

И. А. Головнев

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭТНИЧНОСТИ В СОВЕТСКОМ КИНО:
«СОЛЬ СВАНЕТИИ» МИХАИЛА КАЛАТОЗОВА***

doi: 10.30759/1728-9718-2020-3(68)-35-44

УДК 94(470)"1920/1930":791.3

ББК 63(2)6-7+85.37

Политический переворот 1917 г. в России получил продолжение во всех сферах жизни Страны Советов, в том числе в культурной революции 1920-х гг. Значительную роль в этих процессах сыграл национализированный кинематограф, как эффективное средство массовой информации и агитации. На рубеже 1920–1930-х гг. советская кинопромышленность активно выпускала на широкий экран просветительские фильмы о жизни отдаленных регионов, открывая зрительской аудитории возможность совершать виртуальные кинопутешествия по многоукладному и полинациональному Союзу ССР. При разнице творческих подходов их авторов эти киноработы были выстроены по единому сценарию, повествуя о «первобытном коммунизме» и переходе к социализму среди этнических групп. В статье на примере документального фильма «Соль Сванетии» (1930) классика советского кино Михаила Калатозова рассматривается опыт создания поэтического киноконструкта на этнографическом материале. Анализируя исходный визуальный документ, изданные материалы участников творческого процесса и свидетельства современников, автор статьи прослеживает реализацию кинопроекта в контексте параллельных процессов в советской культуре и политике. Обращается внимание на использование возможностей кинематографа как эффективного ресурса для создания и трансляции экранных образов: традиционной культуры как «темного прошлого» и социалистических инноваций как «светлого будущего». Делается вывод о потенциале фильма как многокомпонентного исторического источника, отражающего ключевые символы своего времени.

Ключевые слова: *визуализация этничности, этнографическое кино, Михаил Калатозов, СССР*

Предыстория кинопроекта

Образы большевистской революции известны сегодня во многом благодаря их отображению в произведениях культуры и искусства, особенно наглядному в кинофильмах. Развивая линию исторического оправдания социально-политического переворота, произошедшего в стране, большевики регулярно предлагали обществу все новые аргументы, обстоятельно доказывающие, что Октябрь был явлением не спонтанным, но закономерным. В 1920-х гг. в постреволюционной советской реальности назрела необходимость формирования очередной волны общественного энтузиазма, преобразования энергии разрушения старого порядка в энергию построения мира нового. Потому так называемая культурная революция¹ рубежа 1920–1930-х гг. рассмат-

ривалась партией как планомерное продолжение силовой кампании по упрочению своей власти. Авангардом творческой армии, на которую была возложена миссия прорыва на культурном фронте, стал кинематограф — как наиболее эффективное орудие массовой информации и агитации, объединившее в себе ресурсы искусств и наук. А режиссерами действия стали революционные романтики, в чьих лабораториях синтезировался феномен советского кино как формы фиксации и конструирования реальности, формулировался образный киноязык, рождались классические образцы мирового художественного и документального кинематографа («Броненосец “Потемкин”» С. М. Эйзенштейна, «Земля» А. П. Довженко, «Мать» В. И. Пудовкина, «Шестая часть мира» Дзиги Вертова² и др.). По замечанию киноведа Ю. А. Богомолова, «революции вообще весьма плодотворная почва для романтического творчества, романтического мышления. Романтизм, вдохновляемый практикой социальных сдвигов, перемен, преобразований, делает сердцевиной своих созданий саму революцию, самый пафос общественно-исторических

¹ См.: Cultural revolution in Russia, 1928–1931. Indiana, 1984. P. 9.

Головнев Иван Андреевич — к.и.н., с.н.с, Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН (г. Санкт-Петербург)
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

* Статья подготовлена за счет гранта РНФ, проект № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино» (рук. А. В. Головнев)

² См.: Головнев И. А. Визуальная антропология Дзиги Вертова // Вестн. Санкт-Петербургского ун-та. История. 2019. Т. 64, № 4. С. 1386–1403.

перемен».³ В этой связи период 1920-х гг. представляет наибольший исследовательский интерес: именно тогда революционное кино-искусство, благодаря новаторскому визуально-антропологическому опыту, завоевало немалый авторитет как внутри СССР, так и в мире.

Советское художественное кино 1920-х гг. с романтическим настроением реконструировало и освежало в памяти общества революционные события: на экране вновь стреляла «Аврора», брался Зимний дворец, выступали вожди. Характерно, как тесно сближал понятия «революционный романтизм» и «социалистический реализм» титульный идеолог советской культуры Максим Горький: «Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое в настоящем, но главным образом — способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего».⁴ В то же время устанавливаемая административно-командная система требовала от кинематографистов создания полноценного экранного социалистического мифа, отражающего революцию в различных сферах жизни по всей стране, для чего художественных (постановочных) методов было недостаточно — требовались опора на документальность, оперирование фактами реальности.

Неслучайно одним из приоритетных направлений в этот период стало создание киноисторий, повествующих о древних традициях и социалистических инновациях среди этнокультурных сообществ в различных уголках многонационального советского пространства (Севера Сибири, Дальнего Востока, Кавказа, Средней Азии и др.). С одной стороны, производство и демонстрация подобных фильмов укладывались в рамки одной из основных ключевых задач «культурной революции» — просветительской: конструирование экранных образов фронтальных регионов, выполненное при грамотной научной консультации, давало возможность увлечь массовую зрительскую аудиторию в кинопутешествия по СССР.⁵ С другой стороны, такие работы отвечали ведомственным установкам на поиск документальных

свидетельств существования форм «первобытного коммунизма» у этнических меньшинств окраинных территорий страны и на демонстрацию прогрессивных преобразований в их жизни при социализме. Так, фильм за фильмом в советский кинопрокат вышел целый документальный сериал, экранизовавший большевистскую теорию о возможностях перескока обществами стадии капитализма при переходе от патриархально-общинного к социалистическому строю, «если революционный победоносный пролетариат проведет среди них систематическую пропаганду, а советские правительства придут им на помощь всеми имеющимися в их распоряжении средствами...»⁶ Государственный заказ сформировал значительный количественный рост числа так называемых культурфильмов о народностях и территориях СССР — с 70 наименований в 1925 г. до 200 в 1930 г.⁷ А участие в этой деятельности ведущих советских кинодокументалистов обеспечило качественную «пробу» — появление плеяды этно-географических фильмов, по праву вошедших впоследствии в разряд мировой киноклассики («Лесные люди» А. А. Литвинова, «Крыша мира» В. А. Ерофеева, «Подножие смерти» В. А. Шнейдерова, «Страна Нахчо» Н. А. Лебедева и др.).⁸ Существенный корпус таких киноработ, сохранившийся до наших дней в архивных фондах, являет собой своеобразную кинолетопись раннего советского периода, заслуживающую введения в гуманитарный оборот. Однако за редкими исключениями,⁹ кинодокументы до сих пор не удостоились должного внимания в современной антропологии. Данная статья, направленная на исследовательское пополнение этого актуального историографического поля, посвящена историко-культурологическому анализу одного из показательных советских фильмов, созданных на этнографическом материале, — «Соли Сванетии» режиссера М. К. Калатозова.

⁶ Гурвич И. С. Принципы ленинской национальной политики и применение их на Крайнем Севере // Осуществление ленинской национальной политики у народов Крайнего Севера. М., 1971. С. 13.

⁷ См.: Магидов В. М. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. М., 1998. Вып. 2. С. 18.

⁸ См.: Головнев И. А. «Лесные люди» — феномен советского этнографического кино // Этнографическое обозрение. 2016. № 2. С. 83–98.

⁹ См.: Александров Е. В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 127–140; Головнев А. В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 83–91; Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. London, 2017.

³ Богомолов Ю. А. Михаил Калатозов: страницы творческой биографии. М., 1989. С. 15.

⁴ Горький М. О литературе. М., 1953. С. 656.

⁵ См.: Головнев И. А., Головнева Е. В. Фронтальный дискурс в творчестве В. К. Арсеньева // Урал. ист. вестн. 2019. № 3 (64). С. 40–48.

Калатошишвили (Калатозов) Михаил Константинович (1903–1973) родился в Тифлисе (Тбилиси). С 1923 г. он начал работать в тресте «Госкинопром Грузии» («Грузия-фильм»), где прошел путь от шофера до режиссера. В его кинематографической биографии в середине 1920-х гг. были пробы работ ассистентом монтажера, ассистентом оператора и даже съемки в качестве актера в фильме «Дело Тариэла Мклавадзе» И. Н. Перистиани. В фильмах «Гюлли» (1927) и «Цыганская кровь» (1928) он выступал соавтором сценария и оператором. Режиссерским дебютом стала совместная с Н. В. Гогоберидзе работа над документальной картиной «Их царство» (1928). А свой первый самостоятельный фильм «Соль Сванетии» (на сванском наречии «Джим Швантэ») он создал в 1930 г. по сценарию драматурга С. М. Третьякова.

Сергей Михайлович Третьяков (1892–1937) был к тому времени уже известной фигурой в советском культурном сообществе. Начав творческий путь в амплу поэта-футуриста, он последовательно пробовал себя в журналистике (редактором журнала «Новый ЛЕФ» совместно с В. В. Маяковским), в театре (по его пьесе была создана постановка «Рычи, Китай!» В. Э. Мейерхольда) и в кино (автором титров для фильма «Броненосец “Потемкин”» С. М. Эйзенштейна). Во второй половине 1920-х гг. после путешествий по российскому Дальнему Востоку и Китаю¹⁰ С. М. Третьяков оказался на Кавказе. По официальному вызову Грузинского Госкинопрома в марте 1927 г. он прибыл в Тбилиси, где развернул многогранную творческую деятельность — чтение открытых лекций по литературе и искусству, разработку театральных постановок и создание сектора документального кино на тбилисской киностудии. Однако основной для него была работа в качестве сценариста — С. М. Третьяков создал сценарии трех значительных для грузинского кинематографа фильмов, представляющих интерес и с точки зрения визуальной антропологии: «Элисо» (реж. Н. М. Шенгелая, 1928), «Соль Сванетии» (реж. М. К. Калатошишвили, 1930) и «Хабарда» (реж. М. Э. Чаурели, 1931). В основу сценария фильма «Соль Сванетии» лег написанный С. М. Третьяковым в ходе экспедиции 1927 г. в Верхнюю Сванетию документальный очерк «Сванетия», ставший

одним из источников данной статьи. Итоговая картина «Соль Сванетии», в силу специфики немого кино, представляет собой своеобразный кинотекст, состоящий из примерно равного числа кинокадров и титров, и в этой связи эффективным методом для анализа данного фильма является его исследовательская расшифровка — перевод в текстовый формат. Ниже, в основной части статьи, приводится изложение содержания титров (заглавными буквами — как в фильме) и кадров (строчными буквами) фильма М. К. Калатозова в сопоставлении с тематическими выдержками из сценарного очерка С. М. Третьякова (курсивом).

«Соль Сванетии»¹¹ как кинотекст

Титр. СОВЕТСКАЯ СТРАНА ТАК ВЕЛИКА И ТАК ПЕСТРА, ВСЕ РАЗЛИЧНЫЕ ТИПЫ ОБЩЕСТВЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО УКЛАДА ПЕРЕПЛЕТАЮТСЯ В НЕЙ (ЛЕНИН).

Титр. И ТЕПЕРЬ ЕЩЕ НА ОКРАИНАХ СОЮЗА ЕСТЬ УГОЛКИ, ГДЕ СОХРАНИЛОСЬ ПАТРИАРХАЛЬНОЕ ХОЗЯЙСТВО И ДОЖИВАЮТ ОСТАТКИ РОДОВОГО СТРОЯ.

Кадр. Карта Верхней Сванетии.

Титр. ВЕРХНЯЯ СВАНЕТИЯ ОТРЕЗАНА ОТ МИРА ГОРАМИ И ЛЕДНИКАМИ.

Кадры. Отроги Кавказского хребта.

Титр. ЗДЕСЬ СХОДЯТСЯ ЦЕПИ БОЛЬШОГО И МАЛОГО ХРЕБТОВ КАВКАЗСКИХ ГОР.

Кадры. Горные цепи.

Титр. ОБЛАКА ПРИХОДЯТ С МОРЯ И ОБРАЩАЮТСЯ В БЛЕСТЯЩИЙ ПРЕСНЫЙ ЛЕД.

Кадры. Облака над горами.

Титр. МЕДЛЕННЫМИ ЛЕДЯНЫМИ РЕКАМИ ХОЛОД СПОЛЗАЕТ В ДОЛИНЫ.

Кадры. Панорама по леднику.

Титр. ИЗ ТУМАНА И ЛЬДА РОДЯТСЯ ПРЕСНЫЕ РЕКИ.

Кадры. Горная река.

С. М. Третьяков вспоминал: «Я приехал в Сванетию летом 1927 г. со стороны Кутаиса. Суров климат, хмуры люди, древни здания и обычаи. И если приезжаешь в Сванетию, кажется, что отправился не за двести километров от железной дороги, а за 600–700 лет от нашего времени...»¹²

Титр. ВНИЗУ, ГДЕ РЕКИ ТИШЕ И КЛИМАТ МЯГЧЕ, ЖИЛИ ФЕОДАЛЬНЫЕ КНЯЗЬЯ. ВЛАДЕЛИ БОГАТСТВАМИ КРАЯ, ПОКА НЕ ГРЯНУЛ ОКТЯБРЬ.

Кадры. Селение в долине.

¹⁰ См.: Никольская Т., Виноградова Т. Китайско-грузинские параллели в творчестве С. М. Третьякова // *Natales grate numeras?* СПб., 2008. С. 421–426.

¹¹ РГАКФД. Учетный № 9696. Производственный № Р-1411. Немой, черно-белый. Производство: Госкинопром Грузии, 1930.

¹² Третьяков С. М. Сванетия. М., 1928. С. 6.



Рис. 1. Кадр из фильма «Соль Сванетии», реж. М. К. Калатозов, 1930. РГАКФД. Уч. № 9696

Титр. НЕПРИСТУПЕН ВХОД В ВЕРХНИЮ ВОЛЬНУЮ СВАНЕТИЮ.

Кадры. Горы.

Титр. НЕ ДАРОМ СТОЯЛИ БАШНИ...

Кадры различных башен.

Титр. ...ЕЩЕ НЕДАВНО ОХРАНЯВШИЕ ГОЛОДНУЮ СТРАНУ.

Кадр. Селение Ушкул.

Титр. БАШНИ НЕ ПУСКАЛИ КНЯЗЕЙ.

Кадр. Крепости-башни.

С. М. Третьяков приводил следующие экспедиционные воспоминания: «Мы стараемся добиться, сколько лет башне, вытягивая из 103-летнего ее владельца хотя бы смутные воспоминания детства. Может быть, ему рассказывал что-нибудь такой же древний прадед. В возрасте этих башен путаются даже ученые. Одни относят их ко временам царя Митридата в IV в., другие говорят, что это XI в. Старик долгим взглядом оценивает свою башню. И, наконец, изрекает безапелляционно: «Шесть миллионов»».¹³

Титр. ЛИШЕННАЯ СВЯЗИ С ВНЕШНИМ МИРОМ, ОБЩИНА УШКУЛ ОБЕСПЕЧИВАЕТ ЛИШЬ ПРОСТЫЕ И НЕОБХОДИМЫЕ ПОТРЕБНОСТИ СВОИХ ОБИТАТЕЛЕЙ.

Кадры. Пастух выгоняет скот на пастбище.

Титр. СКОТ — БОГАТСТВО УШКУЛ.

Кадр. Стадо овец на пастбище.

Титр. ЕСТЬ ПАСТБИЩА, НО МАЛО МОЛОКА, ИБО ПРЕСНА ВОДА.

Кадры. Пастух в стаде.

Титр. БОГАТЫЕ ОТКАРМЛИВАЮТ БЫКОВ ДЛЯ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ.

Кадр. Бык на пастбище.

Титр. У БЕДНЯКОВ — НИ СКОТА, НИ ХЛЕБА.

Кадры. Мужчины уходят из селения.

Титр. В ДОЛИНЫ НА ЗАРАБОТКИ.

Кадры. Стрижка овец, обработка шерсти.

Титр. УШКУЛ — ОБЩИНА НАТУРАЛЬНОГО ХОЗЯЙСТВА.

Кадры. Мужчины остригают барана, обрабатывают шерсть.

Титр. ИЗ ОВЕЧЬЕЙ ШЕРСТИ...

Кадры. Женщина скатывает нити.

Титр. ...ПРЯДУТ НИТЬ.

Кадры. Крутится веретено. Мотается нить. Женщина вяжет спицами.

Титр. ВНИЗУ ГУДЯТ ЗАВОДЫ, А ЗДЕСЬ ТКУТ НА СТАРИННЫХ СТАНКАХ.

Кадры работы ткацкого станка.

Титр. И...

Кадры работы женщины за ткацким станком на фоне гор.

Титр. ...САМИ ШЬЮТ СЕБЕ ОДЕЖДУ.

Кадры. Мужчина примеряет сшитую одежду.

Титр. САМИ СТРИГУТ СЕБЯ ПО СОБСТВЕННЫМ МОДАМ.

Кадры. Мужчина стрижет мальчика.

Титр. ИЗ МОЧЕНОЙ ШЕРСТИ КАТАЮТ...

Кадры катания моченой шерсти.

Титр. ...ВОЙЛОЧНЫЕ ШЛЯПЫ.

Кадры. Заготовка шляпы надевается на деревянную основу для формовки. Мужчина надевает готовую шляпу на голову.

Титр. САМИ ВЬЮТ ВЕРЕВКИ...

Кадры. Женщина вьет веревку.

Титр. ...И СВЯЗЫВАЮТ ДЕРЕВНИ МОСТАМИ.

«Сванов 12 000 человек, — говорят официальные справки. Нет, больше, — говорят сами сваны, — ибо надо сюда причислить и тех 5 000 сванов, что ушли в Абхазию и осели там; а также надо принять в расчет, что в перепись многие сваны занесены как грузины, ибо перепись шла зимой, когда большинство сванов — на отхожих промыслах. Но наука не решается считать количество сванов больше полутора десятков тысяч», — сообщил С. М. Третьяков.¹⁴

Кадры. Крестьяне убирают в поле ячмень.

Титр. ТОЛЬКО ЯЧМЕНЬ ВЫЗРЕВАЕТ НА ВЫСОТЕ 1 800 МЕТРОВ.

Кадры снопов.

Титр. МОЛОТЯТ КРЕМНЕВОЙ ДОСКОЙ.

Кадры. Кремневая доска на соломе. Крестьянка приносит люльку с ребенком, ставит на доску.

Титр. ЗАВЕРТЕЛСЯ ВЕК КАМЕННЫЙ.

Кадры. Мальчик ведет по полю упряжку быков, которая тянет за собой доску с женщиной и люлькой.

Из воспоминаний С. М. Третьякова: «Возле домов кольцо молотбы. Пару быков с заучен-

¹³ Третьяков С. М. Указ. соч. С. 21.

¹⁴ Там же. С. 28.

ным «ша-ша» ведет хозяин дома. А на подкованной камнями доске, раздирающей снопы, остальная семья: мать с ребенком у груди, малец, прицепившийся за юбку матери, и зыбка с младенцем, поставленная здесь же, чтобы не бегать на крик. Вот случай, когда семья является полезным грузом. Если семья мала, на молотилку докладывают камни».¹⁵

Титр. ЗАКРУЖИЛСЯ ДЕНЬ ТРУДОВОЙ.

Кадры. Крестьянка и ребенок в люльке катятся в упряжке.

Титр. ЗАКРУЖИЛАСЬ...

Кадры. Панорама гор. Крестьянка склонилась над люлькой. Башня. Горы. Посевы. Быки.

Титр. СУРОВА ПРИРОДА — НЕПОСИЛЕН ТРУД.

Кадры. Крестьянка веет зерно, завязывает рот платком.

Титр. НЕПОСИЛЕН ТРУД — НЕПОДВИЖЕН БЫТ.

Кадры. Зерна. Крестьяне просеивают зерно через решето. Крутятся жернова.

Титр. ОТРЕЗАННЫЙ ОТ МИРА УШКУЛ ГОЛОДАЕТ БЕЗ СОЛИ.

Кадры. Мужчина-пастух ступой размельчает соль.

Титр. ЗДЕСЬ НЕТ СВОЕЙ СОЛИ.

Кадр. Животным понемногу дают соль.

Титр. ЗДЕСЬ СОЛЬ — ДРАГОЦЕННОСТЬ.

Кадры. Коровы, козлы, бараны слизывают соль с ботинок пастуха.

Титр. СОЛЕН ПОТ.

Кадры. Козел слизывает пот с шеи пастуха.

Титр. НЕТ СОЛИ...

Кадры. Животные облизывают друг друга.

Титр. БЕЛЫЕ, КАК СОЛЬ, ГОРЫ — НЕ ПУСКАЮТ СОЛЬ ИЗ ДОЛИНЫ.

Кадры. Человек поднимается по заснеженной вершине горы.

Титр. НЕ ПРОБИТЫ ДОРОГИ.

Кадры. Люди поднимаются по заснеженной вершине горы.

Титр. ТОЛЬКО ИЗГНАННЫЕ ГОЛОДОМ ИЗ СВОЕЙ СТРАНЫ СВАНСКИЕ БЕДНЯКИ...

Кадры. Люди идут по снегу.

Титр. ...НЕСУТ СОЛЬ В СВОЮ СТРАНУ.

Кадры. Двое ходоков срываются, падают и катятся вниз по снегу.

С. М. Третьяков вспоминал характерный рассказ местного кооператора из экспедиции 1927 г.: «Трудно возить соль в ненастье. Покупаешь в Джвари 6 пудов. При проходе сквозь туманы эти 6 пудов вырастают в 8, а когда их просушишь, их оказывается 5. А ведь провести каждый пуд в трехдневье 120-верстно-

го пути по скальным тропам стоит 4 рубля. 4 рубля на пуд соли, стоящей рубль».¹⁶

Кадры. Дым от башен селения поднимается к небу.

Титр. БЕЛЫЙ ТРАУРНЫЙ ДЫМ.

Кадры. Два гроба. Мужчины стоят и женщины-плакальщицы у гробов. Свеча горит.

Титр. ХОРОНЯТ ПРАВОСЛАВНЫМ ОБРЯДОМ.

Кадры. Священники выходят из дома в окружении группы людей.

Титр. ПЕРЕВЯЗАНЫ ГОЛОВЫ У ЛЮДЕЙ В ЗНАК ТРАУРА.

Кадры. Похоронная процессия направляется к кладбищу. Мужчины опускают гроб в землю. Женщины плачут. Засыпают могилу землей. Священник совершает обряд над могилой.

Титр. ПОСЛЕ ПОХОРОН УГОЩАЮТ ГОСТЕЙ. ГОСТЕЙ СОБИРАЕТСЯ ДУШ 300–500.

Кадры. Гости стоят у столов, под навесом за столом сидит духовенство.

«Мертвецы в Сванетии — общественный бич. Мертвец разоряет семью. До полутора тысяч рублей золотом обходится семейству каждый покойник. Все, что закопано в закромах муки, идет на лепешки, рабочие волю падают под ножом скотобойца. Ячменное зерно перегоняется в арак, и сотни родичей и свойственников сходятся на поминки с разных концов страны. Борьба с мертвецами трудно. Тот день, когда сванское семейство откажется от поминальных расходов и устроит гражданские похороны, будет величайшим событием»,¹⁷ — отмечал сценарист.

Титр. РОЖДЕНИЕ — ГОРЕ.

Кадры. Из двери дома выбрасывают люльку, затем выбегают женщины, причитают.

Титр. РОЖДЕНИЕ СЧИТАЕТСЯ НЕЧИСТЫМ ВО ВРЕМЯ ПОХОРОН. РОЖЕНИЦА ИЗГОНЯЕТСЯ.

Кадры. Беременная женщина с люлькой уходит от дома. Двигается похоронная процессия. Скачет всадник на коне.

Титр. ОДНА... КАК ПРОКАЖЕННАЯ.

Кадры. Женщина ползет.

Титр. ТЕБЕ, ГОСПОДИ...

Кадры. Мужчины совершают обряд. Плачут женщины.

Титр. ТЕБЕ ЭТОТ КОНЬ.

Кадры. Священник осеняет крестом коня. Всадник скачет на коне.

Титр. КОНЬ РАЗОРВЕТ СЕРДЦЕ.

Кадры. Всадник скачет. Новорожденный у ног матери.

¹⁵ Там же. С. 58.

¹⁶ Там же. С. 48.

¹⁷ Там же. С. 37.

Титр. РОДИЛСЯ НОВЫЙ СВАН.
 Кадр лица роженицы.
 Титр. ПИТЬ.
 Кадры. Ребенок плачет у ног матери. Лицо роженицы.
 Титр. ВО ИМЯ БОГА СОЛОМА...
 Кадр. Всадник скачет на коне.
 Титр. ...БОГИНИ ДАЛА...
 Кадры. Скачет всадник на коне.
 Титр. ...СВЯТОЙ ИВЛИТЫ...
 Кадры. Скачет всадник на коне.
 Титр. РВЕТСЯ СЕРДЦЕ КОНЯ.
 Кадры. Собака облизывает младенца, покрытого послеродовой кровью. Скачет всадник на коне.
 Титр. КРОВЬ СОЛОНА.
 Экспрессивный монтаж повторяющихся кадров: собака облизывает младенца, всадник скачет, копыта скачущего коня. Всадник загоняет коня, падает.
 Титр. СОРОК ВОСХОДОВ СОЛНЦА.
 Кадры. Женщина окропляет могилу младенца грудным молоком.
 Титр. СОРОК ЗАКАТОВ...
 Кадры. Горные вершины, покрытые снегом.
 Титр. ...НАД УМЕРШИМ РЕБЕНКОМ.
 Кадры. Мать на могиле младенца.
 Титр. БЕРЕМЕННОСТЬ В УШКУЛЕ — ПРОКЛЯТИЕ...
 Кадр. Беременная женщина возле люльки.
 Титр. И ВСЕ ПОТОМУ, ЧТО НЕТ ДОРОГ.
 Кадр. Женщина кричит.
 Титр. НЕ ХОТИМ РОЖАТЬ!
 Кадр. Женщина кричит.
 Титр. НЕ ХОТИМ ЗЕМЛЮ КОРМИТЬ МОЛОКОМ.
 Кадр. Мужчина кричит.
 Титр. СЛУШАЙ, СВАНЕТИЯ!
 Кадры. Мужчины с кирками выходят в горы.
 Титр. СВАНАМ! БОЛЬШЕВИКАМ! НЕТ ПРЕГРАД!
 Кадры. Мужчины раскалывают камни.
 Титр. ТВОЙ ПРОМФИНПЛАН СИЛЬНЕЕ РЕЛИГИИ И БЫТА!
 Кадры. Взрывчатка рвется в горах.
«Красноармейцы, голые до пояса, наставя долота на камни, бьют кувалдами. Там, где уже продолблено, человек, несущий патроны шнейдерита в кожаном мешке, закладывает их в отверстие и сверху присыпает земляным пыжом. Пушечный выстрел...» — записал сценарист.¹⁸
 Титр. НЕ ГОРСТЬ СОЛИ ВЕЗУТ В СВАНЕТИЮ.
 Экспрессивный монтаж повторяющихся кадров: мужчины раскалывают камни, взрывы в горах.
 Титр. НЕ УЗКУЮ ТРОПУ ПРОБИВАЮТ В СНЕГУ.

Кадр. Взрывчатка взрывается в горах.
 Титр. ТЫСЯЧИ СВАНОВ. ИДУТ ВЗРЫВАЯ.
 Кадры. Мужчины кричат. Рвется взрывчатка.
 Титр. В СОВЕТСКУЮ СВАНЕТИЮ.
 Кадр. Едет строительный каток с транспарантом: «Шоссе в Сванетию».
 Титр. ИЗ СТА СЕМИ КИЛОМЕТРОВ, НУЖНЫХ СВАНЕТИИ.
 Кадр. Каток приближается к кинокамере.
 Титр. К ТРЕТЬЕМУ ГОДУ ПЯТИЛЕТКИ.
 Экспрессивный монтаж повторяющихся кадров: каток приближается к камере, мужчины с советскими знаменами идут на камеру.
 Титр. ПРОБИТО 50...
«Новую Сванетию дано построить новым людям. Сейчас в стране человек 70 коммунистов, да полтысячи комсомольцев. Полтысячи на пятнадцать тысяч населения — это не мало. Это растет костяк новой, энергичной, грамотной страны. И целый день к исполкомовскому крыльцу подъезжают сваны и проходят из дальних ущелий горцы: идут за советом, судом, справкой, свидетельством, за брачной записью и за голосами, гудящими из далеких городов в рупор громкоговорителя...» — заключал С. М. Третьяков.¹⁹
 Титр. КОНЕЦ.

Метод Калатозова

Вышеприведенный кинотекст позволяет вполне подробно рассмотреть и проанализировать как особенности творческой методологии авторов фильма, так и закадровые нюансы историко-культурного контекста его создания. Как видно, внешняя структура фильма «Соль Сванетии» выстроена следующим образом: географическое введение, экскурс в историю, детальный этнографический очерк и политически окрашенный финал. Внутренняя же драматургическая линия фильма М. К. Калатозова следует сценарию С. М. Третьякова: через погружение в патриархальный быт сванов (образы темного прошлого) повествование о традиционных обычаях (как «кандалах» для развития народа) нагнетается до эмоционального предела (конфликт пышных похорон и погранных родин), а разрешается победой революционных сил и строительством большой дороги для преодоления изоляции страны (образы новой Сванетии).

Созданию фильма предшествовал тщательный подготовительный период: в 1927 г.

¹⁸ Третьяков С. М. Указ. соч. С. 59.

¹⁹ Там же. С. 52.

С. М. Третьяков в ходе работы над сценарием фильма совершил свою первую экспедицию в Верхнюю Сванетию, а М. К. Калатозов в это же время работал там же над хроникальными съемками края — и страна сванов по-своему впечатлила обоих.²⁰ По воспоминаниям С. М. Третьякова, его особенно поразили сванские жилища с бойницами вместо окон, старинные башни и обряд похорон.²¹ В частности, Третьяков-турист подметил колоритные истории, связанные с похоронными церемониями: об одинокой старушке, которая при жизни заказала гроб и устроила поминки, на которых «гости пели, пили, хвалили хозяйку и желали ей долголетия»,²² об обычае передачи на тот свет любимых предметов покойника — когда селянину, подкладывающему «посылки» своему умершему дяде в гробы всех скончавшихся соседей, родственники одного покойника вернули послание со словами: «Это вам не почтовый ящик».²³ В то же время, Третьяков-драматург фокусировал внимание на деталях светской современности, привнесенных в древний ритуал. Так, во время своей второй поездки в Сванетию в 1929 г. он посетил поминки по комсомольцу, где среди традиционной обрядовой обстановки заметил чучело умершего за поминальным столом, комсомольский билет, советскую газету и книгу по политграмоте.²⁴ Впоследствии именно образы, связанные с похоронным церемониалом сванов, играли решающую роль в расстановке драматургических акцентов фильма.

М. К. Калатозов, в свою очередь, был творчески вдохновлен величественной природой и древней культурой Сванетии. В хроникальных кадрах, снятых им в 1927 г., прослеживается любование Калатозова-оператора биосферой края: плывущие над головой облака, стремительные горные ручьи, могучие каменные недра. В то же время существенное внимание было уделено и антропосфере страны: портреты жителей, интерьеры домов, панорамы селений, связанных между собой веревочными мостами. Калатозов-режиссер рассмотрел драматургию в ежедневной жизни сванов, прежде всего в отношениях человека

и природы. А Калатозов-исследователь, проводя длительные кинонаблюдения, стремился максимально погрузиться в местную культуру, приблизиться к видению мира по-свански.²⁵ Таким образом, при работе над фильмом соединились два взгляда на предмет съемки: внешний (С. М. Третьякова) и внутренний (М. К. Калатозова), — обеспечившие его объемное представление. Они сошлись в позиции поэтизации действительности и в перспективе создания революционно-романтической киноистории о возрождении затерянной в горах страны. Историк кино Г. М. Кремлев справедливо замечал: «...первая и большая победа молодого Калатозишвили заключалась в том, что ему удалось понять и освоить очень важные для всего произведения творческие, стиливые особенности своего соавтора Третьякова. Стиливые особенности Третьякова как автора сценарного замысла “Джим Швантэ” наиболее отчетливо и в форме, удобной для усвоения, прежде всего выражены титрами».²⁶ Действительно, в фильме «Соль Сванетии» пластика изображения искусно рифмуется с поэтикой титров, что выделяет данную работу из общей массы культурфильмов рубежа 1920–1930-х гг., где идеологически заряженные титры несли исключительно плакатно-пропагандистскую нагрузку.

Методы съемки в работе М. К. Калатозова также имели свои особенности, объединяя художественные (исторические реконструкции с привлечением актеров) и документально-хроникальные (натурные и интерьерные съемки с местными типажам) киноприемы. Так, постановочные кадры составили основу начального эпизода фильма, повествующего об истории взаимоотношений бедняков Ушкула с феодалами края, а также финальной части фильма — строительства дороги, призванной соединить Сванетию с внешним миром. Основные же части фильма: географические и этнографические — сняты документально, в том числе методом наблюдения, для достижения максимальной хроникальности материалов. Сочетание приемов художественного и документального кинематографа было распространено в изучаемый период — это практиковали в своем творчестве и создатели этнографических фильмов: А. И. Бек-Назаров, А. А. Литвинов, В. Л. Степанов и др.

²⁰ См.: Ратиани И. И. С. М. Третьяков и кинематограф // Сергей Михайлович Третьяков. Кинематографическое наследие: статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады, сценарии. СПб., 2010. С. 6–43.

²¹ См.: Третьяков С. М. Три запора // Заря Востока. 1927. № 1599. С. 3.

²² Он же. Сванетия. С. 41.

²³ Там же. С. 39.

²⁴ См.: Третьяков С. М. В переулках гор. М., 1930. С. 95.

²⁵ См.: Ратиани И. И. Указ соч. С. 6–43.

²⁶ Кремлев Г. Д. Михаил Калатозов. М., 1964. С. 26.

Отличительная же особенность кинопочерка М. К. Калатозова заключалась в оперировании этнографическими материалами для создания визуальной поэтики (в съемочный период) и в конструировании итогового этнофильма в стиле революционного романтизма (на этапе монтажа). На общем плане Верхняя Сванетия показывалась как крохотная точка — с ее обозначения на географической карте начиналась кинокартина. На крупном же плане она оказывалась гомогенным самостоятельным миром, каким он последовательно разворачивался в калатозовском киноповествовании. Даже самые обыденные сюжеты (вязка, пряжа, молотба и пр.) были сняты поэтически. Визуальная этнография М. К. Калатозова выражена языком искусства, в изобразительном ряде фильма на первый план выдвинута эмоциональная составляющая действия. Очевидно, режиссер между кадров стремился передать зрителю не прямолинейное пропагандистское сообщение, чего требовала партийная редакция, но сложное отношение к теме. Ракурсная съемка (низкое небо, нависающие скалы), экспрессивные краткие кинофразы (сопровождая сцены боя, дробления горных пород для добычи строительных материалов, постройки дороги), субъективная камера (кружение башен, которое видит персонаж фильма), съемка с движущегося объекта (женщина с люлькой в повозке во время обмолотки ячменя) — эти ми прогрессивными даже для настоящего времени приемами создавался в фильме «Соль Сванетии» эффектный поэтический образ изолированной горной народности, «варящейся в соку» собственных традиций.

Советская власть в горах Сванетии была еще весьма условной на момент съемок фильма, а общинный уклад, переживший многие политические режимы, напротив, имел характер «абсолютного» бытия. Поэтому режиссеру пришлось использовать художественно-постановочные приемы для конструирования советской линии фильма. Все в том же поэтическом ключе М. К. Калатозов выстраивал и образ революции как явления, имевшего естественно-культурные корни, последовательно подводя зрителя к мысли о том, что не классовая борьба привела сванское сообщество к революции, а природные и этнокультурные противоречия. Стремительные пресные реки вымывали из земли жизненно необходимую соль, а ее доставка извне была проблематичной; сванская община, как и всякий живой организм, не мог-



Рис. 2. Кадр из фильма «Соль Сванетии», реж. М. К. Калатозов, 1930. РГАКФД. Уч. № 9696

ла не расти, но с точки зрения распределения ресурсов рост для нее был губелен — такие основы «революционной ситуации» в Сванетии видели авторы фильма. И далее в кульминационной части картины с помощью монтажа противопоставлялись сцены торжественных похорон и мук роженицы: погребение как праздник, роды как горе. В этой предельной оппозиции авторами формировался кинообраз тупика эволюции и в то же время закладывалось отношение к революции как к единственному пути выживания для сообщества сванов. Потому строительство дороги, которая была призвана изменить жизнь страны, выглядело в фильме счастливым концом драматичной истории. Такое монтажное построение воздействовало на зрительское восприятие в запланированном авторами ключе: сначала аудитория увлекалась кинопутешествием по горным просторам Сванетии, затем погружалась в ее колоритную этнографию, а пережив вместе с персонажами фильма вышеупомянутые крайние состояния, и сама становилась эмоциональным сторонником революции, выраженной в образе строительства дороги в светлое будущее новой Сванетии.

Как мы видим, дорога до Ушкула в фильме «Соль Сванетии» — это не столько реальная транспортная магистраль, сколько художественно-идеологический образ, весьма популярный в советском кино рубежа 1920–1930-х гг. К примеру, в методической брошюре А. Н. Терского «Этнографическая фильма» образ дороги также фигурировал в качестве финала сценарного плана для этнографического фильма на основе книги исследователя П. И. Кушнера «Горная Киргизия». В нем последовательность эпизодов о местных нормативных отношениях и экономике завершалась идеологической

метафорой: «Выпуклое освещение актуальных нужд советского строительства Горной Киргизии, идущей по узкой путаной горной тропке, будет сильнейшим импульсом к удовлетворению этих нужд, к выведению Горной Киргизии на прямую и удобную колесную дорогу к социализму».²⁷ Романтику с киноаппаратом М. К. Калатозову в своем этнографическом фильме пришлось образно сворачивать горы Сванетии и прокладывать в труднодоступный край широкое дорожное полотно. Как известно, в своем фильме режиссер искусственно форсировал события: сваны из ушкульского селения впервые увидели автомобиль лишь в 1937 г. и, по рассказам очевидцев, один из местных жителей даже вышел навстречу к нему с охапкой сена, чтобы могучее существо могло подкрепиться.²⁸

Самобытный этнографический материал, эффектная природа горной Сванетии и поэтичная авторская композиция выделили фильм «Соль Сванетии» из основного потока пропагандистских кинокартин и сделали его заметным явлением в советском кинематографе, имевшим значительный резонанс среди широкой общественности и в профессиональном киносообществе.²⁹ Эта первая самостоятельная киноработа М. К. Калатозова заложила основы сквозных тем в творчестве режиссера: поэтизации природы и культуры, героики путешествий и исторических личностей (фильмы «Мужество», «Валерий Чкалов» и др.).³⁰ Кроме того, в фильме «Соль Сванетии», снятом М. К. Калатозовым и в качестве оператора, отчетливо выявилось авторское внимание к пластике изображения: к острым ракурсам, эффектам освещения, активному движению

камеры. В частности, в фильме был впервые опробован операторский прием «головокружения камеры» — кружение сванских башен, представляющееся женщине-крестьянке, которая в этот момент сама кружится на мольтильной доске. Спустя четверть века в культовой советской кинокартине «Летят журавли»³¹ М. К. Калатозов вернулся к этому впечатляющему приему, который виртуозно повторил кинооператор С. П. Урусевский.

Таким образом, фильм «Соль Сванетии» имел комплексное значение. С одной стороны, благодаря документальным экспедиционным съемкам среди сванов, он внес вклад в науку, будучи одним из первых кинодокументов по этнографии горной народности, изолированной от цивилизации и сохранившей уникальные культурные традиции. С другой — в сюжетах политической тематики он отразил особенности советского строительства на окраинах СССР. С третьей — интонационно озвучил революционно-романтический настрой эпохи. Этнографическая кинопоэма М. К. Калатозова представляет собой кинематографическую фреску времени — многослойный визуально-антропологический документ, при должной исследовательской критике являющийся информативным историческим источником для широкого спектра гуманитарных дисциплин. А творческая методология М. К. Калатозова, основанная на тщательном подготовительном изучении культуры и долговременном полевом наблюдении, на сочетании приемов художественного и документального кино для фиксации и монтажного оформления материалов, является актуальной и в современной исследовательско-творческой практике.

Ivan A. Golovnev

Candidate of Historical Sciences, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera) of the RAS (Russia, Saint Petersburg)
E-mail: golovnev.ivan@gmail.com

VISUALIZATION OF ETHNICITY IN SOVIET CINEMA: “SALT FOR SVANETIA” BY MIKHAIL KALATOZOV

The political revolution of 1917 in Russia was continued in all spheres of life of the country of the Soviets, including the 1920s' cultural revolution. A significant role in these processes was played by nationalized cinema, as a means of mass media and agitation. At the turn of the 1920–1930s the

²⁷ Терской А. Н. Этнографическая фильма. Л.; М., 1930. С. 106.

²⁸ См.: Богомолов Ю. А. Указ. соч.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 1698. Оп. 1. Ед. хр. 907.

³⁰ См.: Anemone A. The polemic around Mikhail Kalatozov's Nail in the boot // Studies in Russian and Soviet cinema. 2015. № 2. P. 126–133.

³¹ «Летят журавли», художественный фильм, режиссер М. К. Калатозов. Мосфильм, 1957. Лауреат «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля.

Soviet film industry actively released educational films on the life of remote regions of the country, opening the viewers the opportunity to make virtual film trips around the multistructure and multinational Soviet Union. Despite the difference in the creative methods of their authors, these film works were built on a single scenario matrix, telling about “primitive communism” and the transition to socialism among ethnic groups. The article, based on the example of the documentary film “Salt for Svanetia” (1930) by Mikhail Kalatozov, a classic of Soviet cinema, reviews the experience of creating a poetic film-construct on the ethnographic materials. Analyzing the original visual document, published materials of the participants of the creative process and the contemporaries’ testimonies, the author of the article traces the implementation of the film project in connection with parallel processes in Soviet culture and politics. Attention is drawn to using the capabilities of cinema as an effective resource for creating and broadcasting screen images: traditional culture as a “dark past” and socialist innovations as a “bright future”. The conclusion is drawn about the potential of the film as a multicomponent historical source, reflecting the silhouettes of its time.

Keywords: *visualization of ethnicity, ethnographic film, Mikhail Kalatozov, USSR*

REFERENCES

- Alexandrov E. V. [A prehistory of visual anthropology: the first half of the 20th century]. *Etnograficheskoye obozreniye* [Ethnographic Review], 2014, no. 4, pp. 127–140. (in Russ.).
- Anemone A. The polemic around Mikhail Kalatozov’s Nail in the boot. *Studies in Russian and Soviet cinema*, 2015, no. 2, pp. 126–133. (in English).
- Bogomolov Yu. A. *Mikhail Kalatozov: stranitsy tvorcheskoy biografii* [Mikhail Kalatozov: pages of a creative biography]. Moscow: Iskustvo Publ., 1989. (in Russ.).
- Cultural revolution in Russia, 1928–1931*. Indiana: Indiana University Press, 1984. (in English).
- Golovnev A. V. [Anthropology plus cinema]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2011, no. 1, pp. 83–91. (in Russ.).
- Golovnev I. A. [“Forest People” — the Phenomenon of the Soviet Ethnographic Cinema]. *Etnograficheskoye obozreniye* [Ethnographic Review], 2016, no. 2, pp. 83–98. (in Russ.).
- Golovnev I. A. [Visual anthropology of Dziga Vertov]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya* [Vestnik of Saint Petersburg University. History], 2019, vol. 64, no. 4, pp. 1386–1403. DOI: 10.21638/11701/spbu02.2019.414 (in Russ.).
- Golovnev I. A., Golovneva E. V. [A frontier discourse in the works of V. K. Arseniev]. *Ural'skij istoriceskij vestnik* [Ural Historical Journal], 2019, no. 3 (64), pp. 40–48. DOI: 10.30759/1728-9718-2019-3(64)-40-48 (in Russ.).
- Gorky M. *O literature* [About the literature]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1953. (in Russ.).
- Gurvich I. S. [The principles of Leninist national policy and their application in the Far North]. *Osushchestvleniye leninskoy natsional'noy politiki u narodov Kraynego Severa* [Implementation of Leninist national policy among the peoples of the Far North]. Moscow: Nauka Publ., 1971, pp. 9–49. (in Russ.).
- Magidov V. M. [Film documents on visual anthropology of Russia]. *Material'naya baza sfery kul'tury* [Material base of the sphere of culture]. Moscow: RGB Publ., 1998, iss. 2, pp. 11–23. (in Russ.).
- Nikolskaya T., Vinogradova T. [Sino-Georgian parallels in the work of S. M. Tretyakov]. *Natales grate numeras?* Saint Petersburg: Evropeyskiy universitet Publ., 2008, pp. 421–426. (in Russ.).
- Ratiani I. I. [S. M. Tretyakov and cinema]. *Sergey Mikhailovich Tretyakov. Kinematograficheskoye naslediyе: stat'i, ocherki, stenogrammy vystupleniy, doklady, ctsenarii* [Sergey Mikhailovich Tretyakov. Cinematic Heritage: articles, essays, transcripts of speeches, reports, scripts]. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya Publ., 2010, pp. 6–43. (in Russ.).
- Sarkisova O. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London: I. B. Tauris, 2017. (in English).
- Terskoy A. N. *Etnograficheskaya fil'ma* [Ethnographic film]. Leningrad; Moscow: Teakinopechat' Publ., 1930. (in Russ.).