

## Образ региона в культурфильме (на материале литературных сценариев киностудии «Сибтехфильм»)<sup>2</sup>

В работе в качестве ключевого понятия для анализа конструирования образа территорий выступает термин «геокультурные образы». Идея географических ментальных образов появляется в гуманитарных исследованиях в конце 1940-х годов, хотя отдельные положения «воображаемой географии» были сформулированы во французской Школе Анналов<sup>3</sup>. К настоящему времени в мировой науке сформировалось особое направление, изучающее механизмы формирования таких образов как на внутренних материалах той или иной страны, так и в отношениях между различными государствами, которое получило название «Образы Других».

В отечественном социогуманитарном знании концепция геокультурных образов наиболее полно разработана Д. Н. Замятиным, согласно которому географические образы являются наиболее компактным, сжатым знанием или сознанием какой-либо территории, демонстрируют степень ее ментального освоения<sup>4</sup>. Другими словами, геокультурные образы — это совокупность ярких, характерных знаков, символов, ключевых представлений, связанных с пространством, они представляют собой не только опосредованное отражение реальности, но и фактор ее изменения, динамики<sup>5</sup>. Базируясь часто на отдельных реальных фактах и проявлениях, такие образы в то же время

<sup>1</sup> Елена Валентиновна Головнёва — кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета; Иван Андреевич Головнёв — кандидат исторических наук, научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург.

<sup>2</sup> Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ, проект № 18-09-00076 «Традиционные этнокультурные сообщества Севера в этнографическом кино».

<sup>3</sup> Philips R. S. The language of images in geography // *Progress in Human Geography*. 1993. № 17. P. 181.

<sup>4</sup> Замятин Д. Н. Стратегии интерпретации историко-географических образов России // *Мир России. Социология. Этнология*. 2002. № 2. Т. 11. С. 108.

<sup>5</sup> Замятин Д. Н. Моделирование географических образов: Пространство гуманитарной географии. Смоленск: Ойкумена, 1999.

становятся основой для формирования целой системы мифологических концепций и представлений. Марк Бассин в свою очередь обращает внимание на еще один аспект, связанный с конструированием образов: географические образы носят субъективный характер и могут непреднамеренно выдавать предрасположения, предрассудки, страхи и надежды их авторов<sup>1</sup>. В целом географический образ подразумевает возможность «разархивирования», разворачивания целого комплекса представлений, связанных с определенной территорией; цепь идущих от него ассоциаций крайне разнообразна.

Очевидно, что геокультурные образы неизбежно отличаются от изображаемого региона, поскольку акцентируют внимание лишь на некоторых его сторонах и являются сконструированными. Неоднозначность и противоречивость восприятия образов территорий в массовом сознании ставят вопрос об основаниях и механизмах их конструирования, и его, с нашей точки зрения, необходимо рассматривать с учетом корреляции между результатами исторических и философско-культурологических исследований, в частности в контексте двух пересекающихся процессов — повседневного, символического освоения людьми территории (допустим, в процессе ее колонизации) и ее концептуального освоения, т. е. разработанного с помощью специальных средств и приемов. С одной стороны, рассмотрение конструирования образов территорий в таком ракурсе дает представление об историческом опыте, прецеденте, активизирующем заложенные в сознании стереотипы, с другой — ставит вопрос о выделении уровней конструирования географических образов: обыденного и специализированного.

В статье предлагается обратиться к одному из средств специальной разработки и конструирования образа территории в советскую эпоху — *культурфильмам* как особому просветительскому и идеологически нагруженному жанру документального кино, получившему развитие в советском кинематографе в 1920–1930-е годы. Несмотря на популярность культурфильмов как внутри страны, так и за рубежом, их мощный потенциал в репрезентации образов регионов Советской России, а также в продуцировании и трансляции идей советского образа жизни «на местах», данное явление советской киноиндустрии еще не получило должного внимания исследователей. Многие культурфильмы эпохи 1920–1930-х годов отсутствуют в кинофондах,

<sup>1</sup> Bassin M. Visions of empire: nationalist imagination and geographical expansion in the Russian Far East, 1840–1865. Cambridge, 1999.

утрачены или подверглись забвению. В этой связи существенный исследовательский интерес представляют сохранившиеся в архивах литературные сценарии данных культурфильмов и сопроводительная документация их создания (протоколы заседаний, партийные отчеты, заключения, газетные публикации и т. п.), которые являются ценным историческим источником и содержат информацию о породившей их эпохе.

В качестве эмпирических материалов для данной статьи послужили литературные сценарии культурфильмов новосибирской киностудии «Сибтехфильм». Эта киностудия по производству научных и учебно-технических фильмов была образована в Западной Сибири в апреле 1930 года путем слияния существовавших ранее организаций «Киносибирь» и «Совкино». В 1930-е годы на киностудии работали режиссеры А. И. Гайдунь, Г. М. Бобров, Б. О. Булатов, Д. И. Васысь, Я. Г. Задорожный, Н. Г. Соколов, З. М. Калик, А. А. Литвинов и др., создавшие на экране яркие образы различных регионов СССР.

Киноработы «Сибтехфильма» «Восточная Сибирь», «Байкал», «Якутия», «Горная Шория», «Урал», «Горная страна Алтай», «Эвенки», «В тайге Западной Сибири», «У берегов Тихого океана» и другие не только включали в себя уникальный этнографический, физико-географический, ландшафтный, историко-культурный материал, касающийся края, но и имели мощную идеологическую направленность. Они показывали на экране территории, находящиеся в стадии преобразования и «преображения» в результате мероприятий советской власти. В этом плане культурфильмы продолжали линию «литературной мобилизации» и пытались, как писал М. Горький, «достичь высот действительности, то есть наряду с расширением поля наблюдений литературы, более глубоко и всесторонне проникать в современную жизнь, полнокровно изображать новых людей, героев нашего времени»<sup>1</sup>.

Как отмечалось в газете «Правда» того периода, «наши экспедиционно-краеведческие фильмы должны прежде всего всем ходом своего сюжетного действия развертывать познавательный материал: давать красочную картину регионов СССР, помогать советским людям познавать свою родину, самую радостную, самую счастливую»<sup>2</sup>. Конструирование «новой территории» и «нового человека», ее обживающего, разворачивалось в буквальном смысле перед зрителями на экране,

<sup>1</sup> Советская Сибирь. 1941. 18 июня. № 141. С. 3.

<sup>2</sup> Государственный Архив Новосибирской области (ГАО). Ф. 1123. Оп. 1. Д. 158. Л. 179.

а создаваемые экранные образы имели характер культурных (медийных) конструктов. Можно сказать, что культурфильмы являлись своеобразной формой *cultural governance* (управление посредством культурных образов)<sup>1</sup>.

Все создаваемые культурфильмы подвергались строгому разбору со стороны партийных органов, «вычищались» на предмет идеологического содержания и неизменно включали в себя строго разработанные приемы конструирования. Сам режиссер был главным актором конструирования и создания территориальных мифов, он уподоблялся «магу, вводящему зрителя в состояние кинотворчества», а камера становилась «магическим объектом», который «присваивает» снимаемое на киноплёнку режиссером<sup>2</sup>. Далее предлагается обратить внимание на некоторые приемы конструирования геокультурных образов отдаленных территорий СССР, запечатленные в литературных сценариях киностудии «Сибтехфильм».

Фильмы начинались с показа карты местности с прилегающими к ней территориями. Для лучшего представления о размерах показываемой территории, с одной стороны, и об ее широтном географическом положении — с другой, на экране присутствовали мультипликационные карты, которые часто являлись связующим звеном на всем протяжении фильма и служили наглядным визионерским инструментом. Например, в кинофильме «Урал» (1937–38, автор — Г. И. Черняк) мультипликационным путем показывался сдвиг Урала по его географическим широтам на запад и до момента его наложения на Западную Европу, что давало представление о соотношении размеров Урала с западноевропейскими государствами<sup>3</sup>. Аналогичным образом в фильме «Западная Сибирь» (1937, реж. З. М. Калик) впечатление о размерах территории давалось с помощью мультипликации: карта Западной Сибири совмещалась с Европейской частью России, картами Германии и Франции и даже Канады<sup>4</sup>.

Далее режиссер показывал природные объекты территорий, часто с упором на хозяйственную сторону, давал зрителю информацию о географическом положении, полезных ископаемых, растительном и животном мире территории. В сценарии к кинофильму «Урал»

<sup>1</sup> Muller B. Securing the Political Imagination: Popular Culture, the Security Dispositif and the Biometric State // Security Dialogue. 2008. Vol. 39. № 2–3. April–June. P. 203.

<sup>2</sup> Rouch J. Cine-Ethnography. University of Minnesota Press, 2003. P. 183.

<sup>3</sup> ГАНУ. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 165. Л. 201.

<sup>4</sup> Там же. Л. 164.

особо отмечается необходимость акцентирования внимания на физико-географических характеристиках региона «с показом некоторых хозяйственных элементов и в особенности в связи с природными ресурсами и их разработкой»<sup>1</sup>. В разделе фильма «Гидрология Урала» предписывалось брать крупные планы наиболее характерных участков Южного Урала с горными реками, «имеющими большое энергетическое значение», в том числе изображения многочисленных озер Челябинской области. Для иллюстрации «исключительного обилия и многообразия ископаемых богатств Урала» упор делался на показ наиболее важных рудников и месторождений, отмечалось, что «очень хорошо, если бы удалось и с геологической стороны дать объяснение этому богатству и разнообразию, а именно путем показа выветривания пород и процесса выявления самой природой своих недр»<sup>2</sup>. Предполагалось, что все части фильма должны быть пронизаны одним основным стержнем — демонстрацией роли и значения Уральского хребта в историко-культурном и экономическом пространстве Советской России.

Изображения природных объектов отдаленных от Центра территорий СССР должны были максимально наглядно демонстрировать уникальность и разнообразие природных богатств края. Как рекомендовал научный консультант киностудии «Сибтехфильм»: «нужны не короткие, красивые виды с освещением, а сочные географические эпизоды, раскрывающие характерные типичные ландшафты и явления»<sup>3</sup>. С этой целью кадры гор Урала монтировались, к примеру, с фасадным видом богатого ювелирного магазина с вывеской «Уральские самоцветы». Карта, на которой отмечены расположенные на Урале месторождения меди и железа, сопровождалась информацией о том, что «если всю железную руду погрузить в вагоны, то поезд обовьет земной шар шесть раз»<sup>4</sup>. Природные красоты Урала в кадре сочетались с цитатой из речи И. В. Сталина о том, что «Урал представляет собой такую комбинацию богатств, которую нельзя найти ни в одной стране (СТАЛИН)»<sup>5</sup>.

Показ природных объектов в культурфильмах по возможности должен был сопровождаться также идеологическим контекстом, соз-

<sup>1</sup> ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 165. Л. 200.

<sup>2</sup> Там же. Л. 202.

<sup>3</sup> Там же. Д. 170. Д. 29.

<sup>4</sup> Там же. Д. 215. Л. 83.

<sup>5</sup> Там же. Л. 61.

данием «мифологии места» и трансляцией политических мифов. В фильме «Восточная Сибирь» показ общего плана Саян сопровождался закадровым нарративом: «Царизм превратил дикую саянскую страну в место ссылки... Здесь по высочайшему повелению отбыл трехлетнюю ссылку В. И. Ленин»<sup>1</sup>. Демонстрации кадров реки Ангары соответствовал следующий текст: «Дикий безмолвный правый берег Ангары также был местом ссылки. Здесь, в с. Новая Уда, отбывал свою первую ссылку товарищ Сталин... Бывший острог — теперь школа. До сих пор помнят об этом в Новой Уде. Пионеры Н. Уды пишут письмо тов. Сталину: «Здесь вы, дорогой т. Сталин, жили в ссылке, куда вас посылали цари буржуи за подпольные кружки. А вы, тов. Сталин, ловко обманули всех и убежали отсюда. Поздравляем вас с юбилеем вашего первого побега из сибирской ссылки»<sup>2</sup>.

Природные ландшафты в культурфильмах рассматривались как пустые, «мертвые», если в них не было человека, «покорителя природы». Особое внимание уделялось кинематографической репрезентации культуры коренных народов, проживающих в отдаленных регионах СССР. Их изображение, в соответствии с мифологической логикой, строилось на противопоставлении старого и нового. Так, культурфильм «Культбаза на Севере» (1931, реж. Б. О. Булатов) начинался с показа кадров Москвы, которые сменялись картинками суровой северной жизни и сопровождались закадровым текстом: «Кипит жизнь на улицах Москвы. Толпа пешеходов проходит с большим портретом Ленина... А там, на далеком Севере... снежная равнина, тайга, чум, тунгусы»<sup>3</sup>. В фильме «Калмыцкая АССР» (1940, реж. З. М. Калик) в качестве связующего звена между «старым» и «новым миром» был задействован певец-калмык, поющий песню о положении калмыцкого народа до и после прихода советской власти<sup>4</sup>.

В соответствии с логикой «модернизационного рывка» в литературе и кинематографе всячески акцентировалась «дикость», то есть докультурное состояние осваиваемого пространства и одновременно молодость самих строителей и обустраиваемой ими территории. Речь идет о создании стереотипного сюжетно-образного инструментария, используемого при работе с региональной тематикой. Так, при

<sup>1</sup> ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 122. Л. 14.

<sup>2</sup> Там же. Л. 19.

<sup>3</sup> Там же. Д. 10. Л. 6.

<sup>4</sup> Там же. Д. 297. Л. 21.

просмотре кинофильма «Урал» зритель должен был воспринимать следующее: «Прошло много лет... наступили годы сталинских пятилеток... Солнце освещает новый индустриальный ландшафт нового Советского Урала. Совсем по-другому высятся и дымятся трубы Надеждинского завода. В отличие от старых уральских заводов, здесь новые громадные домны, кругом все механизировано, рабочие работают в прекрасных спецовках, в очках. Работа протекает легко и весело»<sup>1</sup>. При показе Советской Бурятии, например, специально отмечалось, что «вместе с подъемом хозяйства, растет культура», и демонстрировались на экране кадры школы, тракторных курсов, медицинской амбулатории<sup>2</sup>. Кадры «далекого Севера» в фильме «Культбаза на Севере» включали в себя танцующих и подпевающих тунгусов с сопровождающим их текстом: «Ленин дал нам свободу и власть. Ленин утер слезы женщины... Ленин, как солнце, землю согрел... Не надо нам больше шамана». (Поют пионеры, проносятся индустриальные кадры — работа машин, вращающиеся колеса, стройка.)<sup>3</sup>

Судя по сопроводительным документам к созданию фильма «Восточная Сибирь», директору «Сибтехфильма» М.Л. Мордоховичу специально предписывалось включать в отдельные разделы фильма ряд кадров, которые бы убедительно и ярко показывали, что Восточная Сибирь, «бывшая при царизме колонией и местом ссылки, сейчас ведет, как и все части нашего Советского Союза, социалистическое строительство, развивает культуру, социалистическую по содержанию, национальную по форме»<sup>4</sup>. Для лучшей демонстрации позитивных изменений, вызванных социализмом, акцентировалось внимание на показе индустриальных объектов, включении из фильмотеки кадров о стахановцах, показе радостного социалистического труда, чтении актов о закреплении земли в вечное пользование в колхозах и т. п. Через отдельные детали — книги, газеты, уроки «наша родина», подчеркивалась роль национальной культуры и моменты национальной политики. На материале эпизодов «переселения из чумов» показывалась роль органов советской власти и местных активистов.

Особое внимание уделялось дикторскому тексту, который помогал не просто создать какую-то альтернативную (параллельную) реаль-

<sup>1</sup> ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 215. Л. 67.

<sup>2</sup> Там же. Д. 122. Л. 20.

<sup>3</sup> Там же. Д. 10. Л. 40, 41.

<sup>4</sup> Там же. Д. 122. Л. 35.

ность, сколько заставить зрителя лучше прочувствовать изображаемое на экране. Например, в фильме «Байкал» (1939, реж. Н. Г. Соколов) начало киноленты сопровождалось такими словами: «За уральским хребтом, между Бурятско-Монгольской автономной республикой и Иркутской областью, окруженное таежными лесами, находится озеро Байкал... Красив и самобытен Байкал... Суровы и величественны его берега... Холодны и прозрачны его воды...»<sup>1</sup>. Показ Нерчинских гор включал в себя кадры могил декабристов Бестужева и Торсона с закадровым текстом о том, что «советская власть уничтожила каторгу, и труд стал свободным и радостным»<sup>2</sup>.

Партийные отчеты и газетные публикации, касающиеся обстоятельств создания фильма, неизбежно содержали процесс конструирования (и одновременно мифологизирования) снимаемого материала. Так, вспоминая съемки фильма «Якутия» (1940), режиссер А. А. Литвинов отмечал: «В тайге киноэкспедиция встретила стахановцев охоты, награжденных грамотами. И все это брал на пленку киноглаз аппарата — объектив, чтобы правдиво отобразить на экране новую жизнь Якутии и показать, как под руководством большевистской партии «тюрьма без решеток и замков», знаменитая «якутка» превращается в край социалистического созидания»<sup>3</sup>.

Таким образом, и сам процесс создания культурфильмов, и способы их репрезентации зрителю имели явно выраженную конструктивистскую природу, наиболее глубоко понятую и проанализированную С. М. Эйзенштейном. Он Одним из первых уловил равнозначные способности кино и мифа манипулировать массовым сознанием и создавать конструкты. В докладе, сделанном на Творческом совещании 1935 года, Эйзенштейн подчеркивал: «Советский кинематограф должен идти к предельно выразительной и выражающей форме и в предельно скупой и экономной форме выражать то, что нам надо»<sup>4</sup>. Помимо идеологического заряда, согласно установкам партии, предполагалось, что культурфильмы должны выполнять и серьезную инструментальную роль: заставить зрителя полюбить свою и ее природные красоты. Культурфильмы обладали также значительным информационным и познавательным ресурсом, давали относительно полное

<sup>1</sup> ГАНО. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 263. Л. 3.

<sup>2</sup> Там же. Д. 122. Л. 22

<sup>3</sup> Советская Сибирь. 1940. 26 ноября № 271. С. 5.

<sup>4</sup> *Эйзенштейн С. М. Метод. Том первый. Grundproblem.* М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 168.



представление о природных объектах, истории и культуре отдаленных территорий СССР и «экспортировали» эти образы как внутрь страны, так и за ее пределы, западному зрителю. В целом геокультурные образы хорошо ложились на язык кинематографических нарративов, поддерживали позитивное восприятие советской земли и ее жителей и самовоспроизводились и позднее у разных поколений людей.