

Научная статья
УДК 070 : 791.43
doi: 10.17223/26188422/18/5

Этнографические мотивы в творчестве режиссеров Уральской школы документального кино

Марина Александровна Мясникова¹, Овунч Челикэзен²

*^{1, 2} Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия*

¹ avt89@yandex.ru, ² ovunccelikezen96@gmail.com

Аннотация. В творчестве екатеринбургских режиссеров-документалистов Аркадия Морозова, Анатолия Балуева, Андрея Анчугова просматривается этнографическая направленность, имеющая, однако, мало общего с методикой визуальной антропологии как инструмента науки, чему в свое время отдал дань основоположник этнографического кино Александр Литвинов, сотрудничавший с ученым-этнографом В. К. Арсеньевым. Цель статьи – раскрыть особенности фильмов режиссеров Уральской школы документалистики, которые специализировались на этнографическом кино.

Ключевые слова: этнография, народная культура, визуальная антропология, документальное кино, Уральская школа документалистики

Для цитирования: Мясникова М. А., Челикэзен О. Этнографические мотивы в творчестве режиссеров Уральской школы документального кино // Вопросы журналистики. 2025. № 18. С. 97–118. doi: 10.17223/26188422/18/5

Original article

doi: 10.17223/26188422/18/5

Ethnographic motifs in the works of directors of the Ural school of documentary cinema

Marina A. Myasnikova¹, Ovunc Celikezen²

^{1, 2} Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation

¹ avt89@yandex.ru, ² ovunccelikezen96@gmail.com

Abstract. This article examines one of the prominent trends in the works of directors from the Ural (Yekaterinburg) school of documentary cinema and filmmaking: the ethnographic one. This is the focus of our research, a topic that has typically been studied through the lens of individual directors. Our aim is to identify, within the scope of this article, the common and distinctive features of the entire ethnographic movement in Ural documentary cinema by analyzing the works of several filmmakers collectively. The analysis spans from the founder, Alexander Litvinov, who in the 1920s–1940s made documentary films about the peoples and nature of the Russian Far East and Siberia – often in collaboration with the eminent scientist, explorer, and writer Vladimir Arsenyev (who later became the subject of the great Japanese director Akira Kurosawa's famous film *Dersu Uzala*) – to directors working at the turn of the 21st century: Arkady Morozov, Anatoly Baluev, and Andrey Anchugov, who captured the life and traditions of peoples in remote Russian territories, primarily the Northern Urals. Today, this tradition is upheld by other directors, notably representatives of the Golovnev dynasty; the world-renowned director Alexey Fedorchenko, who leans towards the mockumentary genre; filmmakers from the “Snega” studio, adept chroniclers of everyday life like Pavel Fattakhutdinov and Andrey Titov with their extensive cycle *The Great Rivers of Siberia*; as well as Natalia Savras, the author of aesthetically nuanced “journeys into the self”, constructed around the study of the Gagauz national community and the Pomor village. Thus, the object of our study is ethnographic cinema as such, with the focus on the ethnographic trend within the works of Ural documentary filmmakers. The novelty of the research lies in revealing the uniqueness and rich potential of the Ural film school, which has for decades synthesized two streams: one grounded in the methodology of “visual anthropology”, and the other in pure documentary filmmaking. The distinctions between these two approaches are evident, though not always acknowledged by some authors. Our findings reveal that the works of directors belonging to the Ural documentary school are undoubtedly unique, yet they share common traits. Some delve deeply into events and personal destinies, feeling a genuine kinship with their subjects, while others observe indigenous peoples and their customs with an inquisitive, more detached perspective. Common to all, how-

ever, is extensive field expedition experience; a true research interest in depicting people living in conditions often far removed from civilization; and, to varying degrees, the presence of both artistic and philosophical dimensions in their creative output. The aforementioned conclusions, derived through our application of observation, comparison, analysis, and synthesis, allow us to classify all the mentioned directors as part of a unified movement within Ural documentary cinema.

Keywords: ethnography, folk culture, visual anthropology, documentary film, documentary filmmaking, Ural school of documentary cinema

For citation: Myasnikova, M. A. & Celikezen, O. (2025) Ethnographic motifs in the works of directors of the Ural school of documentary cinema. *Voprosy zhurnalistiki – Russian Journal of Media Studies*. 18. pp. 97–118. (In Russian). doi: 10.17223/26188422/18/5

Введение

Термин «этнография» происходит от греческого «этнос», что означает народ и «графос» (писать, описывать). Таким образом, «этнография» – это «народоописание», наука описывающая народы, их быт и культуру. «Во многих европейских странах получил распространение термин “этнология” – “народоизучение”, который также образован двумя греческими словами – “этнос” и “логос” – слово, наука, а ученые рассматривают этнографию и этнологию как описательную и теоретическую части одного и того же знания» [1]. Причем, греческое слово «этнос» обозначает не «свой народ», а «племена чужеземцев». Соответственно, и этнография изначально была обращена только вовне [2. С. 120].

Что касается Урала, то «жизнь “при заводах”, однородность социальной среды, смешанный этнический состав населения стали своего рода общим знаменателем, объединяющим началом, способствовавшим сближению национально-культурных и бытовых традиций русского, башкирского, татарского и финно-угорских народов» [3. С. 60]. Уральскую мультикультурность называют «специфической, уникальной» чертой региональной культуры [4. С. 230]. В этом поликультурном ключе ее традиционно и изучали. Однако интерес к специфическим национальным особенностям жителей все же не угасал. В том числе и тех из них, кто проживает на окраинах региона, на северных, труднодоступных территориях. Этому способствовало и развитие экранной культуры на Урале. «Киноработы этнографического направле-

ния <...> являются эффективным инструментом “культурного оживления” локальных сообществ, позволяющим в полном объеме запечатлеть и транслировать особенности мировоззрения коренных народов», – подчеркивают И. А. Головнев и Е. В. Головнева [5. С. 316]. Режиссеры-документалисты для создания собственных произведений черпали вдохновение в истории и культуре Урала, что обусловило своеобразие их общего творческого подхода к теме, отличающегося ярко выраженным этнографическим характером. В целом ряде фильмов отображаются традиционные уральские костюмы, этническое разнообразие, народные танцы и музыкальные мотивы, сказки, а также религиозные верования и обряды, что подчеркивает этнографическую направленность содержания экранных произведений. Однако этнографическое кино не синонимично направлению в науке, получившему название «визуальная антропология».

Цель данной статьи – выявление общего и специфического в творчестве режиссеров Уральской (екатеринбургской) школы документального кино, специализировавшихся на одном из ключевых направлений в деятельности этой школы – этнографической документалистике, запечатлевших жизнь и быт народов отдаленных территорий России и, прежде всего, Северного Урала; сравнение особенностей этого направления с использованием кино- и видеокамеры для накопления научных знаний о человечестве, создания банка аудиовизуальной информации и осуществления международного обмена данными, что входит в задачи визуальной антропологии. Отсюда методы нашего исследования – наблюдение, анализ, синтез, исходя из сравнительного анализа экранной документалистики как медиа и визуальной антропологии как науки.

Первооткрыватель

Родоначальником этнографического кино на Урале является Александр Аркадьевич Литвинов (1898–1977), который начал свою кинематографическую карьеру в 1920 г. в Азербайджанском фотокиноуправлении (АФКУ) после обучения на медицинском факультете Бакинского университета (1918–1920 гг.), что, вероятно, и способствовало формированию его особого взгляда на антропологию в кино. В 1948 г.

Литвинов начал работу на Свердловской киностудии, на которой остался уже навсегда.

Деятельность А. А. Литвинова получила широкое признание благодаря его киноработам, посвященным народам и природе Дальнего Востока и Сибири. Среди наиболее значимых выделяются два его фильма: «Лесные люди» (1928 г.) и «В дебрях Уссурийского края» (1928 г.), созданные в годы его сотрудничества с выдающимся русским ученым-этнографом, путешественником и литератором В. К. Арсеньевым, чей образ много позже был запечатлен великим японским кинорежиссером Акирой Курасавой в его знаменитом фильме «Дерсу Узала». Как пишет исследователь Е. В. Александров, научная экспедиция 1928 г. на Дальний Восток, организованная по рекомендации Института антропологии и этнографии и при участии В. К. Арсеньева, стала важным этапом в карьере Литвинова. В. К. Арсеньев «разработал маршрут, который должен был привести к стойбищу удэгейцев, выделил своего проводника. Экспедиция Литвинова, включавшая также оператора П. Мершина и ассистента З. Фельдмана, полгода провела в глухой тайге, делая переходы с тяжелым грузом, включавшим киноаппарат, запасы пленки и продовольствия» [6. С. 137].

Талант А. Литвинова признал и знаменитый американский режиссер Роберт Флаэрти, увидевший в нашем соотечественнике «родственную душу». «Сходство великолепно снятых планов лодок, плывущих по лесным рекам Дальнего Востока с похожими планами “Луизианской истории”, появившейся на свет намного позднее (в 1948 г.), невольно наводит на мысль о глубине впечатления, оставленного “Лесными людьми” на Флаэрти. Вероятно, знаменитый фильм Флаэрти “Нанук с Севера”, в свою очередь, не мог не сыграть роль серьезного творческого импульса при создании фильмов Литвинова» – пишет Е. В. Александров [6. С. 138].

В дальнейшем на Свердловской киностудии появились другие режиссеры этнографического направления, открытого А. А. Литвиновым, которое в дальнейшем разделилось, по сути, на два русла: направления, опиравшегося на инструментарий «визуальной антропологии» и собственно документального кино. Различия этих двух направлений очевидны, хотя и не всегда учитываются некоторыми авторами. Несмотря на то, что визуальная антропология также пользуется кино-

съемками, ее следует рассматривать как самостоятельную научную дисциплину. Сравнительный анализ методов визуальной антропологии и экранной документалистики показывает, что первая тяготеет к объективной фиксации жизни, а вторая демонстрирует субъективную, авторскую позицию; первая требует непрерывности съемки, а вторая основана на принципах художественного монтажа; для первой особенно важна роль оператора, обязателен запрет на постановочность и съемку скрытой камерой, для второй – этих правил не существует; первая выполняет научно-прикладные задачи, вторая стремится постичь жизненные проблемы конкретных людей; наконец, для первой важнее всего взаимоотношения героя и зрителя, а для второй – автора (художника или публициста), с одной стороны, и зрителя, с другой [7]. При этом наша гипотеза состоит в том, что режиссеры Аркадий Морозов, Анатолий Балуев, Андрей Анчугов, о которых идет речь в данной статье, на протяжении жизни занимались именно документальным этнографическим кино, а не визуальной антропологией, выходя в своем творчестве за пределы технологий последней, которой, между прочим, в большей степени (особенно в пору сотрудничества с В. К. Арсеньевым) придерживался и сам А. А. Литвинов, хотя не декларировал этого напрямую. Исследователь Е. В. Александров называет А. А. Литвинова «режиссером, которого заслуженно считают наиболее близким к визуально-антропологическому направлению» [6. С. 137].

Кстати, среди современных представителей Уральской школы кино также известны яркие приверженцы методов визуальной антропологии. Это, прежде всего, родоначальник кинематографической династии Головневых – Андрей Головнев, ученый-этнограф, доктор исторических наук, член-корреспондент РАН и одновременно кинорежиссер, основатель студии «Этнографическое бюро» в Екатеринбурге, а также его сыновья: Иван Головнев (этнолог, доктор исторических наук, автор книги «Феномен советского этнографического кино») [8] и Владимир Головнев. Как пишет Н. Б. Кириллова, «Если отец снимал кино, но оставался антропологом-исследователем, то сыновья, освоив антропологию, ушли в кино, стали кинорежиссерами, причем, каждый – в своем направлении» [9. С. 332]. «Этнокино» ученика Петра Тодоровского и Натальи Рязанцевой Ивана Головнева отличается

«утонченными этнопортретами, самобытной мифологией, естественным ритмом и звуком, драмами столкновения и сложных диалогов людей разных культур» [9. С. 332]. Ученик же мастерской В. Фенченко и М. Разбежкиной Владимир Головнев «сосредоточился на контрапунктах психологии, а также на исторической публицистике» [9. С. 334]. В свою очередь Андрей Головнев говорит о себе так: «Во время съемок я чередую два подхода: веду себя как ученый-этнограф и как режиссер. В двух ипостасях – един. <...> Я не призываю громоздить одну на другую разные профессии. Напротив, их диалог позволяет сбросить лишнюю тяжесть: кино подталкивает науку к избавлению от удушающей безликости, а наука дает кино шанс освободиться от обывательских стереотипов...» [2. С. 121]. Этим мастерам, безусловно, следует посвятить отдельную статью. Мы же останемся в рамках изучения исключительно этнографического кино как разновидности экранной документалистики на примере творчества трех названных в начале режиссеров, чтобы обнаружить, с одной стороны, их общие черты, а с другой – выявить уникальность каждого.

Этнографическая документалистика

Аркадий Васильевич Морозов (род. 6 марта 1937 г.) – российский кинорежиссер, в 1964 г. окончивший Свердловский горный институт, а в 1972 г. – Всероссийский государственный институт кинематографии (ВГИК) по специальности «Кинорежиссура». Он – автор более шестидесяти неигровых фильмов, включая научно-популярные работы. В его картинах сочетаются познавательность, увлекательность и доступность изложения.

Развитие его интереса к этнографическому киноповествованию обозначилось в работах, посвященных изучению и репрезентации культуры северных народов. Как отмечает Н. Б. Кириллова, «о самобытных особенностях селькупов, немногочисленной народности, живущей в северных районах Западной Сибири, убедительно рассказывает картина “Мы были птицами” (1988 г.). По сути, с этого фильма начинается интерес Аркадия Морозова к этнографическому кино» [9. С. 107].

В подобных лентах, как пишет Н. Н. Беркова, «природа заявляет о себе выразительным “темпо-ритмическим рисунком” движения жи-

вых существ, их жизненным циклом: от ожидания потомства и его появления до защиты от хищников <...> Опорные, акцентные кадры соединяют части целого средствами дистанционного монтажа, гармонизируют строение документального произведения с помощью художественно-поэтических приемов (в техническом плане – оптических приемов), способствуют чувственному его восприятию в определенном ритме» [10. С. 79–80]. Эта мысль находит отражение и в фильме А. Морозова «Мы были птицами», где она воплощается через детализированные пейзажные композиции (зимний лес, гнезда, рождение птенца, образы оленей и медвежат), а также через включение в визуальный ряд элементов шаманских практик, формирующих семантику произведения. Данные эпизоды задают ритуальную тональность. Но важно, что в картине присутствует и глубокий социальный смысл, так как параллельно в ней развивается историческая линия, представленная кадрами с заброшенной железной дорогой, лагерными нарами, следами промышленной деятельности и буровой разведкой. Эта линия публицистически заостряет конфликт традиционного образа жизни с процессами модернизации и социальными потрясениями, проводя центральную идею фильма – угрозу исчезновения сложившегося уклада жизни людей. Следовательно, лента становится авторским размышлением об условиях выживания культуры и языка народа.

Причем экран передает не только прямое уничтожение прошлого, но и ощущение медленной эрозии, частичного разрушения сложившегося уклада, обусловленного экономическими изменениями, миграцией и разрывом межпоколенческих связей. Особую роль в художественно-публицистической передаче смыслов играет монтаж, чередующий крупные планы (животных, детей, предметов) с широкими панорамами и хроникальными фрагментами индустриальной среды. Такой подход формирует ассоциативную логику, позволяя зрителю самостоятельно выстраивать смысл на основе контраста образов, а не на основе прямого причинно-следственного нарратива. Редкое, но значимое использование «синхрона» (живой звук, пение, фразы селькупов) усиливает документальную подлинность и придает персонажам «голос».

Существенное место в ряду произведений Аркадия Морозова занимает также документальный фильм «В зоне любви» (2002 г.). Картина представляет собой этнографический этюд, фокусирующийся на по-

вседневной жизни обитающей в тайге конкретной мансийской семьи. И центральное место здесь занимает фигура старого слепого охотника. В фильме запечатлены бытовые сцены: обучение юного манси навыкам охоты, рыбалки и сбора грибов; процесс изготовления традиционных артефактов (музыкального инструмента санквылтапа и кукол). Диалоги героев отражают память о прошлом и авторское осмысление угасания традиций. Режиссер выстраивает повествование через вещи в качестве знаковых объектов. Каждый эпизод функционирует как отдельный пласт смысла, выстраивая последовательность от бытовых зарисовок к ремеслу, затем к передаче опыта и, наконец, к темам памяти и ностальгии. Ведь конец у картины трагический: все члены семьи друг за другом гибнут, о чем сообщают заключительные титры.

И в других своих фильмах А. В. Морозов сосредоточивался на документировании жизни людей, пребывающих вдали от урбанизированной среды. Его документалистика связана с дальними экспедициями и поездками, сбором материала порой в экстремальных условиях. Как говорил режиссер, ему хотелось «обращаться к тем людям, которые просто живут, а не выполняют определенную функцию. Например, живут в лесу и далеки от цивилизации. <...> Я считаю, что должна быть территория проживания народностей, на которую нельзя входить! Это территория проживания, допустим, манси или хантов» [11. С. 423, 425]. Поэтому «чем меньше мы туда обращаемся, тем лучше для них», – декларировал режиссер, отстаивая свою авторскую позицию по отношению к героям [11. С. 424].

А. Морозов рассматривал камеру как активный субъект, который не только фиксирует реальность, но и создает взаимосвязь между пространством и эмоциональным состоянием людей. В его фильмах важную роль играет естественный диалог как между героями, так и между героем и автором, что способствует раскрытию характеров персонажей. Режиссер понимал, как важно для автора быть понятым, и осознавал сложности, связанные с донесением своего замысла, особенно когда речь идет об экспериментальных формах. Например, о постановочных кадрах. А. В. Морозов признавал их эвристическую ценность: «Именно потому, что фильм поставлен, можно представить картину не только жизни этого малочисленного народа, а и отноше-

ния к нему... со стороны всех, кто попадает туда в первый раз» [11. С. 425]. В то же время режиссер подчеркивал сложность восприятия подобной «постановочности» зрителем. А ведь недопонимание приема оставляет произведение «непрочитанным», обесценивая и художественную, и документальную его стороны. В итоге под вопрос ставится полнота реализации замысла в целом.

Анатолий Данилович Балугев родился в 1946 г. в селе Кочёво Пермской области. После службы в армии (1964–1966 гг.) в 1973 г. окончил киноведческий факультет ВГИКа. В 1988–1999 гг. занимался исключительно режиссурой и сценарной работой, а с 1999 по 2006 г. руководил объединением телефильмов ГТРК «Урал» (Екатеринбург). Жизненный путь режиссера завершился в 2013 г. В фойе екатеринбургского Дома кино установлена посвященная ему памятная звезда.

По словам писательницы Светланы Федотовой, творчество Балугева отражает его тесную связь с малой родиной: «...Родился здесь, в этом селе, которое считается одним из главных магических мест Пермского края. Здесь старые колдовские роды испокон веков ведут свой отсчет по женской линии, через поколение. Балугев к ним отношения не имел. Он владел своей собственной магией, которая корнями уходит все же сюда, в эти речки, сосны, небо» [12]. Балугев (фигурально выражаясь) – это «генетическая мутация, – говорил в одном из своих выступлений на радио пермский кинорежиссер Павел Печенкин, – ...родился в Кочёво и в Кочёво снял свои лучшие фильмы. Это как Феллини, родившийся в провинциальном итальянском городе. Как Фолкнер написал романы о маленьком американском городе, так и Толя снял свои лучшие фильмы о своем народе в Коми округе, в поселке Кочёво» [12].

Еще одна особенность: основная тема творчества Балугева – не просто изображение мест, удаленных от цивилизации, а демонстрация конфликта между городом и деревней; показ социальных, экономических, культурных различий и противоречий между жизнью в больших городах и захолустных районах. Самые известные документальные ленты режиссера – «Мы были дымом» (1992 г.) и «Быкобой» (2000 г.).

Первый фильм автобиографичен. В нем отражены местные культурные мотивы, старые предметы быта, элементы пермского звериного стиля. Лента документирует материальную культуру (одежду, то-

понимы, быт, речевые практики, повседневные ритуалы и социальные отношения в селе Кочёво). Причем, Балувев не нейтрален. Он выступает здесь как автор и комментатор, что придает картине «субъективную перспективу», а именно: возможность сочетать наблюдение и авторскую рефлексию. Балувев – знаток истории родного села. Это усиливает глубину зрительского восприятия, но одновременно требует методологической осторожности от ностальгирующего автора, который всегда субъективен в отборе отображаемых событий.

«Мы были дымом» следует традиционной форме, которую можно обозначить термином – «письма с родины». Они выглядят как серия эпизодов, состоящих из интервью, бытовых сцен, пейзажей, объединенных в единое целое монтажными переходами и закадровым голосом самого режиссера, который формирует «коллективный портрет» жителей села, объединяя множество лиц и практик в единый социальный организм. Это позволяет трактовать фильм как этносоциальную мозаику, а не индивидуальную киносагу. Но, по сути, «это не просто серия портретных зарисовок, сделанных с любовью и юмором, но и грустные размышления о том, что сегодня происходит с народом коми и какое будущее его ждет», – как пишет В. Ф. Познин. «Одно из преимуществ жанра “коллективный портрет” состоит в том, что он дает возможность емко передать атмосферу среды, показать взаимодействие персонажей и тем самым вызвать у зрителя определенный эмоциональный отклик» [13. С. 155, 158]. Фильм читается как фиксация того, что ускользает: уходящие люди, бытовая и языковая среда, исчезающая сельская жизнь. Это создает центральную тематическую дихотомию: «память – утрата».

Связав концепцию фильма с латинским изречением «Мы были дымом» (“*Fuimus fumus*”, где “*fumus*” означает «дым», «тщета», «бесполезность», «мимолетность»), Балувев снял эту свою грандиозную кинофреску тогда, когда вдруг осознал, что люди (его земляки), которых он знал и любил и о которых до сих пор никто так и не рассказал, стали уходить. «Мы были мимолетны, эфемерны и исчезли, как дым» – так можно прочесть название фильма. Первоначально он воспринимается как повествование именно о коми-пермяках, однако при более внимательном рассмотрении картина обнаруживает философские размышления и о личном опыте режиссера, и о человечестве в целом.

Балуев выражал досаду по поводу того, что фильм воспринимается с юмором и более бытово, чем он его снимал. «А я-то делал картину трагическую! – восклицал он. – Зрители элемента трагизма не прочли. Я долго думал, почему. <...> По внешнему, верхнему своему пласту фильм похож на комедию. В ходе же картины комедийность постепенно обращается в свою противоположность – трагедийность. <...> Разумеется, моя картина могла быть комедией. Но тогда это была бы совсем другая картина – прямолинейнее, грубее даже» [14].

Другая выдающаяся лента А. Балуева «Быкобой», снятая на телевидении в творческом объединении «Уралтелефильм», была выпущена в 2000 г. Языческий обряд жертвоприношения, известный у коми-пермяков на протяжении многих лет под этим названием, существовал как объединяющий людей отдельный ритуал, сочетающий в себе уральскую культуру с традиционным фольклором. Народные мелодии и танцы, специфичная для региона местная одежда, изделия ручной работы, религиозные символы – все эти этнокультурные мотивы присутствуют в фильме. Но он фиксирует не только этнографический материал, но и «эстетические превращения» обряда, совершаемого в публичном поле, что указывает на процесс переосмысления традиции в условиях массовой культуры. Запечатлевая лексикон ритуала быкобоя, его пространственную организацию и материальную культуру, фильм становится визуальным авторским прочтением смысла праздника.

В этой картине, как и в предыдущей, А. Балуев сочетает метод наблюдения с собственной вовлеченностью в происходящее, что дает богатый эмпирический материал, но и требует осторожности при режиссерской интерпретации и постановочности (в ходе взаимодействия с персонажами и монтажных экспериментов). Здесь перед нами разворачивается история героя по имени Андрей, оторванного от традиций своей местности, поскольку он живет в городе, но приехавшего в отпуск в село Большая Коча, чтобы встретиться с родней и друзьями. Благодаря народным праздникам, песням и танцам, а также традиционным обрядам, таким как быкобой, Андрей осуществляет процесс адаптации в родном селе, вводя зрителя в локальную среду и выполняя в фильме функцию проводника. Причем, Андрей здесь – не только рассказчик, но и участник всего происходящего, медиатор между прошлым и настоящим, зримо демонстрирующий напряжение между

урбанистическим образом жизни и сельскими практиками. Режиссер минимизирует свое влияние на ход событий, чтобы наиболее естественным образом проявить личность героя, анализируя его рефлексии, печальный диалог с приобретенным жизненным опытом, дорогими ему воспоминаниями, экзистенциальными переживаниями и ценностными ориентирами, проявляющимися в его взаимодействии с общественными структурами и отдельными людьми. В картине масса «запоминающихся деталей – то возвышенных, то горестных, то смешных, с делением киноповествования на отдельные главки, <...> где частное перемешано с общим, приметы отдельной судьбы с размышлениями о судьбе всего народа. Фильм очень личный и обобщенно-философичный одновременно» [9. С. 85–86].

Между двумя названными лентами, в 1995 г., А. Балугев снял фильм «Тупи-тап» – документальную хронику 5-го Международного фестиваля финно-угорских народов, выстроенную в форме дневниковых наблюдений за многообразными культурными практиками, в частности традиционными танцами, такими как коми-пермяцкий «Тупи-тап». На экране – праздник, веселье, обозрение фольклора разных народов. Любимая коми-пермяцкая поговорка советует: «сиди и похохатывай», другая успокаивает: «дома и хмурый день весел». А про самого режиссера Анатолия Балугева и его творчество говорится в одной из публикаций стихотворной строкой: «Уральский край любой травинкой навечно к сердцу прикипел...» [15], свидетельствующей о привязанности режиссера к Уралу и родному краю как характерной черте его личности.

Народные традиции (ношение женскими персонажами сарафанов, языческий обычай изгнания злых духов под названием «Буллбой», местные танцевальные фигуры «Тупи-тап», ритуал прощания с умершими, называемый «Находка» и др.) лежат в основе разных документальных лент А. Балугева. Эти элементы отражают богатство народной культуры. На сайте Свердловской областной организации «Союза кинематографистов России» читаем о творчестве Анатолия Балугева следующее: «Тематика его фильмов многообразна, и каждый фильм требует от зрителя сотворчества – напряженной работы души и ума. В стремлении сделать кино инструментом философского и художественного осмысления действительности в ее трагических противоречи-

ях режиссеру были тесны рамки кинодокумента. Нам выпало жить в эпоху перемен, жестоких социальных экспериментов, неразрешимых конфликтов, природных катаклизмов. И главным героем его фильмов становится Время – как метафизическая категория. Творческий почерк режиссера не спутать ни с чьим. Усложненность композиции, полифоничность – характерные черты его стилистики» [16].

Фильмы Анатолия Балуева отличаются внимательным, искренним отношением автора к жизни, поисками подлинности в героях и ситуациях, отсутствием внешнего пафоса. И при этом режиссер всегда предлагал авторскую интерпретацию реальности, создавая кино, выходящее за рамки простой фиксации. Своеобразие его картин проявляется в комплексности нарратива, включающего побочные сюжетные линии, парадоксальные сцепления событий, ассоциативно-образный монтаж, мастерский подбор ракурсов и организацию композиции, что позволяло ему эффективно усиливать значимые смыслы и направлять восприятие зрителя. Подобная кинематографическая эстетика характерна для поэтического, авторского документального кино и предполагает вдумчивый, размеренный просмотр, направленный на постижение глубинных смыслов произведения.

Андрей Юрьевич Анчугов (1961–2002 г.), ученик и младший коллега двух предыдущих мастеров, окончил факультет журналистики УрГУ (ныне УрФУ) в 1985 г., а также режиссерский факультет ВГИКа в 1993 г. К 1994 г. он был уже автором семи картин. Причем в четырех выступил как режиссер, в трех – как автор сценария, а в одной – в обеих ролях сразу. Он работал редактором на Свердловском телевидении, а также редактором и режиссером в творческом объединении документальных фильмов «Надежда» на Свердловской киностудии. Путь режиссера на взлете трагически оборвала смерть в 2002 г.

В своих документальных фильмах Андрей Анчугов сочетал этнографические наблюдения с авторскими философскими размышлениями, показывал конфликты, настроения и поведение людей, что отражало его взгляд на мир, в том числе веру в присутствие божественного в природе и космосе. Этнографические мотивы особенно ярко проявились в его документальных лентах «Пу барабан» (1994 г.) и «Папоротников цвет» (1995 г.).

Фильм «Пу барабан», снятый на киностудии «Новый курс» (СТО «Рапид-Р»), строится на представлениях коми-пермяков о дереве как основе жизни. На местном языке слово «пу» означает «дерево». Фильм раскрывает взаимосвязь человека и природы через культурные символы и экзистенциальные аспекты. Обряды у дерева, групповые сцены и крупные планы ритуальных предметов формируют тематическую целостность фильма. Важную роль в ритуалах коми-пермяцкой культуры играют барабан и другие ударные инструменты. Ритмичная музыка здесь создает значимый смысловой пласт, а не просто звуковой фон. Виктория Белопольская писала: «Анчугов так проникся ироническим и пантеистическим взглядом на реальность своих героев (маленького народа коми-пермяков), что их “пукси да вакси” – “сиди и похохатывай” – проглядывает буквально из каждого кадра и каждого монтажного стыка “Пу барабана”» [17].

Картина нисколько не устарела и продолжает свою жизнь сегодня. Так, 17 марта 2025 г. прошел ее показ в Москве в Центре типологии и семиотики фольклора Российского государственного гуманитарного университета. Как написала организатор этого мероприятия директор Учебно-научного Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ О. Б. Христофорова, «в фильме показаны поминальные ритуалы, совершаемые коми-пермяками в лесу, в местах, где чудь – древнее мифологическое население этих мест – “похоронило” себя в земляных ямах. Коми-пермяки верят, что чудь, а также умершие предки и даже христианские святые за непочтительное к ним отношение могут наказывать живущих болезнями – “мыжей”. Верят коми-пермяки и в колдовство, и в приемы народной медицины (например, в избавление от пьянства с помощью муравьев)» [18]. Лента вызвала оживленную дискуссию о специфике взаимодействия с героями и обеспечении естественности их поведения в процессе фиксации.

А сам режиссер говорил о фильме так: «Эта картина, ...сделанная в Перми, на молодой студии, которую создал мой приятель Паша Печенкин, тоже режиссер. С одной стороны, хотелось поддержать его, с другой, нужна была работа. “Пу барабан” запустился как чисто заказной фильм. Но когда я попал туда, в Коми-Пермяцкий округ, в какой-то совершенно волшебный мир, меня постоянно преследовало состояние замороженности, потому что люди там совершенно удивли-

тельные. Комары, болото... живут плохо, всю жизнь так жили. И в то же время к богатству не стремятся, жизнью довольны, песни поют... Квасу напьются, хлеба наедятся, сидят и похохатывают. <...> Край лесной, и люди там лесные. У них нет сельского хозяйства в нашем понимании. Живут больше подсобными делами, занимаются пчелами, охотой, рыбной ловлей. Может быть, то, что так ярко проявилось в “Пу барабане”, в принципе и есть идея всех моих фильмов – открыть такой замкнутый, замороженный, своеобразный, маленький мир и жизнь внутри него. Войти в мир, который отличается от нашего, уловив его своеобразие. <...> Может быть, это и есть моя суперидея – рассматривать, узнавать законы замкнутого мира, все новые и новые, и приводить их в систему» [19. С. 85–86]. Значит, и на этот раз режиссерская задача не сводится к объективной, научной фиксации ритуалов, а связана с выражением субъективного, авторского взгляда на жизнь с помощью художественного монтажа.

В ленте «Папоротников цвет», снятой на Свердловской киностудии в ТО «Надежда», сопоставляются два мировоззренческих подхода двух пожилых друзей – лесничего и пчеловода: один воспринимает мир сквозь призму веры в чудеса, другой оценивает жизнь на основании практического опыта. Формы повседневной деятельности (пчеловодство, лесное хозяйство, земледелие) демонстрируются в картине с богатой визуальной детализацией. Без назидательных комментариев мы видим крупные планы пчелиных ульев, детали природы, орудия труда. Повседневное время в бытовых эпизодах как будто приостанавливается ритуалом, который не просто фиксируется, но несет в себе перформативный эффект, когда то или иное высказывание не просто описывает действие, но само является действием или влечет за собой соответствующие действия. В ряде эпизодов фильма запечатлены народные верования, выражающиеся в поиске цветка папоротника, раскладывании тканей на земле, очерчивании круга и т. д. Мы видим, как формируется этнографический пласт культурных представлений народа. При этом композиция основывается не на хронологической последовательности событий (что предписывает метод визуальной антропологии), а на принципе тематического монтажа, когда фольклорные эпизоды перемежаются с документальным изображением повседневных практик. При этом режиссер использовал в своих филь-

мах движущиеся камеры, синхронный звук, метафорические образы, поэтическую интонацию. Народные песни становились у него не просто фоном, а важным смысловым элементом, отражающим состояние конкретных героев с их настроениями и судьбами.

Заключение

Итак, мы изучили творчество трех представителей Уральской школы документального кино – режиссеров А. Морозова, А. Балуева, А. Анчугова, которое характеризуется тенденцией к интеграции этнографических мотивов и ярко выраженным авторским отношением к судьбам, идеологии, верованиям, традициям, обычаям людей, как правило, относящимся к малым народам, проживающим на территории Уральского региона или за его пределами.

Интерес уральских документалистов к этнографической тематике как общая черта Уральской школы кино можно объяснить по крайней мере двумя факторами: во-первых, стремлением многонационального населения Урала при всем его поликультурном единстве, о котором было сказано выше, осознать «принадлежность к своей этнической группе, осмыслить самобытность и уникальность своей этнической культуры» [3. С. 62]; во-вторых, «взрывом» документализма на рубеже 1980–90-х гг. И то, и другое не слишком замечалось в нашей стране прежде. Появление в конце 1920-х гг. этнографических фильмов и фильмов-путешествий позже, во второй половине 1930-х гг., становится редким. «Пропаганда требовала экранного отражения лишь одного вида времени – социалистического “золотого века”. А “отсталые народности” можно было показывать только с точки зрения заботы советской власти о них” [20. С. 16]. С середины 1960-х гг. в советской литературе, журналистике, театре, кино утверждается особая поэтика документализма [21. С. 79]. Как позже писали исследователи, начала происходить переориентация с внешнего «видения жизненных процессов на изучение рефлексии человека» [22], осмысление его внутреннего мира на фоне почти документально фиксируемых ситуаций и коллизий. Это было началом взлета и документального кино в том числе. Однако еще более острую потребность в документалистике общество ощутило двадцатью годами позже, в конце 1980 – начале 1990 гг. в период перестройки. «Шлейф жадного интереса к докумен-

ту в этот период потянулся... за неигровым кинематографом – визуальным отражением публицистического накала повседневности. Показы документальных картин обрели флер престижности... Экранная публицистика стала смыкаться с митинговой, просмотры перерастали в дискуссии» [23. С. 3]. Этими настроениями питались в то время и ранние картины этнографической направленности изученных нами режиссеров. Метафорически перекликались друг с другом даже сами названия их фильмов – «Мы были птицами» (1988 г.) А. Морозова, «Мы были дымом» (1992 г.) А. Балуева.

В целом наш анализ показал близость творческих методов всех трех режиссеров, указывающую на их принадлежность к единому направлению в рамках Уральской школы документального кино. Хотя при этом каждый из них был уникален. Так, творчество режиссера Аркадия Морозова характеризуют: исследовательский интерес к изображению отдельных человеческих судеб людей, живущих в условиях, удаленных от цивилизации; осознание необходимости установления контакта между автором и зрителями; собственный взгляд на постановочность в этнографической документалистике. Основные особенности фильмов Анатолия Балуева таковы: конфликт между городом и провинцией; ярко выраженное философское начало; синтез этнографических подходов с элементами докудрамы; сочетание квазихудожественных черт и автобиографических нарративов. Для Андрея Анчугова были важны: региональная привязка; внимание к «маленькому» человеку с его причастностью к обычаям и верованиям; синтез этнографических наблюдений с философской рефлексией; фиксация и художественная интерпретация индивидуальных настроений и поведенческих проявлений персонажей; приведение в систему законов замкнутого мира и жизни внутри него.

Мы убедились, что каждый из трех режиссеров, творчество которых было изучено, внес свой весомый вклад в авторскую экранную документалистику этнографической направленности, оставаясь в рамках эстетики кино, а не научного поиска, реализуемого методами визуальной антропологии. Хотя рядом с ними работали и талантливые приверженцы последней, что свидетельствует об уникальности и богатстве возможностей Уральской школы кино, которая, кстати сказать, продолжает заниматься этнографическим направлением в доку-

менталистике в лице таких ставших известными режиссеров, как Андрей Титов, Павел Фаттахутдинов, Наталья Саврас (кинокомпания «Снега») или Алексей Федорченко («Кинокомпания 29 февраля»), обращающих свой интерес, как и несколько десятилетий назад, в сторону этносов, проживающих не только на территории уральского региона, но и далеко за его пределами.

Список источников

1. Этнография и предмет ее изучения // Этнография и танцевальный фольклор народов Среднего Поволжья. Часть I. Казань : Казанский государственный университет культуры и искусств, 2017. С. 8–15.
2. Кириллова Н. Б. Уральское кино: время, судьбы, фильмы : монография. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 432 с.
3. Мурзин А. Э. Потенциал региональной идентичности в межнациональных отношениях // Человек в мире культуры. 2016. № 1. С. 59–67.
4. Казакова Г. М. Формирование «уральской ветви» российской культуры: теоретико-методологические подходы к изучению // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2006. № 17 (72). С. 229–232.
5. Головнев И. А., Головнева Е. В. Образ шамана в этнографическом кино (на материале фильма «Старик Петр») // Ежегодник финно-угорских исследований. 2022. Т. 16, № 2. С. 316–327. doi: 10.35634/2224-9443-2022-16-2-316-327
6. Александров Е. В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 127–140.
7. Мясникова М. А., Трухина А. В. Портретирование человека и социума методами экранной документалистики и визуальной антропологии // Человек в мире медиа: пространственно-временные и социографические характеристики : монография. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 161–178.
8. Головнев И. А. Феномен советского этнографического кино (творчество А. А. Литвинова). М. : ИЭА РАН, 2018. 216 с.
9. Кириллова Н. Б. Кино Урала: от прошлого к будущему. Екатеринбург : ИПП «Уральский рабочий», 2013. 408 с.
10. Беркова Н. Н. Критерии подхода к композиции документальных фильмов о природе // Вестник ВГИК. 2018. № 2 (36). С. 71–82. doi: 10.17816/VGIK 2018236-77
11. Посидим, поговорим. Воспоминания уральских кинематографистов. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2024. 800 с.
12. Федотова С. Умер «коми-пермяцкий Феллини» // Новый компаньон». 2013. 21 мая. URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-722970.html>

13. Познин В. Ф. О специфике жанра «коллективный портрет» // Вестник ВГИК. 2012. № 12. С. 150–158.
14. Демежко И. А. В том, чтобы снимать редко, есть свой смысл // Уральский рабочий. 1992. 6 окт.
15. На «Волнах» любви и памяти [«Вечерний Екатеринбург»] // БЕЗФОРМАТА. Екатеринбург. 2014. 28 мая. URL: <https://ekaterinburg.bezformata.com/listnews/pa-volnah-lyubvi-i-pamyati/20550143/?ysclid=mik45smgfw548152853>
16. Анатолий Данилович Балуев // Свердловская областная организация Союза кинематографистов России. URL: <https://www.skekb.ru/dom-kino24/zvezdy/anatoliy-danilovich-baluev/>
17. Белопольская В. Королю холодно. Открытый фестиваль неигрового кино // Экран и сцена. 1994. № 42.
18. Христофорова О. Б. В РГГУ прошел показ этнографического фильма // Российский государственный гуманитарный университет. Новости. 2025. 24 марта. URL: <https://rsuh.ru/news/novosti-tsentra-semiotiki-tipologii-i-semiotiki-folklor-a-v-r-ggu-proshyel-pokaz-etnograficheskogo-filma-/>
19. Мясникова М. А. Путь в профессию через фестивальный экран: Арт-критика, культурная журналистика, телепублицистика, экранная документалистика. Екатеринбург : Екатеринбургская академия современного искусства, 2014. 180 с.
20. Дерябин А. С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». 1999. № 11. С. 14–23.
21. Громов Е. С. Духовность экрана. М. : Искусство, 1976. 255 с.
22. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М. : ВГИК, 2004. 454 с.
23. Взрыв. Бытие и быт документального кино в конце восьмидесятых. М. : ВНИИК, 1991. 180 с.

References

1. Etnografiya i predmet ee izucheniya [Ethnography and its subject of study]. (2017) In: *Etnografiya i tantseval'nyy fol'klor narodov Srednego Povolzh'ya* [Ethnography and Dance Folklore of the Peoples of the Middle Volga Region]. Part I. Kazan: Kazan State University of Culture and Arts. pp. 8–15.
2. Kirillova, N.B. (2016) *Ural'skoe kino: vremya, sud'by, fil'my* [Ural Cinema: Time, Destinies, Films]. Yekaterinburg: Ural University.
3. Murzin, A.E. (2016) Potentsial regional'noy identichnosti v mezhnatsional'nykh otnosheniyakh [The potential of regional identity in interethnic relations]. *Che-lovek v mire kul'tury*. 1. pp. 59–67.
4. Kazakova, G.M. (2006) Formirovanie “ural'skoy vetvi” rossiyskoy kul'tury: teoretiko-metodologicheskie podkhody k izucheniyu [Formation of the “Ural branch” of Russian culture: theoretical and methodological approaches to study]. *Vestnik Yu-*

- zhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki.* 17 (72). pp. 229–232.
5. Golovnev, I.A. & Golovneva, E.V. (2022) *Obraz shamana v etnograficheskom kino (na materiale fil'ma "Starik Petr")* [The image of a shaman in ethnographic cinema (based on the film "Old Man Petr")]. *Ezhгодnik finno-ugorskikh issledovaniy.* 16 (2). pp. 316–327. doi: 10.35634/2224-9443-2022-16-2-316-327
 6. Aleksandrov, E.V. (2014) *Predystoriya vizual'noy antropologii: pervaya polovina XX v.* [The prehistory of visual anthropology: the first half of the 20th century]. *Etnograficheskoe obozrenie.* 4. pp. 127–140.
 7. Myasnikova, M.A. & Trukhina, A.V. (2024) *Portretirovanie cheloveka i sotsiuma metodami ekrannoy dokumentalistiki i vizual'noy antropologii* [Portraying the individual and society through the methods of screen documentary and visual anthropology]. In: *Chelovek v mire media: prostranstvenno-vremennyye i sotsiograficheskie kharakteristiki* [Man in the Media World: Spatio-Temporal and Sociographic Characteristics]. Yekaterinburg: Ural University. pp. 161–178.
 8. Golovnev, I.A. (2018) *Fenomen sovetskogo etnograficheskogo kino (tvorchestvo A.A. Litvinova)* [The Phenomenon of Soviet Ethnographic Cinema (The Work of A.A. Litvinov)]. Moscow: IEA RAS.
 9. Kirillova, N.B. (2013) *Kino Urala: ot proshlogo k budushchemu* [Cinema of the Urals: From the Past to the Future]. Yekaterinburg: IPP "Ural'skiy rabochiy".
 10. Berkova, N.N. (2018) *Kriterii podkhoda k kompozitsii dokumental'nykh fil'mov o prirode* [Criteria for approaching the composition of documentary films about nature]. *Vestnik VGIK.* 2 (36). pp. 71–82. doi: 10.17816/VGIK2018236-77
 11. Efimov, L.L. & Nedviga, S.I. (2024) *Posidim, pogovorim. Vospominaniya ural'skikh kinematografistov* [Let's Sit and Talk. Memoirs of Ural Cinematographers]. Yekaterinburg: Bank kul'turnoy informatsii.
 12. Fedotova, S. (2013) *Umer "komi-permyatskiy Fellini"* ["Komi-Permyak Fellini" has died]. [Online] 21 May. Available from: <https://www.newsco.ru/articles/nk-722970.html> (Accessed: 17.01.2026).
 13. Poznin, V.F. (2012) *O spetsifike zhanra "kollektivnyy portret"* [On the specifics of the "collective portrait" genre]. *Vestnik VGIK.* 12. pp. 150–158.
 14. Demezhko, I.A. (1992) *V tom, chtoby snimat' redko, est' svoy smysl* [There is a point in filming rarely]. *Ural'skiy rabochiy.* 6 October.
 15. BEZFORMATA. Yekaterinburg. (2014) *Na "Volnakh" lyubvi i pamyati* [On the "Waves" of Love and Memory]. 28 May. [Online] Available from: <https://ekaterinburg.bezformata.com/listnews/na-volnah-lyubvi-i-pamyati/20550143/?ysclid=mik45smgjlw548152853> (Accessed: 17.01.2026).
 16. Svedlovskaya oblastnaya organizatsiya Soyuzo kinematografistov Rossii [Sverdlovsk Regional Organization of the Union of Cinematographers of Russia]. (n.d.) *Anatoliy Danilovich Baluev.* [Online] Available from: <https://www.skekb.ru/domkino24/zvezdy/anatoliy-danilovich-baluev/> (Accessed: 17.01.2026).
 17. Belopol'skaya, V. (1994) *Korolyu kholodno. Otkrytyy festival' neigrovogo kino* [The king is cold. Open Festival of Non-Fiction Cinema]. *Ekran i stsena.* 42.

18. Khristoforova, O.B. (2025) *V RGGU proshel pokaz etnograficheskogo fil'ma* [A screening of an ethnographic film was held at RSUH]. 24 March. [Online] Available from: <https://rsuh.ru/news/novosti-tsentra-semiotiki-tipologii-i-semiotiki-folklor-a-v-rgggu-proshyel-pokaz-etnograficheskogo-filma/> (Accessed: 17.01.2026).
19. Myasnikova, M.A. (2014) *Put' v professiyu cherez festival'nyy ekran: Art-kritika, kul'turnaya zhurnalistika, telepublitsistika, ekrannaya dokumentalistika* [The Path to the Profession Through the Festival Screen: Art Criticism, Cultural Journalism, Television Journalism, Screen Documentary]. Yekaterinburg: Yekaterinburg Academy of Contemporary Art.
20. Deryabin, A.S. (1999) *O fil'makh-puteshestviyakh i Aleksandre Litvinove* [About travel films and Alexander Litvinov]. *Vestnik "Zelenoe spasenie"*. 11. pp. 14–23.
21. Gromov, E.S. (1976) *Dukhovnost' ekrana* [The Spirituality of the Screen]. Moscow: Iskusstvo.
22. Prozhyko, G.S. (2004) *Kontsepsiya real'nosti v ekrannom dokumente* [The Concept of Reality in Screen Document]. Moscow: VGIK.
23. Dolmatovskaya, G. & Kopalina, G. (1991) *Vzryv. Bytie i byt dokumental'nogo kino v kontse vos'midesyatykh* [Explosion. The Being and Life of Documentary Cinema in the Late Eighties]. Moscow: VNIK.

Информация об авторах:

Мясникова М. А. – д-р филол. наук, канд. искусствоведения, профессор кафедры периодической печати и сетевых изданий Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

E-mail: avt89@yandex.ru

Челикэзен О. – аспирант кафедры периодической печати и сетевых изданий Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: ovuncelikezen96@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

M. A. Myasnikova, Dr. Sci. (Philology), Cand. Sci. (Art History), professor, Ural Federal University named after B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: avt89@yandex.ru

O. Celikezen, postgraduate student, Ural Federal University named after B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: ovuncelikezen96@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.09.2025;
одобрена после рецензирования 26.10.2025; принята к публикации 20.01.2026*

*The article was submitted 17.09.2025;
approved after reviewing 26.10.2025; accepted for publication 20.01.2026*