей. Личное дело Кобозева Ивана Семёновича.
- РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Д. 671. Дело Кобозева Ивана Семёновича.
- Рыговский Д. Техника и ее репрезентации как источник религиозного опыта в енисейском старообрядчестве // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2019. № 4. С. 19–44.
- Рябчикова Н. «Этот чуждый нам термин». К истории лексемы «фильма» // Кинозаписки. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1022/> (дата обращения: 21.09.2022).
- Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia. London ; New York: I.B. Tauri, 2017.
- Смолкин В. Свято место пусто не бывает: история советского атеизма. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Тайна пропавшей доски: биобиблиографический указатель / авт.-сост. У.В. Заспанова. Сысерть: [б.и.], 2020.
- Терской А.Н. Этнографическая фильма. М.: Теакинопечат, 1930.
- Терской А.Н. У сектантов. Путевые заметки. М.: Издательство политической литературы, 1965.
- Тридцать новых культурфильм // Кино. № 43. 1930. 30 июля.
- Христофорова О.Б. Икота. Мифологический персонаж в локальной традиции. М.: РГГУ, 2013.
- Экспедиция «Совкино» в Свердловске. Три новых фильма об Урале // На смену. 1929. № 149. 1929. 4 июля.
- Ясман З. Обыкновенный человек необыкновенного времени // Наука и жизнь. 1967. № 10. С. 10–15, 72–73.
- Moser G. Projecting Citizenship. Photography and Belonging in the British Empire. University Park, Penn: The Pennsylvania State University Press, 2019.

References

- Barshak O. (1929) *Kino v derevne* [Cinema in the Countryside]. Leningrad-Moscow: Teakinopchat'.
- Beloborodov S.A., Borovik Iu.V. (2013) «Revniteli drevlego blagochestii» (Ocherk istorii verkhnetagil'skogo staroobriadchestva) [“The Zealots of Old Piety” (An Essay on the History of Verkhny Tagil Old Believers)], *Vestnik Ekaterinburgskoi dukhovnoi seminarii*, Vol. 1(5), pp. 178–214.
- Blouin F., Rosenberg W. (2017) *Proiskhozhdenie proshlogo. «Podlinnost'» dlia istorikov i arkhivistov* [Processing the Past: Contesting Authority in History and the Archives]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Veselye gory. Svidetel'stva ochevidtsev [Merry Mountains. Eyewitness Testimony]. Nizhnii Tagil: provintsial'noe knizhnoe izdatel'stvo, 2019.
- Goldovskaia M. (2002) *Zhenshchina s kinoapparatom* [A Woman with a Movie camera]. Moscow: Materik.
- Grashchenkova I.N., Fomin V.I. (2022) *Istoriia rossiiskoi kinematografii (1896–1940 gg.)* [History of Russian Cinematograph (1896–1940)]. Moscow: Kanon +ROII «Reabilitatsiia».
- Dal' A. (1929) Solovki: (SLON) [Solovki (The Solovki Special Camp)]. Dal' A. *Libretto*. Moscow: Teakinopchat.

- Kino-ekspeditsiia v Permi. Gorod na ekrane [Movie Expeditions in Perm. The City on a Screen], *Zvezda*, no. 144, 24 May 1929.
- Kliukina-Borovik Iu.V. (2013) *Vozmozhnosti vizual'nykh istochnikov dlia izucheniia istorii staroobriadtshev-chasovennykh Urala v nachale XX v. (na primere fotomaterialov o palomnichestvakh na Veselye gory)* [The Capability of Visual Sources for Studying the History of Old Believers Dissenters of the Urals at the Beginning of 20th Century (On the Example of Photo Sources on Pilgrimage to Merry Mountains)], *Vestnik muzeia «Nev'ianskaia ikona»*, Vol. IV, pp. 198–213.
- Kobozev, Ivan Semenovich. In: *Spravochnik kinooperatorov*. Muzei TsSDF [Cameramen Guidebook. Museum of the Central Documentary Film Studio]. Available at: <https://csdfmuseum.ru/encyclopedia> (Accessed 21 September 2022).
- Korovushkina-Piart I.P. (2003) «Bes kommunistov ne liubit...»: narodnoe palomничество, klikushi i sovetskaia vlast' na Urale (k voprosu o narodnom blagochestii) [“The Demon Doesn’t Like Communists...”: People’s Pilgrimage, Klikushi (Hysterical People) and Soviet Power in the Urals (On the Question of People’s Piety)]. In: *Ural'skii sbornik. Istoriia. Kul'tura. Religiiia*. Vol. 5. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. un-ta, pp. 281–294.
- Crummey R. (1993) Old Belief as Popular Religion: New Approaches, *Slavic Review*, Vol. 52, no. 4, pp. 700–712.
- Mal'sagov S.A. (1996) *Adskie ostrova: Sovetskaia tiur'ma na dal'nem Severe* [Damned Islands: Soviet Prison on the Far North]. Nal'chik: Izdat.tsentr «El'-fa».
- Ocherki istorii staroobriadchestva Urala i sopredel'nykh territorii* [Essays on the History of Old Belief of the Urals and Neighbouring Regions]. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. un-ta, 2000.
- Petriaev E. (1979) *Trevozhnyi god. Iz vospominanii starogo aktera* [Troubled Year. Memoirs of an Old Actor]. Available at: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/294925/bio/> (Accessed 21 September 2022).
- Poltevskaia A.N. (1930) *Antireligioznaia fil'ma. Spravochno-metodicheskoe posobie po rabote s antireligioznoi fil'moi v klube i izbe-chital'ne* [Anti-religious Movie. Reference and Methodological Manual for Working with an Anti-religious Film in a Club and a Village Reading Room]. Moscow: Gos. izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury.
- Prozhiko G. (2017) *Ekrannyi dokument: kak ego ponimat'?* [Screen Document: How to Understand It?]. In: *Kinodokument v sovremennom mediaprostranstve. Predely vozmoznogo. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Film Document in Modern Media Space. Limits of the Possible. Proceedings of the International Scientific-Practical Conference]. Moscow: VGIK, pp. 33–41.
- Russian State Archive of Film and Photo Documents (RGAKFD). Fond Kinodokumentov. № 13112. V Cherdyn' (Perm'-velikiui).
- RGAKFD. Fond Kinodokumentov. № 13122. Na Veselykh gorakh.
- RGAKFD. Fond Kinodokumentov. № 13125. V taige Urala.
- Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). F.2498. Op.1. D. 22a. Spiski i kratkie biograficheskie svedeniia o tvorcheskikh rabotnikakh fabriki «Kul'tfil'm».
- RGALI. F. 675. Op. 2. D. 694. Soiuz dramaticheskikh i muzykal'nykh pisatelei. Lichnoe delo Cherkasova Aleksandra Apollinar'evicha.
- RGALI. F. 675. Op. 2. D. 302. Soiuz dramaticheskikh i muzykal'nykh pisatelei. Lichnoe delo Kobozeva Ivana Semenovicha.
- RGALI. F. 989. Op. 1. D. 671. Delo Kobozeva Ivana Semenovicha.
- Rygovskiy D. (2019) *Tekhnika i ee reprezentatsii kak istochnik religioznogo opyta v eniseiskom staroobriadchestve* [Technology and Its Representation as a Source of Religious Experience for Old Believers of Yenisei Region], *Gosudarstvo, religiiia, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, no. 4, pp. 19–44.
- Riabchikova N. «Etot chuzhdyi nam termin». K istorii leksemy «fil'ma» [“This is a foreign term”. On the history of the lexeme “film” (filma)], *Kinozapiski*. Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1022/> (dostupno 21.09.2022).

- Sarkisova O. (2017) *Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London – New York. I.B. Tauris.
- Smolkin V. (2021) *Sviato mesto pusto ne byvaet: istoriia sovetskogo ateizma* [A Sacred Space Is Never Empty: The History of Soviet Atheism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Taina propavshei doski: biobibliograficheskii ukazatel' [The Mystery of the Missing Board: A Bio-Bibliographic Index]. MBUK «Sysertskaia raionnaia biblioteka»; avtor-sostavitel' U.V. Zaspanova. Sysert', 2020.
- Terskoi A.N. (1930) Etnograficheskaia fil'ma [Ethnographic Film]. Moscow: Teakinopechat'.
- Terskoi A.N. (1965) U sektantov. Putevye zametki [With Sectarians. Travel Notes]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoi literatury.
- Tritsat' novykh kul'turfil'm [30 New Kulturfilms], *Kino*, no. 43, 30 July 1930.
- Khristoforova O.B. (2003) Ikota. Mifologicheskii personazh v lokal'noi traditsii [Hiccup. Mythological Character in the Local Tradition]. Moscow: RGGU.
- Ekspeditsiia «Sovkino» v Sverdlovskie. Tri novykh fil'ma ob Urale [“Sovkino” Expedition in Sverdlovsk. Three New Films about the Urals], *Na smenu*, no. 149, 4 July 1929.
- Iasman Z. (1967) Obyknoennnyi chelovek neobyknoennogo vremeni [An Ordinary Man of an Extraordinary Time], *Nauka i zhizn'*, no. 10, pp. 10–15, 72–73.
- Moser G. (2019) *Projecting Citizenship. Photography and Belonging in the British Empire*. University Park, Penn: The Pennsylvania State University Press.

Сведения об авторе:

ДАНИЛКО Елена Сергеевна – доктор исторических наук, профессор РАН, главный научный сотрудник Центра визуальной антропологии Института этнологии и антропологии РАН (Москва, Россия). E-mail: Danja9@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Elena S. Danilko, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: Danja9@yandex.ru

The author declares no conflict of interests.

*Статья поступила в редакцию 5 июня 2022 г.;
принята к публикации 12 ноября 2022 г.*

*The article was submitted 05.06.2022;
accepted for publication 12.11. 2022.*