

Наото Яги  
Университет Васэда  
naoto-yagi@waseda.jp  
<https://orcid.org/0009-0002-1839-1647>

Naoto Yagi  
Waseda University  
naoto-yagi@waseda.jp  
<https://orcid.org/0009-0002-1839-1647>

## «ДЛИТЕЛЬНОЕ НАБЛЮДЕНИЕ» С. ТРЕТЬЯКОВА И ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ\*

### S. TRETYAKOV'S "LONG-TERM OBSERVATION" AND ETHNOGRAPHIC FILM

В статье рассматривается влияние этнографического фильма на переход С. Третьякова от фактографии к «оперативизму». Показано, что ключевую роль в этом переходе играет принцип «длительного наблюдения», связанный с использованием кино- и фотоаппарата для фиксации фактов. Далее обнаруживается, что данный принцип восходит к теории и методике этнографического кино. Выводы уточняют траекторию деятельности Третьякова и позволяют по-новому взглянуть на отношение левовцев к этнографии.

*Ключевые слова:* Сергей Третьяков, этнографический фильм, *Новый Леф*, литература факта, документальное кино.

This article examines the influence of ethnographic film on Sergei Tretyakov's shift from factography to "operativism." It argues that a key role in this transition is played by the principle of "long-term observation," connected to the use of movie and photographic camera for recording facts. It further demonstrates that this principle derives from the theory and methodology of ethnographic cinema. The findings clarify the trajectory of Tretyakov's activity and invite a reassessment of the LEF group's relationship to ethnography.

*Key words:* Sergei Tretyakov, ethnographic film, *Novyi Lef*, literature of fact, documentary film.

---

\* Настоящая работа основана на докладе, прочитанном на Globālie un lokālie procesi slāvu valodās, literatūrā un kultūrā 8, 7–8 марта 2025 года в Латвийском университете. Исследование выполнено при поддержке гранта JSPS KAKENHI №23K21922.

## 1. Переход Третьякова к «оперативизму»

Разнообразные сферы деятельности С. Третьякова — поэта, драматурга, сценариста, очеркиста, фотографа и теоретика русского авангарда — пронизывает тема служения строительству и развитию молодого советского социализма, создания соответствующего этому искусства и его связи с действительностью. Элизабет Папазьян в общих чертах разделяет эволюцию деятельности Третьякова на три этапа: «производственное искусство» (1923–1925), «литература факта» (1925–1929) и «оперативизм» (1929–1934) (Papazian 2009: 27). Исходя из этой схемы, в настоящей работе мы обратим внимание на момент перехода от второго этапа к третьему, т. е. от «литературы факта» к «оперативизму». Мы также проследим причины, по которым Третьяков изменил свою позицию от наблюдения за фактами к участию в них, или, по его собственным словам, от «очеркиста-информатора» к «очеркисту-оперативнику» (Третьяков 1931а: 13). С этой целью мы сначала исследуем момент «длительного наблюдения», тесно связанного с кино- и фотоаппаратом для фиксации фактов, а затем представим и рассмотрим гипотезу о том, что момент «длительного наблюдения» восходит к теории и методу этнографического фильма.

Но сначала мы должны кратко представить понимание «оперативизма» Третьякова в рамках настоящей работы. Это понятие тесно связано с новым образом писателя, который представляет Третьяков. В первую очередь обратимся к его статье «О том же (писатель на колхозе)» в сборнике *Литература факта* (1929), которая явилась откликом на статью «О писателе» В. Шкловского, напечатанную сначала в № 1 *Нового Лефа* за 1927 год, а позже включенную в сборник *Литература факта* под заглавием «О писателе и производстве». В начале статьи Третьяков пишет следующее:

Когда Виктор Шкловский говорит о том, что писатель должен обязательно иметь какую-то профессию кроме писательства, это значит, что *писатель должен вступить с действительностью в деловые отношения*.

Я знаю только один случай, когда *писательство и вторая профессия совпадают*. Это — *репортер-очеркист*, специально существующий в газетном аппарате для того, чтобы фиксировать действительность. Но и тут не обходится без внелитературной специальности (Третьяков 1929а: 195; курсив наш).

Действительно, Шкловский пишет в статье «О писателе», что писатель должен иметь вторую профессию. Но это важно для него не потому, что «писатель должен вступить с действительностью в деловые отношения», а потому что писатель должен видеть и писать с точки зрения этой второй профессии, в результате чего он приобретает другое, «остраняющее» зрение, отличное от обыкновенного писательского зрения. К тому же Шкловский считает, что это требование нужно лишь для обновления литературной формы, а опять-таки не для того, чтобы «вступить с действительностью в деловые отношения». Эта, по-видимому, сознательно тенденциозная интерпретация слов Шкловского показывает стремление Третьякова к «опе-

ративизму», а также содержит скрытый упрек Шкловскому за его трактовку отношения искусства к действительности.

Эта статья Третьякова была написана уже после его первого приезда в коммуну «Коммунистический маяк» в июле 1928 года в ответ на призыв общественных организаций «Писатели, в колхозы!» (Гомолицкая-Третьякова 1991: 560). Впоследствии эта статья с добавлением подзаголовка «Против “туристов”» вошла в его книгу *Вызов: Колхозные очерки* (1930). Помимо этой статьи, первая половина этой книги включает в себе и другие тексты, напечатанные ранее (в основном, в *Новом Лефе*). В одной из этих статей, напечатанной в № 11 *Нового Лефа* за 1928 год, Третьяков пишет: «Самое важное для очеркиста — наблюдательный пункт, т. е. роль, в которой он ведет наблюдения. Самое скверное — это наблюдать в качестве туриста или почетного гостя: или увидишь по-обывательски, или ничего не увидишь» (Третьяков 1928в: 9). С учетом этого приведем часть заключения из статьи «О том же (писатель на колхозе)»:

Кроме того, я уговорился с товарищами-колхозниками в следующий раз поехать к ним *на долгий срок* и обязательно на конкретную работу. Работа заставит людей обращаться ко мне за делом, а не просто из любопытства, а организационно-технические познания дадут возможность читать и расшифровывать те стороны колхозной экономики, которые, к сожалению, были для меня закрыты в первый пробный приезд (Третьяков 1929а: 199; курсив наш).

Третьяков признается в неудаче первого своего приезда, которая заключается, во-первых, в его незнании сельского хозяйства и, во-вторых, в том, что он не мог при таких условиях не стать «обывателем» в колхозе. Этот опыт приводил Третьякова к сознанию того, что писатель не должен быть туристом, а «должен вступить с действительностью в деловые отношения», должен участвовать в жизни и строительстве колхоза в течение долгого срока, одним словом, к сознанию «оперативизма». Это, по его мнению, нужно для того, чтобы правильно наблюдать и понимать факты в жизни коммуны и коммуницировать с колхозниками. Следует подчеркнуть, что для формирования сознания «оперативизма», по его мнению, требуется долгосрочное пребывание в колхозе.

## 2. Момент «длительного наблюдения»

Между тем, Третьяков нередко связывает «длительное наблюдение» с киноаппаратом. Рассмотрим несколько примеров, начав с цитаты из *Вызова*, озаглавленной дословно «Длительное кинонаблюдение». Третьяков, излагая историю этой деревни на основе «невероятного архива “Коммунистического маяка”» («Еще семь лет назад...», «Шесть лет назад...», «Только пять лет, как в коммуну пришел...», «Четыре года назад...» и т. д.), пытается описать сегодняшнее состояние деревни, превращающейся в развивающийся колхоз. Но для того, чтобы еще лучше описать поразительный

скачок развития колхозного хозяйства, он предлагает использовать кино-аппарат:

Сделать это может лучше всех других искусств — кино. У нас есть хроника и есть культурфильма. Но в хронике мы снимаем выдающиеся явления жизни вразнобой. Правда, в хронике мы чувствуем движение нашей действительности, но не видим ясно, куда направлено это движение. В обычной культурфильме, на съемку которой дается 2–3–4 месяца, внимание наше приковано к одной теме, но за этот краткий срок можно заснять лишь то, что имеется налицо на сегодняшний день. Самый рост остается за пределами фильма или, что много хуже, этот рост приходится инсценировать (Третьяков 1930: 208).

Здесь Третьяков упоминает два рода кино — хронику и культурный фильм. Он считает, что хроника может показывать «выдающиеся явления жизни вразнобой», но не может указывать, «куда направлено это движение». Культурный же фильм хорошо фиксирует и показывает сегодняшнюю ситуацию, но «самый рост остается за пределами фильма». Преодолеть эти недостатки он предлагает путем «длительного кинонаблюдения», чтобы фиксировать и показать рост и развитие.

Перейдем к следующему примеру — эссе «Пятилетку под объектив», напечатанному в *Литературной газете* от 9 декабря 1929 года. Здесь также сопоставлены кинорепортаж и культурный фильм. Согласно Третьякову, кинорепортаж «конкретен и злободневен» и передает динамику процессов, но из-за этого в нем нет статики или опоры. Культурный же фильм имеет статику или опору, сосредоточивая тему съемки на определенном объекте, однако «на съемку культурфильмы отпускается много-много четыре месяца. За это время можно снять только наличное состояние объекта». Указывая на эти недостатки, он предлагает «длительное кинонаблюдение»:

Предлагаемый мною метод длительного кинонаблюдения, по существу, сводит воедино пользование этими двумя кинематографическими методами. Концентрированный и подробный показ того, что есть в настоящее время, сочетается с длительной кинохроникальной записью изменений нашей действительности.

Длительное кинонаблюдение — вещь почти неосуществимая там, где жизнь стабилизирована, формы ее устойчивы, а изменения накапливаются в микроскопических долях. Но зато длительное кинонаблюдение целесообразно там, где выведенная из равновесия действительность делает революционный скачок (Третьяков 1929б: 1).

Как и ожидалось, Третьяков рассматривает «длительное кинонаблюдение» как способ фиксировать и показывать рост, развитие и «революционный скачок». При этом он называет рост деревни «благодарным материалом для длительного кинонаблюдения», потому что, например, «деревню мы охватываем машинно-тракторными станциями не сразу, а год за годом» (там же).

Очевидно, что здесь выходит на первый план тема наблюдения и фиксации определенного времени, которое требуется для роста и развития. Упомянув в этой связи конкретный период (2–3 года), Третьяков указывает, что «чем дольше наблюдать, тем разительнее будут результаты»:

Полагаю, что для деревни минимальный срок наблюдения должен быть не менее двух лет, чтобы получить первый намек на результаты. Два года взяты потому, что ритм сельского хозяйства у нас годичный. А нужно снять, по крайней мере, *два сева, две жатвы*, чтобы ощутить разницу. Полнее впечатление будет не от двух, а от трех. Два наблюденных момента дадут только суждение о годичном скачке. Если же соединить линией три точки социального графика, то получится кривая, говорящая не просто о росте, а о динамике процесса.

Чем дольше наблюдать, тем разительнее будут результаты, и в отличие от обычных кинофильм, вынужденных сюжетно балансировать себя к концу, фильмы, полученные в результате длительного кинонаблюдения, будут иметь в конце слова «Продолжение следует» (Третьяков 1929б: 1; курсив автора, а подчеркивание наше).

Как видно из этой цитаты, он настаивает на необходимости наблюдать и фиксировать рост и развитие деревни в масштабах не дней, не месяцев, а лет, имея в виду, наверное, пятилетку. Именно это стремление Третьякова к сравнительной долгосрочности составляет, как мы увидим дальше, существенное различие между моментальностью фиксации факта у левовцев (Брика и Родченко) и «длительным наблюдением» у Третьякова.

Не будем также забывать о том, что самым подходящим устройством для фиксации и показа длительного наблюдения Третьяков считает киноаппарат. В книге *Месяц в деревне* (1931), в которой изложены принципы «оперативизма», Третьяков пишет о назначении «длительного кинонаблюдения»:

Параллельно с заметками, протоколами материалами, очерками я записываю колхозную жизнь фотографическим аппаратом. Сейчас у меня до 2000 колхозных негативов. А для того чтобы еще полнее и убедительнее запечатлеть на пленке изумительную пору небывалой еще в истории ломки деревни, *я предложил систему длительного кинонаблюдения, когда киногруппа в течение долгого времени снимает изменения в одном колхозе* (Третьяков 1931а: 11; курсив наш).

Теперь можно перейти к нашей основной теме — связи «длительного наблюдения» с этнографическим фильмом. Однако прежде необходимо кратко рассмотреть отношение левовцев к кинематографу и фотографии в сопоставлении с концепцией «длительного наблюдения» Третьякова.

### **3. От моментального снимка к «длительному наблюдению»**

Как известно, в *Новом Лефе* часто обсуждался вопрос о том, как фиксировать и записывать «факт», и с этой точки зрения кинематограф как медиум играл столь большую роль, что даже было провозглашено: «ни в одной

другой области не работает Леф так интенсивно, как в кинематографии» (Леф и кино 1928: 50).

Для выработки общей теоретической киноплатформы было устроено совещание «Леф и кино», протокол которого напечатан в № 11–12 *Нового Лефа* за 1927 год. Однако поскольку, как отмечает О. Булгакова, «в ходе дискуссии выяснилось, что у всех разные предпосылки» (Булгакова 1991: 192), в результате был найден лишь самый общий контур согласия: лефовцы должны отдавать предпочтение «неигровой», «нефабульной» и «не искажающей объект» фильме (Арватов 1928: 34), настаивая, разумеется, на превосходстве материала, который легко подвергается искажению сюжетом, игрой, монтажом и т. д. Эта дискуссия сама по себе чрезвычайно интересна, однако в рамках настоящей статьи важно лишь отметить, что в ней вовсе не упоминается то, что Третьяков называет «длительным наблюдением».

Между тем в том же номере *Нового Лефа* опубликован не только протокол совещания «Леф и кино», но и статьи о кино О. Брика, В. Перцова и В. Шкловского. Считая кинематограф технически усовершенствованной фотографией, Брик в начале статьи «Фиксация факта» пишет: «Усовершенствование заключается в том, что при помощи киноаппарата можно снимать предметы не только в неподвижном состоянии, но и в движущемся. Этим техническим усовершенствованием и определяются все дальнейшие возможности кинематографии» (Брик 1927: 44). Здесь он подчеркивает способность киноаппарата фиксировать движущиеся предметы, но вовсе не затрагивает элемент временной продолжительности съемки. В связи с этим следует кратко рассмотреть, каким образом представители лефовцев понимали фотографию как медиум фиксации.

В статье «От картины к фото» в № 3 *Нового Лефа* за 1928 год Брик подчеркивает достоинство фотографии по сравнению с живописью, приводя в качестве наглядного примера портрет:

Фотография, не вынужденная выделять отдельного человека для того чтобы его заснять, имеющая возможность заснять его вместе со всей окружающей обстановкой, заснять его так, что будет ясна и очевидна эта его зависимость от окружающей среды, — фотограф имеет возможность решить эту задачу, которую живописец решить не может (Брик 1928а: 32).

Если в процессе создания живописного портрета художник заставляет натурщика позировать, то тем самым в изображение включается элемент вымысла. Напротив, для Брика существенно схватывать объект в движении моментально, без позирования, чтобы фиксировать его как «факт».

В связи с этим сопоставлением портрета и фотоснимка необходимо обратиться и к другой известной статье — «Против суммированного портрета за моментальный снимок» Родченко в № 4 *Нового Лефа* за 1928 год. Он настаивает на том, что живописный портрет создается художником как результат суммирования множества моментов объекта, тогда как «фото

дает документально точный момент» (Родченко 1928: 14). Для схватывания кого-то человека Родченко считает важным не портрет как итоговое «суммирование» объекта художником, а коллекцию многочисленных фотографий, каждая из которых отражает отдельный момент объекта. Он пишет: «Фиксируйте человека не одним “синтетическим” портретом, а массой моментальных снимков, сделанных в разное время и в разных условиях» (Родченко 1928: 16). Основная идея этой статьи заключается не в том, чтобы утвердить достоинство фотопортрета как единственного, моментального и «решающего» снимка, способного раскрыть сущность человека, а в том, чтобы призвать схватывать человека, собрав множество его случайных и разнообразных снимков. Однако с нашей точки зрения следует отметить, что и здесь речь идет именно о накоплении моментальных снимков как об архиве, а не о времени как последовательном, протекающем процессе.

Вернемся теперь к Третьякову. Несколько позже этих статей о фотографии была опубликована его статья «От фотосерии — к длительному фотонаблюдению» в №4 *Пролетарского фото* за 1931 год, посвященная знаменитой фотосерии «24 часа из жизни московской рабочей семьи», помещенной в том же номере. Очевидно, что Третьяков пишет с учетом вышеупомянутых статей Брика и Родченко:

Осуществленный Союзфото серийный снимок семьи Филипповых ценен именно тем, что в нем показанный человек становится огромным весом, ибо он выступает перед нами не как лицо, не как изолированная персона, а как частица нашей активной социальной ткани, от которой идут корешки ее включений по разнообразнейшим линиям — производственной, общественно-политической, семейно-бытовой (Третьяков 1931б: 45).

Указывая на несколько недостатков, он в принципе высоко оценивает эту фотосерию. Более того, в качестве дальнейшей формы ее развития он предлагает представить процесс социалистического строительства «как единый, целостный процесс развития» и утверждает, что «Филипповская серия — это отправной разрез. Дальше же мы можем взять его семью под длительное фотонаблюдение, отмечая каждый момент роста и изменения условий», заключая: «Мы планомерно строимся, мы планомерно должны и снимать. /Серия и длительное фотонаблюдение — вот метод» (Третьяков 1931б: 45; разрядка автора). И так, как отмечает А. Фоменко по поводу этой статьи, «“длительное наблюдение” является буквальной антитезой “моментальному фото”» (Фоменко 2007: 218). Здесь Третьяков ожидает от фотографии не столько выполнения функции накопления моментальных снимков, сколько того, что она станет медиумом фиксации процесса развития социалистического строительства в течение относительно длительного времени.

Кроме того, он также отмечает: «Совершенно естественно сейчас ожидать серийных фотографий из жизни колхозников, нацменов, рабочих разных производств» (Третьяков 1931б: 45). Хотя, возможно, не следует при-

давать чрезмерного значения самому упоминанию «нацменов», это указание могло быть вызвано именно его стремлением к фотографическому или кинематографическому «длительному наблюдению», моменты которого присутствуют и в жанре этнографического фильма. Иными словами, можно предположить, что он в определенной степени имеет в виду теорию и практику этнографического кино при упоминании о «длительном наблюдении».

#### 4. «Длительное наблюдение» и этнографический фильм

Как известно, после возвращения из Пекина в Москву в августе 1925 года Третьяков был назначен заместителем председателя художественного совета Первой кинофабрики Госкино<sup>1</sup>. Уже с конца 1925 года он планировал производство фильмов о Китае и киноэкспедицию туда вместе с Эйзенштейном и Тиссэ, хотя эти планы не были реализованы. Со второй половины марта до начала октября 1927 года Третьяков находился в Грузии, где он работал сценаристом в Госкинопроме Грузии. В рамках настоящей работы важно отметить, что в это время он старался создать там документальный отдел. В Госкинопроме было создано три фильма по сценарию Третьякова: «Соль Сванетии» (1930), «Элисо» (1928) и «Хабарда!» (1931). «Соль Сванетии» является всемирно известным ранним «документальным» шедевром, упоминаемым наравне с картинами Роберта Флаэрти и «Земля без хлеба» (1933) Луиса Бунюэля. В производстве этого фильма важную роль играли очерки Третьякова, которые он написал на основе опыта двух экспедиций в Верхнюю Сванетию в 1927 и 1929 годах. Этот фильм можно назвать своего рода «этнографическим фильмом».

В это же время Третьяков публикует эссе «Живой “живой” человек» о книге *В делях Уссурийского края* В. Арсеньева в №7 *Нового Лефа* за 1927 год. В контексте статей Третьякова и других лефовцев это эссе кажется немного неожиданным по теме или тенденции того времени, но связь устанавливается в следующем предложении: «Литература факта, противопоставляемая Лефом беллетристике, обычно зарождается в областях, смежных с литературой, — в публицистике и во всякого рода исследований и обследовании» (Третьяков 1928б: 44). Не только он, но и другие лефовцы рассматривают эту книгу как лучший пример «литературы факта»<sup>2</sup>. Третьяков пишет об Арсеньеве:

Большой ученый проходит полуисследованным краем, оценивая все окружающее его и совершающееся с ним научно-отточенным глазом географа, метеоролога, энтомолога, зоолога, этнографа, рефлексолога и характеролога и очень редко глазом беллетриста, созерцателя красот (Третьяков 1928б: 45).

<sup>1</sup> О деятельности Третьякова в области кинематографа подробнее см.: Ратиани 2010.

<sup>2</sup> Н. Чужак тоже упоминает *В делях Уссурийского края* В. Арсеньева как одно из произведений «фактографии» наряду с *Чжунго* Третьякова, *Сентиментальным путешествием* Шкловского и т. д. См.: Чужак 1929: 61–62.

Так как Арсеньев видит мир глазами ученого, пишет Третьяков, «ценность арсеньевского изложения именно в том, что он на эти факты не делает эстетического нажима, и они у него укладываются, не выпячиваясь, в последовательный, отчетливый и методический ряд его путевых записок» (Третьяков 1928б: 46).

К тому же для Третьякова важно и то, что эта книга Арсеньева написана на основе его опыта двух относительно долгосрочных экспедиций (соответственно 6 и 7 месяцев) в сотрудничестве с местным партнером по исследованию и другом Дерсу Узала. Именно эти моменты позволяют Третьякову считать стиль изложения этой книги моделью не только литературы факта, но и «длительного наблюдения», в котором автор становится «участвующим наблюдателем».

Действительно, в предыдущих исследованиях о Третьякове нередко его «оперативизм» рассматривается как тип включенного (или участвующего) наблюдения и упоминается парадигматическое сходство между интенцией Третьякова и современными ему этнографическими методами полевой работы<sup>3</sup>. Однако можно сказать, что до сих пор еще не обнаружилось ясной связи Третьякова с современной ему этнографией. Поэтому мы сейчас рассмотрим высказывания Третьякова об этнографическом фильме.

В качестве примера приведем два фрагмента из его рецензии (1927) на фильм «Страна Чувашская» (1927) и эссе «Как снимали “Чанг” [1927]» (1929), т. е. из статей об этнографическом фильме:

Умело сработано патетическое нарастание агитконцовки. Но! В состязании материала, захваченного врасплох и театрализованного (инсценировки), последний выглядит чуждыми заплатами (у избы-читальни, перед выборами, крестьянка, оглянувшаяся на покинутое жилье). *Лучше просидеть с аппаратом дольше, но все же поймать эти моменты подлинной жизни* (Третьяков 1927: 3; курсив наш).

Сделать неигровую фильму очень трудно. *Приходится очень долго подкарауливать*, пока в действительности случится интересное и выразительное событие. Так сделана фильма «Чанг», одна из лучших картин нашего времени.

*Фильму эту авторы ее работали 1 1/2 года.* Им приходилось строить специальные шалаши в тех местах, куда звери приходят на водопой. Двадцать раз приходил тигр к аппарату, но лишь на двадцать первый удалось снять этого осторожного хищника (Третьяков 2010: 112; курсив наш).

Из этих отрывков видно, что Третьяков и тут настаивает на необходимости и важности долгосрочной съемки для более качественного этнографического фильма, чтобы избежать инсценировки и снимать подлинную жизнь.

В этой связи интересен список кинорежиссеров-«неигровиков», предлагаемый Третьяковым в вышеуказанном эссе о «Чанг»: «У нас есть ре-

<sup>3</sup> См.: Арсеньев 2023, Хофман — Штретлинг 2020, Wurm 2019. При рассмотрении отношения Третьякова к Арсеньеву ценные соображения были почерпнуты из работы Вурм.

жиссеры-неигровики. Вы о них слышали. Это, во-первых, группа Джиги [sic!] Вертова (они себя называют киноками), Ерофеев, Лебедев, Блюх и другие. Есть неигровики и за границей» (Третьяков 2010: 112). Все перечисленные режиссеры-неигровики работали в жанре этнографического фильма или снимали фильмы-путешествия. Вертов как раз в этот период выпустил «Шестую часть мира» (1926), Ерофеев снимал такие этнографические фильмы, как «За полярным кругом» (1927, совместно с В. Поповой) и «Крыша мира (Памир)» (1928), а Лебедев снимал фильм-путешествие «По Европе (Германия, Италия)» (1925) и этнографический фильм «Ворота Кавказа» (1929). Блюх же, который был директором фильма «Броненосец Потемкин», является не столько режиссером этнографического фильма, сколько режиссером хроники, но и он организовал экспедицию в Китай, на основе которой выпустил «Шанхайский документ» (1928).

Было бы уместно спросить, каковы были отношения между этнографией и кинематографом в то время<sup>4</sup>. Действительно, как раз в это время в Советском Союзе шла дискуссия об использовании киноаппарата в этнографии. Например, в №4 журнала *Советское кино* за 1927 год были напечатаны такие статьи, посвященные отношениям между кино и этнографией, как «Наука и кино» Н. Яковлева, «Этнография и кино» Б. Соколова, «Научные кино-экспедиции и их засъемка» Л. Сухаребского и «О культурфильме» М. Веремеенко. Позднее, в 1930 году, была опубликована *Этнографическая фильма* А. Терского с вступительной статьей «Кино и этнография» Яковлева. В этой статье он высоко оценивает «Чанг» и «Нанук с севера» (1922) за подлинность их материалов и занимательность сюжета (Яковлев 1930: 11).

Книга Терского также включает в себе много разнообразной конкретной информации — обзор народов, проживающих в России, вопросы темы и метода съемок этнографического фильма, его историю, список мест для проживания во время полевой работы или киноэкспедиции и т. д. Цель книги состоит в том, чтобы показать, как лучше снимать и фиксировать подлинный этнографический материал. В пункте «Маршрут и продолжительность работы» раздела «Методики» указано:

При действительно серьезном отношении к делу, необходимо *пожить* среди заснимаемой группы народностей, сжитья с нею, суметь завоевать ее доверие, проверить весь теоретический фундамент и пересоставить сценарий сообразно тем изменениям, которые окажутся на месте. Только при таком отношении к работе можно рассчитывать на известный успех (Терской 1930: 74; курсив автора).

Хотя здесь говорится об этапе подготовки к съемке, уже на этом этапе предполагается продолжительное проживание с местными жителями. Да-

<sup>4</sup> Эта тема серьезно изучена И. Головневым и О. Саркисовой. Например, см.: Головнев 2021, Sarkisova 2017. Хотя они не упоминают непосредственно о связи Третьякова с этнографическим фильмом, их работы позволяют нам думать о влиянии этнографического фильма на идеологию Третьякова.

лее в пункте «Время подготовки к работе» раздела «Принципы работы над этнофильмой», который касается метода практической съемки, есть следующий пассаж:

Для засъемки хорошей этнографической фильма необходимо, как уже упоминалось, достаточно долго прожить среди данной раннекультурной народности. Это обуславливается, с одной стороны, необходимостью предварительного изучения объектов съемки. Ни в коем случае недопустимо снимать «наскоком», что влечет к грубейшим ошибкам и упущениям. Только *детально изучив факт* можно взять наиболее характерное выражение его и получить хороший результат. С другой стороны, это необходимо для того, чтобы заслужить доверие населения (Там же: 76; курсив автора).

Кроме повторного упоминания о необходимости продолжительного проживания среди изучаемого народа, здесь говорится и о важности предварительного изучения объектов съемки, равно как и детального изучения соответствующих фактов.

Между прочим, с самого момента появления киноаппарата как новой технологии от него ожидали роли устройства, буквально записывающего этнографический объект. По этому поводу Терской цитирует слова этнографа В. Харузиной:

Еще более важными для изучения обрядов, плясок, игр и т. д. являются кинематографические съемки, дающие полное представление о деталях этих явлений народной жизни. Ни одно описание, даже очень талантливое, не даст столько, не позволит получить должное впечатление, как подобный его снимок<sup>5</sup>.

Представляется, что эта дискуссия этнографов об использовании киноаппарата очень похожа на рассуждения Третьякова о «длительном кинонаблюдении» и осознании «неудачи» с проживанием в колхозе. Из вышеизложенного очевидно то, что существует сходство или аналогия между его и их взглядами на проблематику «длительного (кино)наблюдения».

## 5. Лефовцы и этнография

Следует подчеркнуть, что это представление этнографов об этнографическом фильме неожиданно перекликается также с дискуссией «лефовцев» о кино, рассмотренной выше. В заключение уместно упомянуть одну из связанных с этим проблем — вопрос о сценарии неигрового фильма.

Например, Брик пишет об одной из причин основной ошибки «Одиннадцатого» Вертова: «Дзига Вертов не нашел нужным положить в основу картины точный, строго разработанный, тематический сценарий. Вертов легкомысленно отвергает необходимость сценария в неигровой фильме. Это крупная ошибка» (Брик 1928б: 27). Он настаивает на том, что «неигровая фильма требует сценария еще в гораздо большей степени, чем фильма

<sup>5</sup> Цит. по: Терской 1930: 76.

игровая», и что «сценарий — это мотивировка съемочного материала, и неигровой материал требует этой мотивировки еще в большей степени, чем материал игровой» (Брик 1928б: 27).

К тому же следует взглянуть на статью «Производственный сценарий» Третьякова в №2 *Нового Лефа* за 1928 год. В этой статье, главная цель которой состоит в обосновании приоритета материала над фабулой при создании киносценария, он пишет, что во время работы в Госкинопроме Грузии он столкнулся с вопросом о том, как показать современное Закавказье. Хотя возможными путями, по его мнению, были хроника и производственный фильм, из-за недостатка опытных киноработников он предлагает следующее:

В качестве переходной и компромиссной формы я предложил «производственный сценарий», т. е. фабульный, но с фабулой, поставленной в служебное положение по отношению к материалу.

Сценарист должен был стать исследователем. Страна раскладывалась на ряд производственных секторов, подлежащих изучению и показу (Третьяков 1928а: 33).

Немаловажно, что Третьяков считает: сценарист должен быть исследователем. Хотя здесь он имеет в виду прежде всего промышленность и производственные секторы, которые «определяли материал и все фабульные положения», сама идея предварительного изучения и исследования, как уже отмечалось, присутствует в практике и теории этнографического фильма, фиксирующего жизнь различных народов и природу. Действительно, в этой статье также упоминаются работы А. Бек-Назарова, некоторые из которых можно назвать «этнографической фильмой», под углом зрения соотношения показа этнографических деталей и фабулы:

Ослабление фабулы за счет усиления бытовой детали, даваемой часто вне связи с интригой, мы имеем, например, в работах Бек-Назарова, вещи которого остры своим фольклором и этнографическими подробностями, но еще недостаточно освобождены от обычной новеллистической фабулы, зачастую мешающей зрителю разглядеть нужную бытовую деталь (Третьяков 1928а: 32).

Конечно, это сходство между лефовцами и этнографами может считаться естественным. Как известно, в истории кино понимание «документального фильма» как жанра восходит к рецензии Джона Грирсона на фильм «Моана южных морей» (1926). Но и до этого французское слово «documentaire» употреблялось в области кино в значении «фильм-путешествие» (travel film, travelogue). В этом смысле «документальный фильм» в самом начале обозначал киножанр путешествия.

Если это так, то стоит обратить внимание на тот факт, что большое количество очерков в журнале *Новый Леф* относится к жанру очерка-путешествия. Что касается Третьякова, то, начиная с очерка «Москва — Пекин» (1925), название которого сопровождается подзаголовком «Путьфильм»,

он много пишет в жанре «очерк-путешествие» (*Чжунго. Очерки о Китае* (1927), *Сванетия. Очерки из книги «В переулках гор»* (1928) и т. д.). Очерк-путешествие, в сущности, это попытка описать незнакомые и неизвестные места, людей, вещи и т. д. Таким образом, возможно, структурно существует общая проблематика между «литературой факта» и этнографией.

Отсюда может возникнуть общий вопрос — как использовать киноаппарат для фиксации и показа факта как «материала». Действительно, в дискуссии на эту тему в статье «“Игра” и демонстрация» Перцов упоминает и оценивает «Чанг», в то время как в статье «Фиксация факта» Брик также оценивает «Нанук» (Перцов 1927: 43; Брик 1927: 46). В своей статье Брик, рассматривая проблемы «фиксации факта» и сюжета, приводит этнографические (или географические) фильмы в качестве лучшего примера.

Вопрос о взаимоотношениях между левовцами и этнографией в целом пока остается открытым. Несомненно, что дальнейшее сравнение двух названных феноменов с этой точки зрения будет заново освещать не только характеристику «литературы факта» как направления, но и значение киноаппарата как технологии в историко-культурном контексте.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Арватов Борис. «Киноплатформа». *Новый Леф* 3 (1928): 34–37
- Арсеньев Павел. *Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2023.
- Брик Осип. «Фиксация факта». *Новый Леф* 11–12 (1927): 44–50
- Брик Осип. «От картины к фото». *Новый Леф* 3 (1928): 29–33
- Брик Осип. «Ринг Лефа. “Одиннадцатый” Вертова». *Новый Леф* 4 (1928): 27–29
- Булгакова Оксана. «Леф и кино». Зоркая Нея (отв. ред.). *Экранные искусства и литературы: Немое кино*. Москва: Наука, 1991: 177–202
- Головнев Иван. *Визуализация этничности в советском кино (опыты ученых и кинематографистов 1920–30-х годов)*. Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2021
- Гомолицкая-Третьякова Татьяна. «О моем отце». Третьяков Сергей. *Страна перекресток*. Москва: Советский писатель, 1991: 554–563.
- «Леф и кино. Стенограмма совещания». *Новый Леф* 11–12 (1928): 50–70.
- Перцов Виктор. «“Игра” и демонстрация». *Новый Леф* 11–12 (1927): 33–44.
- Ратиани Ирина. «С. М. Третьяков и кинематограф». Третьяков Сергей. *Кинематографическое наследие: Статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010: 7–43.
- Родченко Александр. «Против суммированного портрета за моментальный снимок». *Новый Леф* 4 (1928): 14–16.
- Терской Анатолий. *Этнографическая фильма*. Ленинград; Москва: Теакинопечать, 1930.
- Третьяков Сергей. «“Страна Чувашская” (Производство Чувашкино. Режиссер В. Королевич, сорежиссер Уразова, операторы Гелейн и Ильин)». *Кино, еженедельная газета* 44 (218). 01.11.1927: 3.
- Третьяков Сергей. «Производственный сценарий». *Новый Леф* 2 (1928): 29–34.
- Третьяков Сергей. «Живой “живой” человек». *Новый Леф* 7 (1928): 44–46.
- Третьяков Сергей. «На колхозы». *Новый Леф* 11 (1928): 8–14.
- Третьяков Сергей. «О том же (писатель на колхозе)» Чужак Николай (ред.). *Литература факта: Первый сборник материалов работников Лефа*. Москва: Федерация, 1929: 195–199.
- Третьяков Сергей. «Пятилетку под объектив». *Литературная газета* 09.12.1929: 1.

- Третьяков Сергей. *Вызов: Колхозные очерки*. Москва: Федерация, 1930.
- Третьяков Сергей. *Месяц в деревне (июнь — июль 1930 г.). Оперативные очерки*. Москва: Федерация, 1931.
- Третьяков Сергей. «От фотосерии — к длительному фотонаблюдению». *Пролетарское фото* 4 (1931): 20, 45.
- Третьяков Сергей. «Как снимали “Чанг”». Третьяков Сергей. *Кинематографическое наследие: Статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010: 111–112.
- Фоменко Андрей. *Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение и фотोगрафия*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.
- Хофман Татьяна, Штретлинг Сюзанна. «Сергей Третьяков: писатель как путешественник». Сергей Третьяков. *От Пекина до Праги: Путевая проза 1925–1937 годов (Очерки, «маршрутки», «путфильмы» и другие путевые заметки)*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020.
- Чужак Николай. «Литература жизнестроения (исторический пробаг)». Чужак Николай (ред.). *Литература факта: Первый сборник материалов работников Лефа*. Москва: Федерация, 1929: 34–65.
- Яковлев Николай. «Кино и этнография». Терской Анатолий. *Этнографическая фильма*. Ленинград; Москва: Теакинопечатъ, 1930: 3–16.
- Papazian Elizabeth Astrid. *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009.
- Sarkisova Oksana. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London; New York: I. B. Tauris, 2017.
- Wurm Barbara. “On tracks, facts, and the living man. Sergei Tret’iakov’s implied ethnographic turn (or: appropriating Vladimir Arsen’ev)”. *Russian Literature* 103–105 (2019): 183–208.

## REFERENCES

- Arvatov Boris. “Kinoplatforma”. *Novyi Lef* 3 (1928): 34–37
- Arsen’ev Pavel. *Literatura fakta i proekt literaturnogo pozitivizma v Sovetskom Soiuze 1920–kh godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023.
- Brik Osip. “Fiksatsiia fakta”. *Novyi Lef* 11–12 (1927): 44–50
- Brik Osip. “Ot kartiny k foto”. *Novyi Lef* 3 (1928): 29–33
- Brik Osip. “Ring Lefa. ‘Odinnadsatyi’ Vertova”. *Novyi Lef* 4 (1928): 27–29
- Bulgakova Oksana. “Lef i kino”. Zorkaia Neia (otv.red.). *Ekrannye iskusstva i literatury: Nemoe kino*. Moskva: Nauka, 1991: 177–202
- Chuzhak Nikolai. “Literatura zhiznestroeniia (istoricheskii probeg)”. Chuzhak Nikolai (red.). *Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov Lefa*. Moskva: Federatsiia, 1929: 34–65.
- Fomenko Andrei. *Montazh, faktografiia, epос: Proizvodstvennoe dvizhenie i fotografiia*. Sankt-Peterburg: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007.
- Golovnev Ivan. *Vizualizatsiia etnichnosti v sovetskom kino (opyty uchenykh i kinematografistov 1920–30-kh godov)*. Sankt-Peterburg: MAE RAN, 2021
- Gomolitskaia-Tret’iakova Tat’iana. “O moem ottse”. Tret’iakov Sergei. *Strana perekrestok*. Moskva: Sovetskii pisatel’, 1991: 554–563.
- Iakovlev Nikolai. “Kino i etnografiia”. Terskoi Anatolii. *Etnograficheskaia fil’ma*. Leningrad; Moskva: Teakinopechat’, 1930: 3–16.
- Khofman Tat’iana., Shtretling Siuzanna. «Sergei Tret’iakov: pisatel’ kak puteshestvennik». Sergei Tret’iakov. *Ot Pekina do Pragi: Putevaia proza 1925–1937 godov (Ocherki, «marshrutki», «put’fil’mu» i drugie putevye zametki)*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Evropeiskogo un-ta v Sankt-Peterburge, 2020.
- “Lef i kino. Stenogramma soveshchaniia”. *Novyi Lef* 11–12 (1928): 50–70.

- Papazian Elizabeth Astrid. *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009.
- Pertsov Viktor. “«Igra» i demonstratsiia”. *Novyi Lef* 11–12 (1927): 33–44.
- Ratiani Irina. “S. M. Tret'iakov i kinematograf”. Tret'iakov Sergei. *Kinematograficheskoe nasledie: Stat'i, ocherki, stenogrammy vystuplenii, doklady. Stsenarii*. Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriia, 2010: 7–43.
- Rodchenko Aleksandr. “Protiv summirovannogo portreta za momental'nyi snimok”. *Novyi Lef* 4 (1928): 14–16.
- Sarkisova Oksana. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London; New York: I. B. Tauris, 2017.
- Terskoi Anatolii. *Etnograficheskaia fil'ma*. Leningrad; Moskva: Teakinopechat', 1930.
- Tret'iakov Sergei. “«Strana Chuvashskaia» (Proizvodstvo Chuvashkino. Rezhisser V. Korolevich, sorezhisser Urazova, operatory Gelein i Il'in)”. *Kino, ezhenedel'naia gazeta* 44 (218). 01.11.1927: 3.
- Tret'iakov Sergei. “Proizvodstvennyi stsenarii”. *Novyi Lef* 2 (1928): 29–34.
- Tret'iakov Sergei. “Zhivoi “zhivoi” chelovek”. *Novyi Lef* 7 (1928): 44–46.
- Tret'iakov Sergei. “Na kolkhozy”. *Novyi Lef* 11 (1928): 8–14.
- Tret'iakov Sergei. “O tom zhe (pisatel' na kolkhoze)» Chuzhak Nikolai (red.). *Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov Lefa*. Moskva: Federatsiia, 1929: 195–199.
- Tret'iakov Sergei. “Piatiletku pod ob'ektiv”. *Literaturnaia gazeta* 09. 12. 1929: 1.
- Tret'iakov Sergei. *Vyzov: Kolkhoznye ocherki*. Moskva: Federatsiia, 1930.
- Tret'iakov Sergei. *Mesiats v derevne (iiun' — iiul' 1930 g.). Operativnye ocherki*. Moskva: Federatsiia, 1931.
- Tret'iakov Sergei. “Ot fotoserii — k dlitel'nomu fotonabludeniui”. *Proletarskoe foto* 4 (1931): 20, 45.
- Tret'iakov Sergei. “Kak snimali ‘Chang’”. Tret'iakov Sergei. *Kinematograficheskoe nasledie: Stat'i, ocherki, stenogrammy vystuplenii, doklady. Stsenarii*. Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriia, 2010: 111–112.
- Wurm Barbara. “On tracks, facts, and the living man. Sergei Tret'iakov's implied ethnographic turn (or: appropriating Vladimir Arsen'ev)”. *Russian Literature* 103–105 (2019): 183–208.

Наото Јаги

„ДУГОТРАЈНО ПОСМАТРАЊЕ“ С. ТРЕТЈАКОВА И ЕТНОГРАФСКИ ФИЛМ

#### Резиме

У чланку се разматра утицај етнографског филма на прелаз С. Третјакова са фактографије на „оперативизам“. Показано је да кључну улогу у овом прелазу има принцип „дуготрајног посматрања“, повезан са употребом филмске камере и фотоапарата за фиксирање чињеница. Даље се открива да овај принцип потиче из теорије и методологије етнографског филма. Закључци прецизирају путању Третјаковљевог рада и омогућавају ново сагледавање односа левофовца према етнографији.

*Кључне речи:* Сергеј Третјаков, етнографски филм, *Нови Леф*, књижевност заснована на чињеницама, документарни филм.