

УДК 303.022 + 7.011.26
 DOI: 10.33876/2311-0546/2024-3/87-105
 Научная статья

© Е. В. Александров

ИСКУССТВО, ОСНОВАННОЕ НА ДОВЕРИИ. СТАРООБРЯДЦЫ В ОБЪЕКТИВЕ «СОЗВУЧНОЙ КАМЕРЫ»

В статье представлена попытка осмысления процесса создания и использования методики «созвучной камеры» при видео-документировании жизни старообрядческих общин в разных регионах России в 1993–2013 гг. Раскрыты объективные и субъективные причины возникновения авторской методики видео-документирования, в основе которой находится принцип «флавертизма» или синтезирования подходов Роберта Флаэрти и Дзиги Вертова. Радикальные изменения в электронной информационной технологии и в социально-политической обстановке исследуемого периода стали предпосылкой формирования в дальнейшем деятельности на принципах визуальной антропологии. Участие в экспедициях археографической лаборатории МГУ и других исследователей старообрядчества позволило отработать на практике конкретные приемы съемки и создание на ее основе массива видеодокументов, пригодных для комплексного использования. В качестве примера образного (художественного) воплощения культуры препрезентируемого сообщества приводятся истории создания трех видео-портретов старообрядцев.

Ключевые слова: старообрядчество, принципы визуальной антропологии, флавертизм, методика созвучной камеры, визуальная межкультурная коммуникация

Ссылка при цитировании: Александров Е. В. Искусство, основанное на доверии. Старообрядцы в объективе «созвучной камеры» // Вестник антропологии. 2024. № 3. С. 87–105.

UDC: 303.022 + 7.011.26
 DOI: 10.33876/2311-0546/2024-3/87-105
 Original Article

© Evgeniy Aleksandrov

ART BASED ON TRUST. OLD BELIEVERS OF THE MILLENNIUM IN THE LENS OF THE “CONSONANT CAMERA”

The article presents an attempt to comprehend the process of creation and use of the “consonant camera” methodology in video-documenting the life of Old Believer communities in different regions of Russia in 1993–2013. It reveals the objective and subjective reasons for creating the author’s method of video-documentation based on the principle of “flavertism” or synthesizing the approaches of Robert Flaherty

Александров Евгений Васильевич — канд. искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Музей землеведения МГУ им. М. В. Ломоносова (Российская Федерация, 119234 Москва, Ленинские горы, 1). Эл. почта: eale@yandex.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7726-1466>

and Dziga Vertov. Radical changes in electronic information technology and in the socio-political environment of the studied period provoked further activities based on the principles of visual anthropology. In collaboration with the archaeographic laboratory of Moscow State University and other researchers of Old Believers, a series of expeditions were conducted, during which specific techniques of filming were developed and an array of video documents created, designed for complex use. Three stories about the creation of the video portraits of Old Believers serve as illustrative examples of the artistic embodiment of the studied community's culture.

Keywords: Old Believers, principles of visual anthropology, flavertism, consonant camera technique, visual intercultural communication

Author Info: Aleksandrov, Evgeniy V. — Ph.D. in Art History, Leading Researcher, the Museum of Geography of M. V. Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: eale@yandex.ru ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7726-1466>

For citation: Aleksandrov, E. V. 2024. Art Based on Trust. Old Believers of the Millennium in the Lens of the “Consonant Camera”. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 3: 87–105.

Введение

Статья посвящена авторской методике «созвучной камеры», сформировавшейся в ходе видеосъемок среди старообрядцев и активного с ними взаимодействия. Акторми этих взаимодействий, или визуальными коммуникаторами, являлись, прежде всего, «люди с камерой» — кино- и видео-операторы, а также и другие участники процесса формирования экранной информации. О таком широком понимании состава коммуникаторов, по крайней мере, при работе на принципах визуальной антропологии, говорилось в одной из публикаций автора (Александров 2017: 20, 23).

Использование в некоторых случаях обезличенной формы вызвано желанием избежать иллюзии единоличного участия в совместной с друзьями и коллегами работе¹. Речь, прежде всего, о Леониде Сергеевиче Филимоновне (1939–2008). Леонид Сергеевич, а для меня — Леня, Леонид — мой самый близкий друг, с которым мне повезло вместе провести большую и творчески продуктивную часть жизни. Он должен бы быть соавтором этой статьи, так как без него никакой «созвучной камеры» бы не случилось, а моя профессиональная жизнь сложилась бы иначе.

В 1958 г. мы с Леонидом одновременно поступили на Географический факультет Московского университета. Он пришел на факультет уже сложившимся фотографом (его работы опубликовал чуть ли не единственный в то время специализированный отечественный журнал «Советское фото»). А я на первом курсе ухитрился «свихнуться на кино», записавшись в довольно известную в те годы университетскую любительскую киностудию. Тогда кинолюбительство в стране развивалось повсемест-

¹ Далеко не все из перечисленных людей считают себя причастными к описываемой методике, но все они, даже не признавая своего со-авторства,вольно или невольно способствовали ее возникновению и применению. С извинением, если кого-то пропустил, называю имена людей, вместе с которыми принимал участие в съемках старообрядцев, подготовке и продвижении видеосообщений: И. В. Поздеева, В. А. Носарев, А. М. Горячев, Н. В. Литвина, О. Б. Христофорова, И. С. Пармузина, Е. А. Агеева, А. С. Уварина, И. А. Горбунов, М. В. Силкина, П. Н. Калмыков, Р. А. Лихачев, Е. С. Данилко.

но. С 1957 г. стали проводиться всероссийские фестивали любительских фильмов. В 1961 г. Гостелерадио СССР создало «специальный отдел по работе с кинолюбителями и объявило в марте того же года Всесоюзный конкурс на лучший любительский фильм для телевидения <...> Было показано свыше 120 фильмов, из которых 60 — были документальными, 27 — видовыми, 12 — научно-популярными и 15 — игровыми» (Ильичев, Нащекин 1986: 34).

При Правлении Союза кинематографистов СССР существовала Всесоюзная Комиссия по работе с кинолюбителями, которую возглавлял один из самых популярных кинорежиссеров того времени — автор трилогии «Хождение по мукам» Григорий Львович Рошаль (1899–1983). Он также несколько лет вел на Центральном телевидении передачу «Объектив», вопреки мнению скептиков отставая позицию, что именно в среде кинолюбителей могут возникать настоящие произведения киноискусства, так как у профессионалов другие цели, которые определяет оплачивающий их труды заказчик (Коваленко 2019: 354). Многие любители, ставшие впоследствии профессионалами, вышли из этого движения и влились в ряды кинематографистов «оттепели», вместе с зарубежными режиссерами «новой волны», формировавшими новый киноязык второй половины ХХ в. Одним из наиболее значащих открытий в документальном кинематографе стал фильм «Взгляните на лицо» Петра Мостового и Павла Когана.

Руководителем студии кинолюбителей МГУ в 1959 г. был заведующий кафедрой документального и научно-популярного кино ВГИК Григорий Павлович Широков (1897–1971). В те годы жесткого ранжирования всех областей жизни уважаемый профессор самой почитаемой в стране и очень авторитетной в странах социалистического лагеря кинематографической школы казался первокурснику университета представителем совершенно другого мира. С трепетом я показал несколько беспомощных фотографий, но к великому удивлению был принят очень доброжелательно, и с этого момента стал, как губка, впитывать секреты практического киномастерства. Обучение проходило по интенсивной хроникерской методике: от обсуждения наших плохих и хороших чужих фотографий с быстрым переходом (чуть ли не с первых дней) к киносъемочной практике.

Учителя были опытными профессионалами. Как я узнал позднее (уже после смерти Григория Павловича), он был учеником и одно время монтажером у Сергея Эйзенштейна. Ставяясь всемерно расширять наш кругозор и надеясь, как и Григорий Рошаль, вырастить из кинолюбителей не столько профессионалов, сколько будущих авторов нестандартных произведений на основе собственного жизненного опыта, он приводил на занятия маститых коллег, о фильмах которых мы узнавали со временем. Например, об основах кинорежиссуры одно время рассказывал Евгений Ефимович Карелов (1931–1977), а операторское мастерство преподавал — Герман Владимирович Шатров (1927–1992), создатели популярного в то время фильма «Нахаленок». Позднее, в 1968 г. Евгений Карелов снял фильм «Служили два товарища», ставший знаковым для многих зрителей и кинематографистов того времени.

В те годы в Московском университете была еще одна «кузница кадров» визуальных коммуникаторов для кинематографа, а позднее и телевидения — кафедра Кино¹.

¹ Межфакультетская кафедра Учебной и Научной Фотографии и Кинематографии (УнФиК, 1949–1984 гг.) вела двухгодичный курс для студентов естественных факультетов МГУ, формировалась архив кинофильмов для университетских дисциплин, информировала преподавателей о новых поступлениях и обеспечивала демонстрацию фильмов в кинофицированных аудиториях.



Рис. 1. «Желтый домик», в котором размещалась кинолаборатория кафедры УиНФиК (до 1986 г.), а позднее (до 2013 г.) — видеокомпьютерная лаборатория.
Фото Е. Александрова

Совместное воздействие этих двух организаций (любительской студии и УиНФиК), знакомивших с нетипичными в то время в университетеобразовании средствами исследования и отображения действительности, привело нескольких студентов моего возраста к совмещению профессий или даже к их смене.

В отличие от тех, кто окончательно ушел в новую профессию, моя связь с МГУ не прервалась. И заслуга в этом, в значительной степени, принадлежит вышеназванной кафедре кино, а более определенно — входившей в ее состав кинолаборатории.

В этом совсем не типичном для высотного комплекса МГУ на Ленгорах одноэтажном здании в три окошка, «желтом домике», как мы его называли, прошла большая часть почти всей нашей (в начале — моей, а несколько позднее и Леонида Филимонова) профессиональной жизни. Руководителем лаборатории в те годы был Осип Семенович Фраткин (1902–1977). В «желтый домик» я началходить также часто, как и в любительскую студию. Осип Семенович всячески помогал советами и даже техникой сотрудникам и студентам университета, увлекавшимся киносъемкой, поэтому я уже после первого курса выехал на студенческую практику в экспедицию в Забайкалье с небольшой 16-мм кинокамерой. К великому стыду, плохое знание техники не позволило состояться «шедевру». Но уже зимой на втором курсе была поездка в Среднюю Азию с полученной в кинолаборатории широкопленочной камерой¹. Эту легендарную надежную камеру Осип Семенович стал мне выдавать для полевых съемок.

На третьем курсе с этой камерой в деревянном кофре и солидным запасом пленки я отправился в экспедицию на Чукотку. Оснащенная тремя объективами камера

¹ 35-мм камера КС-50Б — отечественная версия знаменитой американской Аймо (Bell&Howell Еуемо), верой и правдой служившей кинооператорам всего мира в 1920–40-х гг. С подобной камерой всю войну прошли отечественные кинооператоры (Обручев 1959: 148).



Рис. 2. Кадр из фильма «Наши дороги на земле». Из съемок Л. Филимонова

весила около 5 кг. У нее был механический привод и к ней прилагались 3 кассеты, каждая из которых позволяла провести (правда, с несколькими подзарядками) 1 минуту съемки. После этого нужно было поместить камеру в светонепроницаемый мешок и нащупать перезарядить кассету. Естественно, снимать приходилось выборочно и очень короткими планами, чтобы успеть вместить в одноминутную кассету казавшиеся важными моменты экспедиционной жизни. Так что, моя приверженность в те годы к стилистике знаменитого оператора Сергея Урусевского (и оставшаяся на всю жизнь верность «ручной камере»), идеально совпадали с реальными техническими возможностями, романтическим настроем и намерением создать на Чукотке достойную альтернативу кумиру тех лет — фильму «Неотправленное письмо».

Трех месяцев полевого сезона, насыщенного работой, всевозможными приключениями и впечатлениями, вполне хватило, чтобы снять 17-и минутный фильм «Наши дороги на земле» об экспедиционном братстве. Фильм был перенасыщен эмоциями от приобщения к впервые увиденной полярной стране и фрагментами звучавших в те годы бардовских песен. Дикторский текст и песни в исполнении Сергея Никитина, тогда еще не известного музыканта, а студента физфака, были записаны на телевидении. А самые красивые кадры вступления, снимал Леонид Филимонов в Подмосковье. Фильм участвовал в любительском фестивале и демонстрировался в течение недели вместе с другими призерами в недавно открытом кинотеатре «Иллюзион».

На этом мое студенческое сотрудничество с кинолабораторией не закончилось. На четвертом курсе зимой была организована по проекту научно-студенческого общества кино-экспедиция для изучения проявлений неотектоники в окрестностях озера Иссык-Куль. Из практики на Кольском полуострове я привез материал для диплома. Созданный в кинолаборатории цветной фильм «Морские террасы Кольского залива», объясняющий с помощью мультипликации динамику тектонических про-

цессов четвертичного периода, предназначался для показа во время защиты. Спустя год, одновременно с зачислением в заочную аспирантуру во ВГИК на кафедру документального и научно-популярного кино, я был зачислен на должность кинооператора в кинолабораторию кафедры кино МГУ. Азы будущей деятельности были освоены. Предстояло разобраться в сложностях новой профессии и определить в ней свое направление.

Между наукой и киноискусством

В годы «оттепели» киноэкран еще прочно удерживал свои позиции, оставаясь основным средством визуальной межкультурной коммуникации. Мое положение аспиранта-заочника ВГИКа на кафедре документального и научного кино и кинооператора в университетской лаборатории практически определило выбор направления исследований. Вгиковская кафедра готовила режиссеров-практиков для государственных студий, где их творческие устремления регламентировались сложившейся системой производства. У меня же в кинолаборатории была возможность выбирать из широкого диапазона университетских дисциплин подходящую тематику для киносъемок, исходя из собственных интересов и имевшейся в лаборатории кинотехники.

С помощью устройств, позволяющих проводить съемки в ускоренном или замедленном режиме, можно было проводить кино исследования в достаточно широком диапазоне, а главное — изучать процессы отбора и преобразования явлений с помощью выразительных средств киноязыка, решая одновременно научные и коммуникативные задачи. Таким образом, удалось сделать важнейшее «персональное» открытие о роли и характере искусства в научном кинематографе.

Опыт проведения киносъемок самых разнообразных процессов показал, что эстетическая выразительность языка кино необходима уже на первичном этапе исследования. Раскрыть сущность явлений исследователю позволяет, как минимум, выбор правильного освещения, нужного фона, правильного ракурса, скорости и длительности съемки. Дальнейшее целенаправленное использование монтажа в сочетании со звуковыми и прочими выразительными средствами языка кино обеспечивает успешность восприятия экранного сообщения.

Таким образом, снималась долгое время дискутируемая проблема отнесения произведений научного кинематографа к области прагматического, прикладного, популярного и т. д. или «высокого» искусства (Ждан 1965: 47; Каган 1972: 316–322). Язык кино, как и любое визуальное средство отображения и предъявления информации изначально эстетичен (Александров 1972:14). Согласно психолингвистическим исследованиям, оценочное отношение зрителя к произведению зависит от его тезауруса (степени подготовленности и заинтересованности) и может быть прямо противоположным у различных категорий воспринимающих, а также очень сильно меняться в разные периоды у одних и тех же людей (Волькенштейн 1970: 72–78). Вопрос публичного признания будет зависеть от условий демонстрации и рекламирования произведения, заинтересованности и подготовленности публики и может изменяться в широком диапазоне.

Для меня и многих участников дискуссии о принадлежности научного кино к искусству последнюю точку в споре поставила демонстрация «Бабочки»-Аттрактора Эдварда Лоренца (автора теории хаоса), ставшая сенсацией на конгрессе МАНК

(Международной ассоциации научного кино) в Ленинграде в 1986 г. Единодушное признание в принадлежности к искусству получил фильм, автором которого был компьютер (Грибоедов 2023).

Просмотры в фильмотеке ВГИКа фильмов Дзиги Верто́ва (1896–1954), а несколько позднее штудирование сборника его теоретического и литературного наследия (Верто́в 1966), окончательно

укрепило мою приверженность к документальному кинематографу. А собственный опыт помог разобраться в полемике авангардистов 1920-х годов, обвинявших фильмы Верто́ва в недостатке фактографичности: «Его установка на факт художественно правильна, но не доведена до конца. Получились просто стихи, агитационные стихи с кино-рифмами» (Шкловский 1965: 74). Лишь немногие из коллег встали на сторону великого мастера-изобретателя, страстно боровшегося с «вторичным» кинематографом, к которому он относил «художественные», т. е. — игровые, театрализованные фильмы, отстаивая собственное понимание искусства документальности (Асеев 1926: 2).

Бурное вхождение в жизнь советского общества компьютерной революции и начавшиеся социально-политические преобразования радикально изменили систему образовательной коммуникации. Прекращают работать по заказу Министерства образования многочисленные киностудии по всей стране, Центральное и вузовское учебное телевидение. Внедрение персональных компьютеров приводят к упразднению системы ТСО (технических средств обучения) в учебных заведениях, а заодно и к закрытию в 1984 г. кафедры УиНФиК в МГУ. Чудом уцелевшую кинолабораторию удалось преобразовать в видеокомпьютерную. Я стал ее руководителем, а Леонид, окончивший к этому времени вгиковскую мастерскую учебного фильма Б. А. Альтшулера, — режиссером. Начался новый период поиска приложения сил.

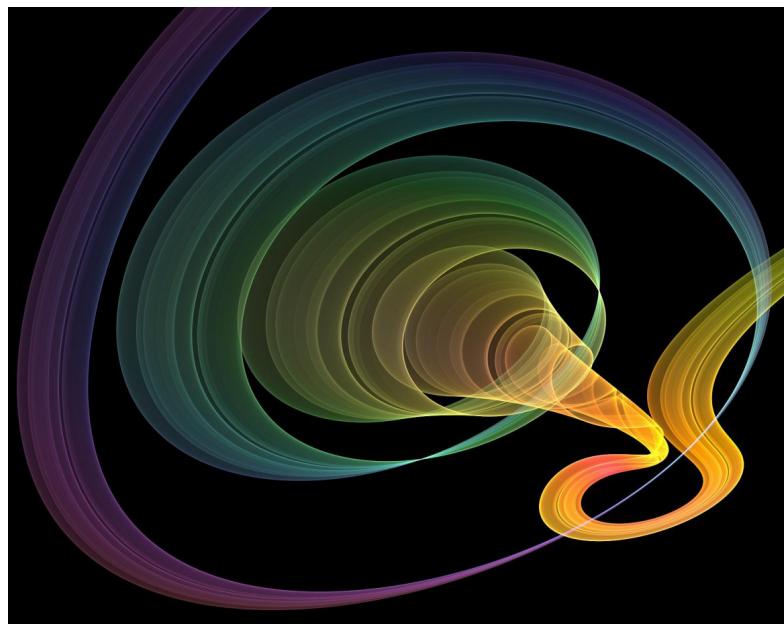


Рис. 3. Кадр из фильма «Аттрактор Лоренца». Фотобанк от TripTonkosti

Флавертизм. Вхождение в визуальную антропологию

Творческое наследие двух знаковых для документального кино режиссеров Дзиги Верто́ва (1896–1954) и Роберта Флаэрти (1884–1951) оказало большое влияние на поиски собственного пути. Оба режиссера начали свою творческую деятельность почти одновременно в 1918 г., после окончания Первой мировой войны, показавшей, что че-

ловеческая цивилизация вступила в новую фазу развития. Это, пожалуй, то немногое, что их сближает, но и позволяет искать сходство между ними на глубинном уровне.

По распространенному мнению, жизнь в разных социальных формациях сделала Вертона и Флаэрти антиподами по отношению к миру и Человеку, создав иллюзию противоположности их методов отображения реальности. Считается, что творчество этих мастеров олицетворяет два принципиально расходящихся взгляда на предназначение документалистики. В одном случае, стремление переделать несовершенного человека и сформировать соответствующее его восприятие, акцентируясь на непривычных, эмоционально ярких и неожиданных сторонах. В другом — добиться взаимопонимания представителей разных культур через выявление сущностных черт другого образа жизни.

Вертона с первых шагов объявил войну игровому кинематографу и всю жизнь темпераментно декларировал его неприятие. Флаэрти не участвовал в теоретических дискуссиях, но при подготовке своих фильмов уделял время на непосредственное изучение жизни культурных сообществ, о которых предельно сочувственно стремился рассказывать.

Несовершенство кинотехники того времени оба мастера преодолевали по-разному. Чтобы избегать приемов игрового кинематографа, Вертона и его операторы проявляли чудеса изобретательности, стремясь как можно точнее сохранять фактуру реальных событий, при этом, зачастую, фантастически их трансформируя. Флаэрти добивался достоверности методом правдоподобной реконструкции.

Противостояние и притяжение этих двух устремлений во многом определяет и характер современного кино, а их гармоничное сочетание продолжает оставаться главной задачей всех акторов, берущих на себя задачу осуществления межкультурной коммуникации на принципах визуальной антропологии.

На самом деле, если внимательно изучить эволюцию Вертона, который, в отличие от Флаэрти, радикально менял с течением времени стилистику фильмов, можно увидеть, что с каждым годом его внимание к Человеку все усиливалось. Не нужно забывать, что как только он получил возможность использовать синхронную запись звука, может быть, первым во всем мире Вертона стал снимать портреты-интервью. Недаром, Жан Руш — один из родоначальников визуальной антропологии и яркий представитель французской «новой волны» 1960-х гг., вышедший на улицу с камерой, чтобы общаться с прохожими для съемок фильма «Хроника одного лета», назвал свое движение за демократизацию киносъемки именем вертоновской «киноправды» — «*cinemaverite*».

В отличие от Вертона, которого справедливо можно считать родоначальником нового вида кинематографа — «искусства факта» (Янгиров 1999: 94–104), Флаэрти трудно отнести к разряду «изобретателей языка кино». Но он сделал другое великое открытие, научив документалистов умению видеть себя в Чужом и передавать через экран это видение зрителю (Флаэрти 1980).

Ни разу не изменив своим принципам за всю долгую жизнь в кинематографе, Флаэрти снял немного фильмов, правда, по крайней мере, четыре из них считаются общепризнанными шедеврами. Огромный авторитет создателя «Нанука с Севера» обеспечил Флаэрти признание и в научном мире, где его гуманитарные принципы презентации культуры совпали с взглядами ученых и легли в основу нового творческого вида деятельности — визуальной антропологии (Jacknis 1988: 161–163).

За более, чем столетнюю историю визуальная антропология оформилось в теоретическое и практическое направление, нацеленное на решение задач этической межкультурной коммуникации на принципах реалистической достоверности и диалога с отображаемой культурой. Главная особенность деятельности на принципах визуальной антропологии, идущая от ее сверхзадачи — роль посредника между теми, кого снимают и кому показывают снятое. При этом персональная моральная ответственность распространяется на всех акторов (участников), на всех этапах коммуникативной деятельности: от замысла до использования.

Методика видео-документирования «созвучная камера»

Возможность соединения достоинств подходов Вертова и Флаэрти в собственной практике появилась с изменениями социально-политической жизни в стране в годы «перестройки», совпавшими с распространением видеокомпьютерных технологий. Реальные примеры таких попыток в 1987 г. мы с Леонидом увидели на первом в Советском Союзе фестивале визуальной антропологии в эстонском городе Пярну.

К тому времени первые портативные видеокамеры, появившиеся в нашем распоряжении, позволили провести в Москве несколько пробных съемок. Десятки созданных лучшими мастерами фильмов, которые мы увидели на фестивале в Пярну и получили разрешение их скопировать, дали возможность уже 1988 г. разработать спецкурс визуальной антропологии, на основе которого стали проходить занятия со студентами кафедры этнографии МГУ.

Проводником в мировое сообщество визуальных антропологов стал для нас профессор Монреальского университета Асен Баликси (Asen Balikci; 1929–2019) — в те годы председатель Комиссии визуальной антропологии при Международном союзе антропологических и этнологических наук. В 1991 г. мы с Леонидом получили приглашение участвовать в организованной им международной школе визуальной антропологии в ханты-мансиjsком поселке Казым (*Balikci 1989: 98; Данилко 2017: 94–96*). Заряд вдохновения и приобретенный в школе опыт привели к созданию Центра визуальной антропологии на базе видеокомпьютерной лаборатории МГУ. Все последующие годы деятельность по продвижению нового гуманитарного направления мы осуществляли совместно с учениками и коллегами-единомышленниками. За четверть века были изданы сборники статей, проведены международные фестивали, семинары, конференции, выездные школы и мастер-классы. Собран единственный в России архив визуальной антропологии — около тысячи фильмов о культурах мира (Александров 2020: 68–71).

Но на фоне этой разнообразной деятельности, одним из самых важных для нас занятий продолжала оставаться съемка. Предстояло определиться, где, исходя из возможностей университетской лаборатории, мы могли найти применение нашим представлениям об эстетическом (художественном?) кино-исследовании с помощью новой видеокомпьютерной технологии. И так сложилось, что дальнейшая наша деятельность оказалась связана с исследованиями старообрядчества.

Незнакомый ранее мир старообрядчества открыла для нас с Леонидом заведующая кафедрой археографии Исторического факультета МГУ, профессор Ирина Васильевна Поздеева. Увлеченность Ирины Васильевны старообрядческой культурой на многие годы передалась и нам, определив на все последующее время основное съемочное направление нашей визуально-антропологической деятельности.

В 1993 г. мы провели полторы недели в селениях Новокумское и Бургун-Маджары Ставропольского края. Перед нами стояла непростая задача. В 1960 г. в Россию вернулись около тысячи старообрядцев — потомков казаков-некрасовцев. Их предки, спасаясь от преследований за участие в восстании в середине XVIII в., вынуждены были уйти за пределы страны. Сохранив в Турции язык, обычай и старообрядческую веру, но почувствовав угрозу ассимиляции, некрасовцы решили вернуться на родину, где их поселили в двух соседних винодельческих совхозах. Несмотря на неизбежные потери и трансформации, произошедшие за 30 лет пребывания в совершенно новых социальных и производственных условиях, некрасовцы смогли сохранить неповторимый облик своей культуры. И, как они сами считали, главную роль в этом сыграла старообрядческая вера (Поздеева 1998: 14–15).

Нами было отснято около 120 интервью с некрасовцами. Люди рассказывали перед камерой о своей жизни, вере, обычаях, семье, отношениях с государством. Каждое из этих интервью можно воспринимать как своего рода вхождение в другой мир, поражающий естественностью и глубинными связями с историей.

Но главным достижением стали длительные документации старообрядческих молений во время праздника Троицы. Разрешение на съемку удалось получить благодаря авторитету И. В. Поздеевой. Стояла задача, с одной стороны, обеспечить предельное невмешательство камеры в происходящее, а с другой — добиться выразительности съемки. Нужно было попытаться передать психологическое воздействие на прихожан сакрального таинства службы. Эту трудную работу пришлось выполнять Леониду.

Тогда мы еще только нащупывали подходы и приемы, отвечающие новым для нас задачам — достоверного отображения событий, в которых мы оказывались со-участниками. Ставилась цель передачи психологических состояний героев и выявления внутренних закономерностей происходящего, характерных именно для данного сообщества. Нужно было научиться входить в событие, стараясь не нарушить естественность поведения участников. И чем меньше сторонних людей при этом присутствовало, тем больше было шансов на успех. Привычное разделение обязанностей между оператором и режиссером оказалось неуместным. Главную и определяющую роль при такой съемке стал играть оператор. Важными оказались навыки ранних кинохроникеров, вынужденных работать в непредсказуемых условиях. Предварительные сценарные заготовки и режиссерские приемы, предполагающие управление поведением людей для получения от них нужной реакции и/или информации, здесь оказывались бесполезны. Сложность операторской работы усугублялась необходимостью работать без подготовки, в импровизационном режиме, непрерывно в течение долгого времени. Любая попытка остановить событие, сделать его более удобным для съемки, неизбежно приводила к разрушению естественности атмосферы¹.

Самым главным стало умение настраиваться на волну людей, с которыми приходилось общаться. Здесь требовалась готовность чувствовать атмосферу происходящего, выявлять моменты, характерные для конкретного героя и, в то же время, типичные для сообщества, к которому он принадлежит. То есть, умения добиваться того, чтобы съемка передала атмосферу произошедшего события: трудную для пере-

¹ Дальнейшая практика показала, что авторский коллектив экспедиционной полевой работы по методике «созвучной камеры» чаще всего будет состоять из двух человек: «человека с камерой» и исследователя, объединяемых единым пониманием принципов визуальной антропологии и синергии.

дачами словами, но ощущаемую при соответствующем настроении, «созвучную» и характеризующую именно конкретное сообщество.

Осуществление такой сложной задачи требует совпадения условий для ее решения уже на первом этапе коммуникации. Важнейшим оказывается выбор участников съемки, точность которого зависит от компетентности исследователя сообщества, предполагающей как близкое знакомство с людьми, так и их доверие. И от всех участников съемки, включая и оператора, зависит, сумеют ли они от будущих зрителей добиться состояния «созвучия», обеспечивающего, как ощущение достоверности, так и эстетической привлекательности запечатленного камерой процесса выявления сущности отображаемой культуры.

Таким образом, с первых съемочных дней нам пришлось интуитивно формировать систему поведения на съемке и вырабатывать этические принципы и эстетические приемы, которые впоследствии вылились в методику «созвучной камеры». Созданная в период работы со старообрядческими культурами, методика представляется пригодной для решения задач, поставленных в середине прошлого века одним из наиболее проницательных теоретиков экранной межкультурной коммуникации: «...Ткань повседневной жизни, структура которой различна в зависимости от страны, народа и времени, обычно исследуют фильмы. Поэтому они не только помогают нам увидеть и понять материальный мир, но и расширяют его во всех направлениях. Кино фактически делает весь земной шар нашим родным домом» (Кракауэр 1974: 382). Из материала, снятого среди казаков-некрасовцев (всего около 30 часов), позднее были смонтированы две версии фильма «Групповой портрет на фоне Троицы»: полуторачасовая и трехчасовая, в которых с разной степенью полноты, учитывая различие потенциальных аудиторий, были представлены религиозные службы.

Первый опыт положил начало дальнейшего многолетнего проведения полевых видео-документаций и создания на их основе фильмов, презентация которых проходила на научных конференциях и международных фестивалях визуальной антропологии. На основе сотен часов видеоматериалов, снятых на Северном Кавказе, в Бессарабии, Верхокамье (регион на границе Пермского края и Удмуртии), Горной Шории, Псковской области, Поволжье и на Южном Урале, смонтировано около 30 фильмов.

В большинстве случаев герои фильмов, рассказывая о своей жизни, репрезентировали и свое сообщество. И практически всегда, проводя много часов за просмотром и монтажом материала, не оставляло острое чувство вхождения в чужую жизнь и ответственности за предстоящее ее обнародование. Чтобы дать, хотя бы приблизительное представление о людях, доверивших нам свои истории, ниже будет рассказано о трех из них. Запечатленные камерой их истории стали свидетельствами испытаний, выпавших на долю старообрядчества в целом.

Три видео-портрета старообрядцев

Творческая задача кино-(видео)-исследования состоит в обеспечении двух целей. Во-первых, получения достаточно полного, зачастую избыточного материала для последующего анализа (желательно, с позиций разных дисциплин) и потенциальной возможности в перспективе создавать экранные произведения разного назначения. Во-вторых, презентации результатов профессиональной деятельности широкой аудитории. Неизбежные в нашей работе встречи с интересными самобытными людьми,

при условии сложившихся доверительных отношений с ними могут приводить к созданию художественных видео-портретов. Современные видеокомпьютерные программы помогают справиться с обработкой многочасового импровизационного материала. И здесь я должен выразить благодарность моим коллегам — специалистам в программировании, проявлявшим удивительное долготерпение и изобретательность.

Ананий Клеонович Килин (1916–2002). Бывают встречи с людьми, духовное превосходство которых осознаешь сразу. Ананий Клеонович — один из самых уважаемых и авторитетных наставников беспоповской старообрядческой общины «чесовенных». Он признанный писатель-полемист, религиозный философ. Его литературное наследие составляет целую библиотеку изготовленных своими руками от начала до конца фолиантов. Лейтмотивом его сочинений было ощущение кризиса общественной нравственности, где он критикует ожидание «чувственного» прихода антихриста, хотя мир уже «полон и переполнен отступлением и безбожием». С пессимизмом он смотрит в будущее, в котором «с ужасом обнаруживается, что под гнилью жизнеспособного осталось очень мало» (Агеева 1997: 9–16).

Наши редкие встречи происходили на протяжении нескольких лет: первая — в том же знаменательном для нас 1993 г., а последняя — в 2001 г. на его 85-летнем юбилее. Уже в первую встречу в экспедиции И. В. Поздеевой сразу установилась атмосфера доверия. Нам позволили снимать практически в течение всего времени общения. Ананий Клеонович рассказал свою историю призыва на войну, ранения и службы в разведке, когда его товарищи помогали ему избегать греха убийства. Услыхали мы, как происходил слом уклада старообрядческой жизни в самых глухих сибирских поселениях в первые годы советской власти.

В другой приезд Ананий Клеонович продемонстрировал для съемки почти весь процесс создания книги. В напечатанные на старенькой машинке тексты разноцветными фломастерами вписывались заглавные церковно-славянские буквицы, реставрированные фрагменты старинных рукописей и вырезанные из церковных календарей картинки аккуратно вклеивались на чистые листы, с помощью самодельного пресса переплетались страницы. Отдельную кропотливую работу приходилось проводить для изготовления обложки книги. Из разных подручных материалов каждый раз создавалось самобытное произведение переплетного искусства.

Материалом для другого фильма стал рассказ о переписке со старообрядцами — участниками дискуссии о «чувственном и духовном понимании антихриста».

Но самой яркой и в то же время печальной оказалась последняя встреча, когда мы были приглашены на 85-летний юбилей Анания Клеоновича. В небольшой домик на окраине Белореченска пришли только самые близкие люди. Пока Федосья Ивановна, с которой они прожили долгую жизнь, хлопотала на кухне, юбиляр показывал нам свою удивительную библиотеку и собрание икон, а потом прочел недавно написанное прощальное стихотворение:

«Лягу я в землю как стебель травы. Давит мне душу каменный гнет.
Унесу я надежду на Бога живую за эту черту роковую с собой.
А грядущее племя пока молодое, тяжесть жизни проверит судьбой.
Не избегу я жестокой кончины, и неведом мне жертвенный страх.
Положат мое тело в землю сырую, и в ничто превратится мой прах...»

Приехавшая вместе с нами, Елена Александровна Агеева, много лет дружившая с семейством Килиных и часто им помогавшая, попросила Анания Клеоновича расска-

зать историю своего духовного становления. В ответ прозвучало воспоминание о детских годах: «Некоторые к этому рождены. С малых лет они устремляются Туда — я знаю по себе... Весной, когда начинало пригревать, я залезал на крышу, ставил щепки и со-сульки, и молился... Сижу и молюсь. А остальные ко мне не присоединялись... Молиться Полуночнице я ходил всегда с дедушкой. Мы вместе молились. Когда я засыпал, дед клал меня под лавку. Попсплю, и снова молимся. Братья приходили позже, утром»¹. В заключение фильма по кругу идет чаша с вином, сидящие за столом поют духовный стих о мытаре Закхее, о жажде Царства Небесного у грешного человека...

А поздно вечером вся община должна была собраться на ночное моление. После обсуждения со старейшинами Ананий Клеонович, неожиданно для нас, дал разрешение на съемку, о чем мы в этот раз даже не пытались просить. Это была большая честь для «чужаков»: не только

¹ Цитаты А. К. Килина из фильма «Покров день семьи Килиных».



Рис. 4. Ананий Клеонович Килин. Кадр фильма «Покров день Семьи Килиных». Фото Л. Филимонова

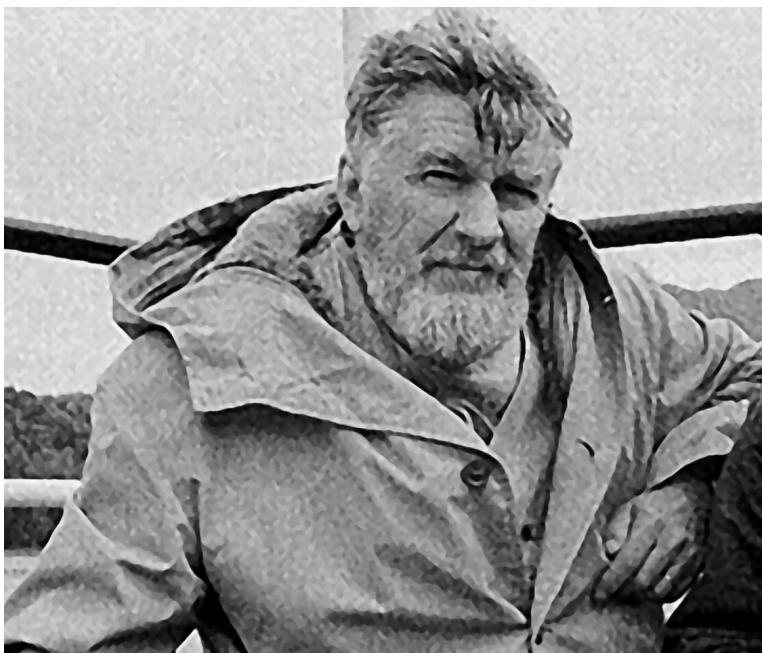


Рис. 5. Леонид Сергеевич Филимонов на Алтае.
Фото Ивана Бойко

присутствовать на службе, но и записать ее на камеру. Во всех старообрядческих согласиях своя манера исполнения знаменного распева. Не исключено, что мы были единственными, кому «часовенные» позволили это сделать. Почти в темноте, при свете свечей, в течение нескольких часов Леонид непрерывно снимал волнующую службу (Фильм «Покров день семьи Килиных»).

На следующий год мы узнали, что Анания Клеоновича не стало...

2002 год стал для Леонида последним, когда он ездил в экспедицию, а для меня — годом, когда мы вместе работали над фильмами. Потеря сына серьезно ударила по его здоровью, помешала в последние годы в полную силу вести операторскую работу и определила ранний уход из жизни. Для меня это стало не только трагедией потери близкого верного друга, но и самого надежного соратника в работе по укоренению визуальной антропологии в России. Годы соавторства при формировании новой методики видео-документирования помогли мне еще несколько лет продолжить съемку старообрядчества.

Любовь Михайловна Дейкова, жительница города Миасс, прихожанка старообрядческого храма во имя Покрова пресвятой Богородицы. Знакомство с этим удивительным человеком состоялось в 2004 г. благодаря Елене Сергеевне Данилко — научному сотруднику ИЭА РАН. Для нее будущая героиня фильма была давним и очень дорогим человеком. Мы были встречены с большой радостью. После этого все последующие дни стали дружеским общением, для которого съемочная работа была поводом для взаимного удовольствия от постоянно совершаемых открытий.

Любовь Михайловна — оказалась очень одаренным человеком. Под обликом скромной пожилой женщины, всю жизнь прожившей в провинциальном городе и не обремененной большим образованием, скрывался человек безграничной доброты, великого долготерпения и высокой народной культуры. Когда-то у нее была большая благополучная старообрядческая семья, растворившаяся в ходе социалистических преобразований.

Она вспоминала о любимом деде, у которого рубашка на плече всегда была залатана — так истово он осенял себя крестным знамением.



Рис. 6. Л. М. Дейкова обучает Е. С. Данилко ручной пасхалии.

Кадр из фильма «В руце лета». Фото Е. Александрова

И каково ему было видеть, когда пришедшие их раскулачивать, стаскивали шерстяные чулки с ног с его больной дочери — матери Любови Михайловны.

Череда испытаний, выпавших на долю нашей героини, ее не сломили и не озлобили. Несчастливое замужество, тяжелая судьба сына, собственная тяжелая болезнь — последствие мужской работы на военном заводе. Спасение от невзгод она нашла в старообрядческой вере. Самыми близкими наперсницами и учителями стали для нее монахини упраздненного старообрядческого монастыря, продолжавшие «в миру» аскетический уклад жизни. У старательной ученицы, оказались таланты, необходимые, чтобы принять и мировоззрение монахинь, и их необходимые верующему человеку навыки — церковное пение, переписывание книг, плетение лестовок и др.

Все время пребывания в доме Любови Михайловны она демонстрировала нам свои знания. Мы увидели созданную ее руками книгу, страницы которой были украшены буквами, а крюковая запись молитв знаменного распева исполнена ее каллиграфическим почерком. На клиросе Покровской церкви нам показали, в каких случаях исполняются и чем различаются разные гласы знаменного распева. Любовь Михайловна умела делать лестовки и шить старинные сарафаны. Но самый выразительным эпизодом в последующем фильме стал настоящий урок, «мастер-класс» для молодой исследовательницы. В течение двух часов Любовь Михайловна передавала мало где сохранившуюся древнюю методику ручной пасхалии «Рука Дамаскина» — расчета на пальцах календарных христианских праздников (Попов 1896: 7–15). (Фильм «В руце лета»).

На прощание нам показали еще одно старинное искусство плетения на топках старообрядческого пояса с текстом посвящения (Черных 2003: 43–46). Как это часто случалось в нашей жизни, после встречи с людьми, оставившими в сердцах глубокий след, мы больше не увиделись с Любовью Михайловной. На в память о ней остались два фильма и именные пояски из разноцветных нитей, которые она начинала плести при нас, а закончила ночью, чтобы подарить на прощание.

Андрей Евгеньевич Васильев — духовный наставник Михалкинской старообрядческой поморской общины (Васильева 2017).

Когда мы встретились в 2008 г., Андрей был молод, и прозвучавший в



Рис. 7. Андрей Васильев около построенной им старообрядческой церкви в деревне Михалкино.
Фото Е. Александрова

фильме вопрос «Готов ли он принять на себя наставничество общиной?» оказался преждевременным. Впрочем, и самой старообрядческой общине в деревне Михалкино Псковской области тогда не было. По собранным Андреем свидетельствам, в дореволюционные годы это было довольно большое, преимущественно старообрядческое селение, насчитывавшее более 200 домов. Коллективизация, военные и послевоенные годы постепенно существенно сократили население. А последние десятилетия, как и во всей стране, поставили крестьянский образ жизни на грань выживания. Стали зарастать мелколесьем, когда-то поколениями, с таким трудом создаваемые земельные угодья, в поисках заработка перебралась в города молодежь. В старые родительские дома повзрослевшие дети стали наведываться летом как «дачники».

С горечью рассказал Андрей историю разрушения в середине прошлого века старообрядческой церкви, пережившей немецкую оккупацию. По инициативе местных властей из нее вынесли старые иконы и варварски раздавили колесами грузовика. Возрождение угасающего старообрядчества он связывал с восстановлением храма.

Свое собственное вхождение в веру Андрей приписывает впечатлению от службы в старообрядческом храме Знамения Пресвятой Богородицы в Петербурге (Васильев 2020: 49–52). В собственной деревне ему пришлось практически в одиночку строить церковь, начиная с фундамента. Но со временем все больше людей начали ему помогать. В результате, когда через год мне удалось вернуться в Михалкино, новая церковь уже стояла, в ней были иконы, подаренные первыми прихожанами, прошли первые службы, на которые собирались староверы со всей округи (Фильм «Андрей из Михалкино»).

Методика «созвучной камеры» предполагает возможность создавать фильмы для публичного показа на основе серии многочасовых съемок, сохранившихся в архиве за годы работы в хорошо изученном регионе. Но иногда материалом фильма становится единственная встреча с представителем нового для исследователей старообрядчества сообщества. Так случилось с жителем Псковской земли Андреем Васильевым. Благодаря его открытости и готовности поделиться чувствами с единомышленниками, с первых шагов возникла атмосфера доверительного диалога. В этой ситуации «созвучная камера» стала равноправным участником общения, постравившись запечатлеть волнующий процесс сокровенного рассказа. В результате появилась возможность создать образ молодого человека, поделившегося своей историей вхождения в мир старообрядчества.

Заключение

В статье представлена история становления и реализации методики видео-документирования «созвучная камера», которая основана на этических принципах визуальной антропологии. Способствовавшие этому обстоятельства были показаны через личную историю в контексте развития языка кино, социальных изменений в стране и распространения новых видеонформационных технологий. Такое сочетание объективных и субъективных линий повествования, на мой взгляд, повышает достоверность изложения.

Главным достижением стало создание беспрецедентного по уникальности и объему видеоархива культуры старообрядчества в России. В настоящее время на смену работе по видео-документированию жизни старообрядцев пришла работа

с архивом, приведение его в соответствие современным требованиям, обеспечивающим длительность хранения и доступ разным категориям пользователей. Это важнейший этап в каждой деятельности коммуникативного характера. Но в ходе очередной компании по усовершенствованию научно-образовательной системы, последняя часть межфакультетской кафедры УИиФиК МГУ — видео-компьютерная лаборатория была ликвидирована. Старообрядческий архив был разделен между двумя причастными к содержанию архива организациями МГУ: Археографической лабораторией Исторического факультета и Музеем землеведения. В настоящее время ведется работа по созданию мультимедийной цифровой версии архива, в результате которой планируется объединить и сохранить для дальнейшего использования весь информационный массив.

Источники и материалы

- Васильева 2017 — Васильева П. И. Жизнь и судьба старообрядцев на территории Бежаницкого, Дедовского и Новоржевского районов Псковской области в XIX — XX в. // Десятие всероссийские краеведческие чтения. Пустошка: 2017. С. 759–766.
- Попов 1896 — Попов П. Краткая пасхалия с изложением наикратчайших способов к определению числа Пасхи православной церкви на всякий данный год. Кострома: Губ. тип., 1896. 40 с.
- Обручев 1959 — Справочник путешественника и краеведа / под ред. Обручева С. В. Том I. М.: Издательство географической литературы, 1959. 829 с.
- Фильм «Покров день семьи Килиных». [Электронный ресурс]. <https://visantmediamsu.ru/videofond/cvafilmsnew/pokrov-den/> (дата обращения: 19.03.2024).
- Фильм «В руце лета». [Электронный ресурс]. <https://visantmedia-msu.ru/videofond/cvafilmsnew/v-ruce-leta/> (дата обращения: 19.03.2024).
- Фильм «Андрей из Михалкино». [Электронный ресурс]. <https://visantmedia-msu.ru/videofond/cvafilmsnew/andrey-iz-mihalkino/> (дата обращения: 19.03.2024).

Научная литература

- Агеева Е. А. Старообрядческая полемика об антихристе на исходе XX века // Уральский сборник: История. Культура. Религия. Екатеринбург: УрГУ, 1997. С. 9–16.
- Александров Е. В. Кинематограф как средство передачи научной информации // Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: ВГИК, 1972. 18 с.
- Александров Е. В. Центростремительный вектор в безграничной визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11–28. <https://doi.org/10.17223/2312461X/17/2>
- Александров Е. В. Российская шинель Асена Баликси. In Memoriam // Сибирские исторические исследования. 2020. № 4. С. 60–88. <https://doi.org/10.17223/2312461X/30/4>
- Асеев Н. Шестая часть... возможностей // Кино. 1926. № 43. С. 2.
- Васильев А. Е. Михалкино: история староверческой деревни // Хранители старой веры. Псков: Археодоксія, 2020. С. 46–64.
- Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.
- Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. 1970. № 1. С. 72–78.
- Грибоедов А. Бабочка Лоренца: на пути к новой науке // CatScience, Хабр [Электронный ресурс]. 15.05.2023 <https://habr.com/ru/articles/734910/> (дата обращения: 05.07.2023).
- Данилко Е. С. «Казымский переворот»: к истории первого визуально-антропологического проекта в России // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 93–112. <https://doi.org/10.17223/2312461X/17/6>

- Ждан В. Специфика кинообраза. М.: Искусство, 1965. 174 с.
- Ильичев С. И., Нащекин Б. Н. Кинолюбительство: истоки и перспективы. М.: Искусство, 1986. 107 с.
- Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград: Искусство, 1972. С. 316–322.
- Коваленко А. Наш Рошаль: документально-художественная повесть о Мастере и Учителе. Кемерово: Технопринт, 2019. 409 с.
- Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
- Поздеева И. В. Комплексные исследования современной традиционной культуры русского старообрядчества. Результаты и перспективы // Мир старообрядчества. Вып. 4. Живые традиции: результаты и перспективы комплексных исследований. Материалы международной научной конференции. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998. С. 12–20.
- Флаэрти Р. Статьи свидетельства, сценарии. М.: Искусство, 1980. 224 с.
- Черных А. В. «Сей поясь следует носить...» (Надписи на поясах в Пермском Прикамье) // Традиционная культура. 2003. № 3. С. 41–47.
- Шкловский В. Б. За 40 лет: Работы о кино (1965). М.: Искусство, 1965. 457 с.
- Янгиров Р. О кинематографическом наследии Андрея Левинсона // Киноведческие записки. 1999. № 43. С. 94–104.
- Balikci A. Anthropology, Film and the Arctic Peoples // Anthropology Today. 1989. Vol 5. No 2. Pp. 95–101. <https://doi.org/10.2307/3033138>
- Jacknis I. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film // Cultural Anthropology. 1988. Vol. 3. No. 2. Pp. 160–177.

References

- Ageeva, E. A. 1997. Staroobryadcheskaia polemika ob antikhriste na iskhode XX veka [Old Believer Polemic about the Antichrist at the End of the 20th Century]. In *Ural'skii sbornik: Istoryia. Kul'tura. Religiia* [The Ural Collection: History. Culture. Religion]. Ekaterinburg: Ural State University. 9–16.
- Aleksandrov, E. V. 1972. *Kinematograf kak sredstvo peredachi nauchnoi informatsii* [Cinema as a Means of Transmitting Scientific Information]. Ph.D. diss. Abstract, VGIK. 18 p.
- Aleksandrov, E. V. 2017. Tsentrostremitel'nyi vektor v bezgranich'i vizual'noi antropologii. [Centripetal Vector in the Boundlessness of the Visual Anthropology]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniia* 3: 11–28. <https://doi.org/10.17223/2312461X/17/2>
- Aleksandrov, E. V. 2020. Rossiyskaia shinel' Asena Baliksi. In Memoriam [Russian Overcoat of Asen Baliksi. In Memoriam]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniia* 4: 60–88. <https://doi.org/10.17223/2312461X/30/4>
- Aseev, N. 1926. Shestaya chast'... vozmozhnostey [The Sixth Part... of the Possibilities]. *Kino* 43: 2.
- Balikci, A. 1989. Anthropology, Film and the Arctic Peoples. *Anthropology Today* 5(2): 95–101.
- Chernykh, A. V. 2003. «Sei poias» sleduet nosit'...» (Nadpisi na poiasakh v Permskom Prikam'e) [“This Belt Should Be Worn... “ (Inscriptions on Belts in the Perm Kama Region)]. *Traditsionnaya kul'tura* 3: 41–47.
- Danilko, E. S. 2017. “Kazymskii perevorot”: k istorii pervogo vizual'no-antropologicheskogo proekta v Rossii [“Kazym Revolution”: On the History of the First Visual-anthropological Project in Russia]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniia* 3: 93–112. <https://doi.org/10.17223/2312461X/17/6>
- Flaherty, R. 1984. *Stat'i svидетельства, сценарии* [Articles of Evidence, Scripts]. Moscow: Iskusstvo. 224 p.
- Griboyedov, A. 2023. Babochka Lorentsa: na puti k novoy nauke [Lorenz's Butterfly: On the Way to a New Science]. *CatScience* 15.05.2023. <https://habr.com/ru/articles/734910/> (access date: 05.07.2023).

- Ilyichev, S. I. and B. N. Nashchekin. 1986. *Kinoliubitel'stvo: istoki i perspektivy* [Film Lovers: Origins and Prospects]. Moscow: Iskusstvo. 107 p.
- Jacknis, I. 1988. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology* 3(2): 160–177.
- Kagan, M. 1972. *Morfologija iskusstva. Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroenija mira iskusstv* [Morphology of Art. Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the World of Art]. Leningrad: Iskusstvo. 440 p.
- Kovalenko, A. 2019. *Nash Roshal': dokumental'no-khudozhestvennaya poved' o Mastere i Uchitele*. [Our Roshal: A Documentary-fiction Story about the Master and Teacher]. Kemerovo: Technoprint. 409 p.
- Krakauer, Z. 1974. *Priroda fil'ma. Reabilitatsija fizicheskoi real'nosti* [The Nature of Film. Rehabilitation of Physical Reality]. Moscow: Iskusstvo. 424 p.
- Pozdeeva, I. V. 1998. Kompleksnye issledovaniia sovremennoi traditsionnoi kul'tury russkogo staroobriadchestva. Rezul'taty i perspektivy [Comprehensive Studies of Modern Traditional Culture of Russian Old Believers. Results and Prospects]. In *Mir staroobriadchestva* 4. Zhivye traditsii: rezul'taty i perspektivy kompleksnykh issledovanii [The World of Old Believers. Vol. 4. Living Traditions: Results and Prospects of Complex Research. Proceedings of the International Scientific Conference]. Moscow: Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN). 12–20.
- Vasiliev, A. E. 2020. Mikhalkino: istorija starovercheskoi derevni [Mikhalkino: History of the Old Believer Village]. In *Khraniteli staroi very* [Keepers of the Old Faith], ed. by A. A. Bezgodov and K. Ya. Kozhurin. Pskov: Archaeodoxia. 46–64.
- Vertov, D. 1966. *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, Diaries, Plans]. Moscow: Iskusstvo: 320 p.
- Volkenshtein, M. 1970. Stikhi kak slozhnaja informatsionnaja sistema [Poems as a Complex Information System]. *Nauka i zhizn'* 1: 72–78.
- Yangirov, R. 1999. O kinematograficheskem nasledii Andreia Levinsona [About the Cinematic Heritage of Andrei Levinson]. *Kinovedcheskie zapiski* 43: 94–104.
- Zhdan, V. 1965. *Spetsifika kinoobraza* [Specificity of the Film Image]. Moscow: Iskusstvo: 174 p.