

DOI 10.37386/2305-4077-2021-1-116-128

И. В. Шестакова¹*Академия медиаиндустрии (Москва)*

АЛТАЙСКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ КИНОТЕКСТ

В статье определены методологические принципы анализа кинотекста, рассмотрены историческая, тематическая, жанровая динамика «алтайского документального кинотекста». Автор использует понятие текста, предложенное В. Топоровым и разработанное в исследованиях «локальных текстов» с использованием методов интертекстуального и интермедиаального анализа. В статье прослежено формирование в фильмах об Алтае символических констант, определяющих статусное положение региона в российском и зарубежном медиапространстве.

Ключевые слова: Алтай, кинотекст, документальный, видовые фильмы, культурфильмы, кинопортрет, кинопроизводство, режиссер, оператор.

I. V. Shestakova*Academy of Media Industry (Moskau)*

ALTAI DOCUMENTARY FILM TEXT

The article defines the methodological principles of the analysis of a film text, considers the historical, thematic, genre dynamics of «Altai documentary film text». The author uses the concept of text proposed by V. Toporov and developed in the research of «local texts» using the methods of intertextual and intermediate analysis. The article traces the formation of symbolic constants in films about Altai that determine the status of the region in the Russian and foreign media space.

Keyword: Altai, film text, documentary, specific films, cultural films, film portrait, film production, director, cameraman.

Фильмы, транслируемые в кинотеатрах, на экранах телевидения, тиражируемые в миллионах дисков, по степени воздействия на бытие и сознание общества являются ведущими в современном медиапространстве. Объект, включенный в интертекстуальное поле кинематографа, расширяя в нем свое положение, обретает высокий цивилизационный статус.

Задача нашей работы показать, как и когда Алтай – его природа, история, люди – стал объектом пристального внимания кинематографа, какой образ этого уникального края сформировали режиссеры-документалисты в культурной памяти зрителей.

Теоретическое понятие «кинотекст», методы его анализа достаточно разработаны в трудах Ю. Лотмана, Ю. Цивьяна, Ю. Усова, М. Слышкина, Е. Ивановой и др. Так, Ю. Цивьян определяет кинотекст «как дискретную последовательность непрерывных участков текста <... >, цепочку кадров» [Цивьян, 1984, с. 109]. По мнению Е. Ивановой, «кинофильм – это текст, то есть связанное семиотическое

¹ Ирина Валентиновна Шестакова, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» (Москва).

пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [Иванова, 2000, с. 202]. Ю. Усов представляет кинотекст в виде «динамической системы пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [Усов, 1993, с. 25]. Таким образом, кинотекст, являясь одним из продуктов синтеза всех видов искусств, обладает связностью, информативностью, системностью, целостностью, модальностью и другими категориями медиапродукта.

Кроме определения кинотекста как отдельного авторского артефакта, мы имеем в виду более широкое понятие текста, предложенное В. Топоровым и последовательно разработанное в исследованиях так называемых «локальных текстов» с использованием методов интертекстуального и интермедиального анализа. В. Топоров полагал, что «созданный совокупностью текстов русской литературы “петербургский текст” обладает всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны текстам вообще и – прежде всего – семантической связанностью <...>, хотя он писался (и будет писаться) многими авторами». По его мнению, «петербургский текст» – это «некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели» [Топоров, 1995, с. 275]. Эта сложная система, которая выражается различными средствами – от архитектурных и изобразительных до литературных и кинематографических. В таком понимании текста принципы его связности, системности, целостности определяется принадлежностью всех совокупных артефактов данному топосу: «петербургский текст», «сибирский текст», «пермский текст» и т.д. Так, филолог В. Абашев, осмысливая место Перми в русской культуре, описывает семиотику города и поэтику художественных текстов, ему посвященных или с ним связанных, как некое единое пред- или околотекстовое явление [Абашев, 2014]. В настоящее время повсеместно и глубоко исследуются региональные локальные «тексты» в литературоведении, культурологии и искусствоведении. Сложилась многолетняя традиция анализа «алтайского текста» в русской литературе и живописи. В нашем случае кроме регионального аспекта свертхтекстового единства представляет интерес принадлежность составляющих элементов текста к одной области искусства – кинематографу.

Предмет нашего исследования – история отечественной документалистики на Алтае в киноработах режиссеров и операторов, уроженцев Алтайского края.

«Алтай» в переводе с монгольского означает «золото»: золото природы, недр, жителей, его населяющих людей. Алтайский регион – это территория, расположенная в азиатской части России, на стыке Западно-Сибирской равнины и Алтайских гор. По верному замечанию С. Козловой, Алтай – «край суровой природы, страна несметных сокровенных богатств, <...> одна из твердынь России, ее каменная стена и защита, страна молодой, мощной энергии – путь в будущее, мистическая страна, хранящая тайны мироздания, путь к потерянному дому человечеств» [Козлова, 2002, с. 23].

Алтай всегда привлекал кинематографистов своими уникальными природными богатствами. Единое историческое и социокультурное пространство Алтайского края и Республики Алтай (в 1992 г. Горный Алтай вышел из состава Алтайского края в качестве отдельного субъекта РСФСР) позволило режиссерам создать множество фильмов, формирующих образы региональной идентичности. Как отмечают Е. и И. Головневые, в русской культуре «в разнovidности национального художественного дискурса происходило “изобретение” сибирского региона как важного момента производства нарративов (визуальных и вербальных) с определенной фабулой и символическим кодом, в которых артикулировались относительно стабильные элементы сибирских образов и сюжетов» [Головнева, 2017, с. 116]. Прояснить, какие стабильные элементы алтайских образов и сюжетов были артикулированы в российских документальных фильмах – наша задача. В круг «алтайского кинотекста» мы включаем документальные фильмы разных жанров в хронологических рамках XX века, в которых отражено богатство природы Алтая, его история, мифы и реальность.

Первые пробы «алтайского кинотекста» были сделаны в 1910-е годы: по заказу московского отделения французской фирмы «Гомон» и фирмы «Торговый дом А. Ханжонкова» были сняты видовые картины «Уголки девственного леса Алтая» (1913), «По бурным потокам Алтая» (1915)². В дореволюционной России при «Торговом доме А. Ханжонкова» был открыт «Научный отдел», который занимался производством научных, видовых и этнографических картин на темы географии России, сельского хозяйства, промышленности, зоологии, ботаники, химии, медицины и т.д. Для съемки таких фильмов А. Ханжонков выписал из-за границы специальную аппаратуру: микроскоп и хроноаппарат, снимающий покaдрово. Он считал, что распространение сельскохозяйственных знаний среди широких масс русского населения является вопросом государственной важности. Даже обращался к земствам, сельхозобществам, отдельным агрономам с просьбой указать, какие изменения и дополнения были бы желательны.

Фильмы об Алтае, воспроизводившие на экране географические особенности региона, имели не только просветительские цели, но и выполняли еще серьезную социальную роль: способствовали массовому переселению крестьян нищей малоземельной Центральной России в Сибирь. Видовые картины полноводных рек и богатых дичью лесов давали надежду на новую жизнь. Таким образом, киноленты содействовали переселенческой политике Российской империи. В фирме А. Ханжонкова даже был создан фильм «Переселенцы», в котором визуальный ряд состоял из кадров: переселенец-«ходок», станция, получение пайка, дорога, город, работы, стадо, детский приют, у озера, деревня. В рамках Столыпинской аграрной реформы (1865–1905 годы) на территорию края прибыло более полумиллиона человек, поверив в том числе и кадрам кинохроники.

² Данные о фильмах взяты из монографии И. В. Шестаковой (Шестакова И. В. Кинематографический процесс в России и на Алтае. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2006. 238 с.); книги В. А. Ватолина (Ватолин В. А. Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917). Новосибирск, Новосибирский гос. краев. музей, 2003. 176 с.); каталога Е. В. Огневой (Огнева Е. В. Кинолетопись Алтая: аннотированный каталог кинофильмов и сюжетов кинопериодики 1910–2005. Барнаул: Азбука, 2006. 299 с.).

Заказы московских киностудий выполнялись местными фотографами и кинемеханиками, освоившими операторское дело. Это были хроникальные зарисовки, картины, материалом которых являлись съемки с натуры экзотических пейзажей, быта, обрядов местных жителей. На основе киноматериалов алтайских операторов «Научным отделом» кинопредприятия «Торговый дом А. Ханжонкова» были выпущены киноленты «Промыслы на Алтае» об охоте на соболей, «Мараловодство», «Алтайские шаманы» об обряде камлания, «Телесное наказание на Алтае», пробудившие интерес зрителей к этнокультурному наследию края, что способствовало развитию алтайской темы в отечественном киноискусстве. Создание просветительских фильмов стало отлаженной отраслью кинопроизводства, рассчитанной на конкретные нужды и пожелания потребителей.

Первый опыт создания кинокартины на Алтае произвел барнаульский фотограф С. Борисов во время путешествия по Горному Алтаю. В его киноленте «Виды Алтая» (1910) кадры из жизни сел Черга, Элекмонар, Чемал, Онгудай соседствуют с пейзажами, видами реки Катунь, горы Белуха и ее ледников. Он вручную раскрасил диапозитивы и, осуществив монтаж фотографий, на диапроекторе в Народном доме, показал барнаульцам результаты работы.

Брат известного алтайского художника Г. Гуркина фотограф С. Гуркин снял фильм «Кровавые жертвоприношения алтайского шамана Блчека» (1913), привлекая внимание зрителей не только познавательно-экзотической стороной, но и эмоциональной экспрессией его содержания. Фотограф художественно подошел к выбору темы, используя мелодраматические элементы немого кино с роковыми героями и страстями. Так в кинопроцесс включались местные операторы-любители. Правда, по инициативе французских фирм «Пате», «Гомон» на экранах все же появлялись сюжеты о Барнауле, снятые кинооператором Н. Айе, работавшим в киноотделе штаба французской армии. На экране перед зрителем разворачивалась панорама Барнаула, начиная с Нагорного парка: лесопилка на территории бывшей спичечной фабрики, пруд, уцелевшие фрагменты зданий после пожара. В кадрах кинохроники город предстал таким, каким его видели французские солдаты, проходившие службу в колчаковских частях Сибири.

Так, уже в начале XX века «алтайский документальный кинотекст» представил не только русским, но и зарубежным зрителям ключевые символы Алтая: ленточные боры с их богатой, уникальной флорой и фауной, молодые Алтайские горы, увенчанные белоснежной шапкой более чем четырехкилометровой горы Белухи, бурные реки Катунь, Бия, питающие великую сибирскую реку Обь, мистический Алтай шаманов, столицу края – Барнаул.

После Октябрьской революции и в годы Гражданской войны проходила **национализация кинодела**, создавались первые государственные киноорганизации, появлялись первые советские киностудии («Москинокомбинат», «Межрабпом-Русь»), устанавливался идеологический и цензурный контроль. Советское государство стремилось к фиксации происходящих в стране изменений и пропаганде нового уклада жизни. Возникали региональные киностудии,

в том числе «Киносибирь» в Ново-Николаевске, задачами которой являлись организация кинопроизводства и кинофикация Сибирского края. Там осуществлялся регулярный выпуск киножурналов пропагандистско-агитационной направленности: «Сибирский альманах», «В помощь земледельцу». Если в 1910-е годы кинопроизводство хроникально-документальных фильмов осуществлялось не регулярно, то в годы НЭПа, когда разрешили свободу предпринимательства, в «Киносибири» работали сразу несколько съемочных групп. В кинопроизводстве были заняты профессиональные режиссеры, операторы, набирающие опыт в создании кинохроники, просветительских фильмов, в которых, как отмечает Е. Савельева, уже в эти годы в области документального кино о Сибири появлялась «тенденция, указывающая на повышенный интерес к своеобразию собственной региональной культуры» [Савельева, 2015, с. 15]. Особое место в этой тенденции занимает интерес к Алтайскому региону.

В советском кинопроизводстве существовал вид документального просветительского кино, получивший название «культурфильм», демонстрирующий на киноэкране образ жизни, обычаи и обряды национальных меньшинств далеких окраин России. При этом главной задачей и пафосом советских культурфильмов было не изучение, не сохранение вымирающего этноса российских народов, не уважение к их самобытной культуре, а изображение на экране чуда преображения дикого, примитивного существования в образ жизни современного цивилизованного сообщества. В соответствии с этой целью композиция культурфильма обычно состояла из завязки, где показана карта местности, далее представлено разнообразие географических ландшафтов, культуры и быта населения, кадры противопоставления старого и нового в жизни аборигенов. В развязке подводились итоги, символизирующие успехи в развитии региона. Одним из первых культурфильмов была немая кинолента «Алтай-кижи» В. Степанова (1929), композиционно состоявшая из двух частей. В первой части режиссер показал примитивный образ жизни аборигенов: обряды алтайцев (свадьба, камлание шамана), их виды деятельности (охота, рыболовство, сбор орехов). Идеологическая оценка этих кадров усилена титрами, маркирующими ту или иную традицию как отсталую, а быт алтайцев как «скучную жизнь». Оператор, выполнявший функции и режиссера, и монтажера, не скрывал иронию к происходящему на экране, где много постановочных моментов, например, свадьба. Вторая часть, в которую введены «советские» элементы, контрастирует с первой благодаря оптимистическому тону по поводу грядущих преобразований.

Режиссер и сценарист Б. Альтшулер констатировал, что культурфильмы имели «большой успех – моральный и материальный, – поскольку держались на экране. <... > Они были существенной частью нашей культуры, их содержание становилось предметом бесед и дискуссий» [Альтшулер, 1987, с. 15]. При показе природы, образа жизни коренного населения кинематографисты стремились к большей наглядности, доступности и занимательности изложения. Снятые на местном материале картины имели общесоюзное распространение.

Культурфильмы являлись своеобразной «формой cultural governance (управление посредством культурных образов)» [Muller, 2008, с. 203]. Тем не менее, запечатленные на киноплёнке этнокультурные особенности коренных народов спасали и сохраняли их для научного изучения. С другой стороны, будучи одними из самых ранних кинодокументов, они выполняли государственную миссию создания привлекательного образа российской окраины. В то время национальная политика выражалась в линии так называемой «коренизации», предполагавшей активное внимание органов центральной власти к административно-хозяйственным и этнокультурным особенностям отдалённых территорий СССР.

В 1930-е годы региональные киноленты приобретали особое значение, поскольку являлись не только источником представлений зрителей об отдалённом регионе, но и вкладом в его научное описание. В данном направлении работал оператор А. Тарбеев, снявший фильм «Культура и быт алтайцев» (1930). В очерковом плане он рассказывал о жизни маленького народа, его культурном росте, акцентируя внимание на советском образе жизни: занятия школьников, обучение грамоте взрослых алтайцев.

Научная задача описания, изучения и сохранения уникальной природы Алтая, стояла перед научно-промысловой экспедицией видного деятеля в области охраны природных богатств Ф. Шиллингера. Членами этой экспедиции был создан видовой фильм «Алтайский заповедник» (1931). Эта уникальная кинолента по рекомендации Наркомпроса РСФСР была выпущена повторным тиражом.

В связи с массовым движением физкультуры, спорта, туризма популярными в кинопроизводстве стали фильмы-путешествия. Одним из первых профессиональных режиссёров документального кино в Новосибирске был Г. Гребенкин. После училища при учительской семинарии он, следуя комсомольскому почину «1000 комсомольцев на работу в кино», работал киномехаником на студии «Киносибирь», затем редактором-монтажером на студии «Сибтехфильм». После окончания в Москве курсов режиссёров документального кино начал самостоятельно снимать фильмы на Западно-Сибирской базе «Союзкинохроники». В 1932 году вместе с оператором С. Давидсоном и ассистентом оператора А. Тарбеевым он отправился на лошадях в Ойротскую автономную область, иного транспорта туда не было. Кинорассказ о трудностях и красотах долгого горного путешествия создатели немой киноленты «Ойротия» связали с картинами жизни алтайцев. Искренний и доброжелательный интерес приезжих кинематографистов к их быту, обрядам, нравам, окружающей природе способствовал доверительным отношениям, что позволило, делая ставку на достоверные «документальные компоненты», снять натурные объекты, естественные интерьеры жилищ, привлечь местных жителей в качестве актёров постановочных сцен. Г. Гребенкин, монтируя уникальные хроникальные кадры чумов аборигенов со строящимися новыми домами, яслями, дорогами, кинопередвижкой, православной церковью, электростанцией, их исконных занятий с работой на совхозном поле и ферме, переносил зрителя из далекого прошлого в современность. Так, мотив путешествия в пространстве коррелирует с кинометафорой путешествия во времени. Г. Гребенкин вскоре стал видным

режиссером-документалистом Западно-Сибирской киностудии. Он выпустил первый звуковой номер журнала «Сибирь на экране» (1936), снял первый цветной фильм «В садах Сибири» (1955). Из тридцати мастерски созданных режиссером документальных кинолент многие посвящены Алтаю: «Когда на Алтае цветут огоньки...», «Одна из двух», «Четыре встречи».

В 1933 году бывший ассистент оператора *А. Тарбеев*, работавший с Г. Гребенкиным над фильмом «Ойротия», уже самостоятельно снял картину «Штурм Белухи», посвященную Первой Сибирской альпиниаде. С тяжелой камерой оператор наравне с альпинистами совершил восхождение на Белуху. Он использовал съемку с разных точек, с движения, что оживляло кадры. Так рождался кинообраз будущего «Алтая туристического».

В 1940–1950-е годы режиссеры продолжали работу над «кинолетописью» региона, но уже менялся язык кинематографических образов. Визуальный ряд включал показ различных природных объектов (виды гор, рек, тайги), быта, традиций, ремесел, сопровождаемых закадровым текстом, поясняющим зрителю уникальность этих мест. Если раньше все определялось изобразительным рядом, то по мере внедрения звука в фильмах активную роль стали играть шум, музыка, речь. По сравнению с предшествующими годами в картинах ведущих режиссеров и операторов страны («В горах Алтая» *А. Литвинова*, 1948, «По Алтаю» *Л. Саакова*, 1951) нет экзотических сюжетов, но отражена трудовая деятельность хлеборобов и чабанов. В киноленте «Сибирь Советская» (1940) режиссер *А. Литвинов*, показывая сибирские природные богатства, достижения в сельском хозяйстве и промышленности, несколько тематических эпизодов посвятил Алтаю. Используя методы постановочного и документального кино, анимационные эффекты, он создал полномасштабное произведение. В тяжелые годы, когда истощенная войной страна в поисках новых экономических ресурсов взяла курс на покорение и освоение Сибири, «алтайский документальный кинотекст» в российском медиапространстве кодифицирует край как «Алтай целинный», Алтай – «житница страны».

Степной Алтай, впервые явленный кинозрителю, – это зона рискованного земледелия. Суровые климатические условия, неблагоустроенный быт новых поселенцев-«целинников», отсутствие транспортной инфраструктуры естественно конституировали единый «целинный» нарратив как в литературе, так и в кино. О. Скубач в произведениях того времени подчеркивает «топику испытаний в противоборстве с природными стихиями и человеческим (в том числе своим собственным) несовершенством, взросления (“закалки” и “перековки”) героя, его созидательного труда в коллективе» [Скубач, 2012, с. 13]. При этом алтайский кинотопос расширял границы от гор “голубого Алтая” («В горах голубого Алтая» *Н. Лебедева*, 1957) до беспредельных желтых его степей («В степном Алтае» *П. Палля*, 1949, «В степях Кулунды» *С. Хмелева*, 1954).

Оператор *С. Хмелев*, барнаульский паренек из семьи предпринимателей, в юности посещавший Общество друзей кино, стал одним из первых сибирских кинохроникеров. Он участвовал в съемках «Добровольцы сибиряки» (1942), «Хлеб Алтая» (1956), «В горах голубого Алтая» (1957) и многочисленных

сюжетов журнала «Сибирь на экране». «В степях Кулунды» (1954) – это был его первый самостоятельно снятый и смонтированный фильм. В киноленте перед глазами зрителей предстает необъятная хлебная нива с идущими комбайнами, скошенными валками пшеницы, колхозным током – так рождается обобщенный образ хлебороба. Передавая атмосферу самоотверженной работы колхозников, он использовал различные стилистические приемы в съемках: изменение интенсивности движения камеры, напряженный темпоритм. Оператор добивался предельной достоверности, стремясь передать обыденный героизм в борьбе за урожай. Позднее в своих киночерках создал крупным планом образы комбайнера С. Пятницы и звеньевое полеводческой бригады М. Ефремова. Сам С. Хмелев утверждал, что он был среди первопроходцев развития «образной публицистики» в героические годы.

С 1956 года в Москве начались передачи Центрального телевидения. С этого времени обладатели телевизоров и в Барнауле смотрели телепрограммы, художественные и документальные фильмы, в том числе журнал «Сибирь на экране». В 1960-е годы не только в кинотеатрах, но и на экранах телевизоров зрители могли увидеть картины Новосибирской киностудии на производственную тематику («Кукуруза на Алтае», 1960, «Династия Ардиматовых», «Поднятые целиной», 1964 *Н. Лебедева*), повествующие о целинниках, самоотверженной борьбе за урожай; картины («Здравствуй, Горный Алтай!», 1962 *Д. Озолина*, «Голубой Алтай», 1965 *Г. Новожилова*), интересные своей видовой фактурой, сопровождаемой доходчивым дикторским комментарием.

Творчество *М. Лукацкого*, работающего на Алтае в качестве кинокорреспондента, также посвящено земледельцам. Используя испытанный арсенал кинопублицистики, режиссер воссоздавал образы алтайских хлеборобов в фильмах «Письма с целины» (1960), «Рука друга», «На новые рубежи», «Одиннадцать из Харитоновки» (1961), в которых отмечен интерес к жизни человека, его делам и заботам.

В числе ярких документальных открытий «целинной» темы следует назвать фильмы *В. Шевченко*. Аграрий по первому образованию, закончивший ВГИК, он был почти с первых дней участником эпохального начинания партии и правительства по освоению целинных земель. Но если в фильме «Степная песня» (1967) он еще полон энтузиазма по поводу преобразований природы, то в публицистической киноработе «Кулунда: тревоги и надежды» (1976) режиссер делится своими раздумьями о том, что видел и понял. Эмоционально, ярко и предметно он ведет зрителя к выводу, что методы освоения целины во многом ошибочны. В Шевченко трижды приходилось переделывать картину, но ее показ все же запретили. Только через двенадцать лет фильм выйдет на экраны страны.

Документальное кино «оттепели» заложило основание персоналистской сфере символического капитала Алтайского региона, создав серию киноочерков о легендарных людях Алтая: «Снова к звездам» *Д. Боголепова* и *Г. Косенко* (1961) о космонавте Г. Титове, «Незримый пассажир» *М. Шансая* (1963) о просветителе А. Топорове, «Иван Ползунов» *А. Литвинова* (1964), «Сибирский бальзам» *А. Меницкой* (1968) о селекционерах станции садоводства им. М. Лисавенко,

«Певец Алтая» (1969) *В. Граната* о художнике Г. Чорос-Гуркине. Для киноочерков характерно проявление индивидуальности не только героя, но и самого автора-режиссера, оператора. Смысловое единство, тематическое родство этих киноработ проявилось в общности мотивов киносюжета: поиск нового, сила характера, испытания, коллективный труд, борьба, преобразования.

В 1970–1980-е годы в кинопроизводстве продолжал активно разворачиваться аграрный аспект значения региона как «житницы страны», но идеологическим заданием документалистов являлось не покорение и освоение земельных ресурсов Алтая, а сохранение, укоренение на огромных освоенных пространствах нового поколения землевладельцев ввиду того, что прибывшая на волне целинного ажиотажа 1960-х масса молодежи к 1970-м годам схлынула снова на запад, а вслед за ней потянулись в города и коренные крестьянские дети. Новый идейно-тематический поворот акцентирован в названиях фильмов с семантикой оседлого хозяйствования, родового крестьянского наследования, патриархального долга хлеборобов перед страной: «Сибирский хлеб – Родине», 1972 *Е. Мордоховича*, «Быть хозяином земли», «Имени Шумакова», 1972 *А. Мамонтовой*, «Алтайский земледелец», 1972 *В. Сушкевича*, «Полоса обновления», 1972 *Богдана*, «Если ты крестьянский сын», 1978 *М. Шермана*, «Дед Фатей и его сыновья», 1979 *В. Клабукова*, «Степаново поле», 1985 *В. Новикова*. Новая проблема потребовала от режиссеров углубления персоналистского ракурса выбора и видения реального объекта, более интимного контакта с персонажами киносюжета, ненавязчивого эмоционального воздействия на зрителя, убедительности фактического материала. Режиссеры использовали способ длительного кинонаблюдения за героями, позволявшего находить в простом и будничном поэтическое и значительное. В их арсенале – документальный очерк, новелла, репортаж, дающие возможность художественного эксперимента и поиска: синхронные съемки, интервью, открыто подчеркнутая репортажная стилистика. Для изобразительного ряда характерен контраст сцен напряженного труда героев и бытовой семейной обстановки. Большое место отводилось дикторскому тексту, который помогал зрителю лучше понять и прочувствовать изображаемое на экране.

В ряду блестящих мастеров 1970-х годов – оператор Западно-Сибирской киностудии *П. Шуляк*, представляющий корпункт на Алтае. Он снял 17 документальных лент и более 500 сюжетов для киножурналов «Сибирь на экране» и «Новости дня». Среди его самых известных работ – киноленты «Подвиг на хлебной ниве», «Фабрика зерна», «Полоса обновления» (1972), «Алтайский земледелец» (1974), «Гречиха на Алтае» (1979), посвященные труду работников сельского хозяйства. В этих картинах наблюдался эмоциональный накал освещения трудовой деятельности – не только восторженный панегирик рекордам, но и вдумчивая озабоченность будничными делами хлеборобов. Киноработы *П. Шуляка* отличались особым визуальным решением в показе труда и отдыха сельских тружеников, индивидуальным авторским стилем. В этих фильмах, особенно цветных, оператор умело работал со светом, что-то притеняя, но высвечивая главное в кадре. Киноленты «Если ты крестьянский сын» (1978), «Дорога к отчему дому» (1979) поднимали актуальную проблему бегства молодежи из села. Самой драматичной картиной оператор считал документальный

фильм «Сибиряк Николай Муравский» (1980), герой которой мальчишкой во время войны попал в польское гетто, а в мирные дни нашел своих родственников на Алтае. П. Шуляк сумел запечатлеть непредсказуемые кадры встречи с родными, блестяще накладывающиеся на идею фильма.

Новые принципы документального персонализма легли в основу жанра собственно биографического фильма, потребовавшего от создателей кинолент особых приемов монтажа натуральных съемок с архивными кинодокументами, письмами, дневниками, свидетельствами непосредственных участников съемок. Почти 10 лет шла к экрану биографическая картина режиссера *Л. Ефимова* «Хлеб и Луна» (1980) о русском механике-самоучке Ю. Кондратюке. Проекты ученого, мечтавшего о межпланетном полете на Луну, контрастируют с происходящим в стране. Он был вынужден строить элеваторы и зернохранилища в Камне-на-Оби и Рубцовске. Визуального документального материала в этом неторопливом по темпоритму фильме очень немного. Редкие фотографии дополняются выразительными рисунками космических спутников и их траекторий, выполненных с помощью анимационных приемов.

Преждевременная смерть уроженца Алтая – писателя, режиссера, актера В. Шукшина дала начало документальной киношукшиниане, продолжающейся и в наши дни. Уже в первом десятилетии после его смерти были сняты талантливые киноленты: «Памяти В. М. Шукшина» *В. Головченко* (1975), «Мелочи жизни», «Слова матери» (1979) *А. Заболоцкого*. Друзья режиссера *Р. и Ю. Григорьевы* и *А. Саранцев* ему посвятили киноработы «На родине Шукшина» (1983), «Василий Шукшин. Верность» (1990). Позже дань памяти великому земляку отдали алтайские кинодокументалисты: *В. Кузнецов* поставил фильм «Твой сын, Россия» (1990), *В. Уразова* сняла пронзительную картину «Там, где живет Шукшин» (2008) о Всероссийском музее-заповеднике В. Шукшина. Кинолетопись жизни и творчества В. Шукшина может быть предметом отдельного специального исследования.

В 1970–1980-е годы в связи с появлением широких технологических возможностей кинопроизводства новую жизнь получили видовые фильмы. Живописная природа Алтая по-прежнему привлекала режиссеров и операторов Западно-Сибирской киностудии в фильмах *Е. Мордохович* «По Горному Алтаю» (1971), *Л. Никулина* «В Сибири, недалеко от Бийска» (1971), *А. Косенкова* «Алтай – времена года» (1989). Величественные картины природы предгорий и гор Алтая авторы соотносили с великими преобразованиями в социальной и хозяйственной жизни края.

В эпической тональности природа и люди Алтая предстают в картинах оператора *В. Мамонтова*, закончившего ВГИК и работавшего на барнаульской телестудии. В содружестве с режиссером *А. Мамонтовой* он снял целую серию фильмов об алтайской природе и людях, живущих на этой земле: «Алтайское солнце в твоём рюкзаке» (1970), «В горах Алтая» (1973), «Быть хозяином земли» (1979). Для создания масштабных картин «Песнь о Горном Алтае» (1982), «Алтай в моем сердце» (1983) В. Мамонтов использовал широкий формат, огромную цветовую палитру.

Среди ведущих режиссеров Западно-Сибирской киностудии был *В. Новиков*, родившийся в Бийске. Окончивший географический факультет Томского университета и ВГИК, он предпочитал снимать видовые киноленты о флоре и фауне, быте коренных жителей Алтая: «Алтайский заповедник – от весны до весны» (1975), «Короткое, короткое лето» (1976), «По Оби» (1986), «Обед с алтайцами», «В алтайском аиле» (1994). В этих зарисовках режиссер возрождал и развивал на новом качественном как техническом, так и содержательном уровне алтайские мотивы, ставшие традиционными, начиная с культурфильмов.

При ближайшем рассмотрении сохранившихся в архивах фильмов мы можем наблюдать удивительную близость друг другу изображений элементов природы, истории, культуры, людей у различных авторов. Такое единообразие киноматериала не может быть объяснено сложившейся кинематографической традицией. Единство изображений, как пишет В. Топоров, «не исчерпывается исключительно климатическими, топографическими, пейзажно-ландшафтными, этнографически-бытовыми и культурными характеристиками объекта» [Топоров, 1995, с. 278]. «Алтайский документальный кинотекст» XX века обладает семантической связностью, «монолитностью максимальной смысловой установки (идеи)». Именно в этом единстве повторяющихся мотивов осуществляется символизация важнейших достопримечательностей края, определяющих его природно-цивилизационный статус в мире. В то же время стабильный набор символов и брендов, кодифицированных в «алтайском кинотексте», способствует идентификации территориального, этнического, культурного многообразия региона. На данном этапе сложившаяся в течение XX века внутренняя структура «алтайского кинотекста» включает ландшафтный аспект образа края: горы с высоким пиком – Белухой, реки Катунь, Бия, Обь, озера Ая, Телецкое, Белое, ленточные боры, Кулундинские степи в сопровождении народно-мифологической номинации природных объектов. Среди элементов, составляющих экзотическую, этнокультурную сферу, главное место занимают древние обряды, быт алтайцев. К хозяйственно-промышленной части алтайских брендов относятся старинное горное производство, освоение целины, экспериментальное садоводство, народные ремесла, курорты Алтая. Документальные кинопортреты жителей и уроженцев Алтайского края, известных всей России и за ее пределами, деятелей техники, науки, культуры существенно обогащают символический капитал региона.

Переменными же составляющими в единообразии кинотекста являются неповторимый колорит кадров меняющегося времени с присущими каждой эпохе идеологией, социальной психологией, приметами быта и культуры, технологией, определяющими уникальность каждого кинофакта. С развитием документального кино все большее значение приобретает индивидуальность создателей фильмов.

Таким образом, историческое становление «алтайского документального кинотекста» представляет собой развитие, многообразное варьирование и постоянное взаимодействие двух семантических доминант: идеи природного богатства алтайской земли и духовности, избранности народов, её населяющих.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Альтшулер, Б. Учебный кинематограф: этапы развития. Учеб. пособие / Б. Альтшулер. – Москва: ВГИК, 1987. – 68 с.

Абашев, В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 486 с.

Ватолин, В. А. Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917) / В. А. Ватолин. – Новосибирск: Новосибирский гос. краев. музей, 2003. – 176 с.

Головнева, Е. В. Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход. Культурология / Е. В. Головнева, И. А. Головнев. // Известия Урал. федерал. ун-та – 2017. – Т. 23 – № 1. – С. 114–123.

Иванова, Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории / Е. Б. Иванова // Языковая личность: проблемы креативной семантики. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 200–206.

Козлова, С. М. Алтайский текст в русской поэзии / С. М. Козлова // Алтайский текст в русской культуре. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2002. – Вып. 1. – С. 13–24.

Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.

Огнева, Е. В. Кинолетопись Алтая: аннотированный каталог кинофильмов и сюжетов кинопериодики 1910–2005 / Е. В. Огнева. – Барнаул: Азбука, 2006. – 299 с.

Савельева, Е. Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX века / Е. Н. Савельева // Вестн. Томск. госуд. ун-та. Сер.: Культурология и искусствоведение, 2015. – № 4. – С. 14–24.

Скубач, О. А. Два лика Алтая в литературе 1950–1960- х гг. / О. А. Скубач // Образ Алтая в русской литературе XIX–XX вв. – Барнаул: Барнаул, 2012. – Т. 4. – С. 5–24.

Слышкин, М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / М. А. Слышкин, Г. Г. Ефремова. – Москва: Водолей, 2004. – 153 с.

Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – Санкт-Петербург: Прогресс, 1995. – 624 с.

Усов, Ю. Н. Основы экранной культуры / Ю. Н. Усов. – Москва: Новая школа, 1993. – 91 с.

Цивьян, Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе / Ю. Г. Цивьян // Труды по знаковым системам. Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма – Тарту: ТГУ, 1984. – С. 109–121.

Шестакова, И. В. Кинематографический процесс в России и на Алтае / И. В. Шестакова. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2006. – 238 с.

Muller, B. Securing the Political Imagination: Popular Culture, the Security Dispositif and the Biometric State / B. Muller // Security Dialogue. – 2008. – Vol. 39. – № 2–3. – P.199–220.

REFERENCES:

- Altshuler, B.** Uchebnykinematograf: etapy razvitiya. Ucheb. posobiye / B. Altshuler.– Moskva: VGIK, 1987.– 68 s.
- Abashev, V. V.** Perm kak tekst. Perm v russkoy kulture i literature KhKh veka / V. V. Abashev.– Moskva: Direkt-Media, 2014.– 29 s.
- Vatolin, V. A.** Sinema v Sibiri. Ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896–1917) / V. A. Vatolin.– Novosibirsk: Novosibirskiy gos. krayev. muzey, 2003.– 20 s.
- Golovneva, Ye. V.** Obraz Sibiri v kinematograficheskom narrative: konstruktivistsky podkhod. Kulturologiya / Ye. V. Golovneva, I. A. Golovnev. // Izvestiya Ural. federal. un-ta – 2017.– T. 23 – № 1 – S. 114–123.
- Ivanova, Ye. B.** Khudozhestvenny videofilm kak tekst i ego kategorii / Ye. B. Ivanova // Yazykovaya lichnost: problemy kreativnoy semantiki.– Volgograd: Peremena, 2000.– S. 200–206.
- Kozlova, S. M.** Altaysky tekst v russkoy poezii / S. M. Kozlova // Altaysky tekst v russkoy kulture.– Barnaul: Izd-vo AltGU, 2002.– Vyp. 1.– S. 13–24.
- Lotman, Yu. M.** Semiotika kino i problemy kinoestetiki // Yu. M. Lotman.– Tallin: Eehsti Raamat, 1973.– 135 s.
- Muller, B.** Securing the Political Imagination: Popular Culture, the Security Dispositif and the Biometric State / B. Muller. // Security Dialogue.– 2008.– Vol. 39.– № 2–3.– P.199–220.
- Ogneva, Ye. V.** Kinoletopis Altaya: annotirovanny katalog kinofilmov i syuzhetov kinoperiodiki 1910–2005 / Ye. V. Ogneva.– Barnaul: Azbuka, 2006.– 299 s.
- Savelyeva, Ye. N.** Khudozhestvenno-obraznaya model Sibiri i «sibirskaya identichnost» v otechestvennom kino XX veka / Ye. N. Savelyeva // Vestn. Tomsk. gosud. un-ta. Ser.: Kulturologiya i iskusstvovedeniye, 2015.– № 4.– S. 14–24.
- Skubach, O. A.** Dva lika Altaya v literature 1950–1960- kh gg. / O. A. Skubach. // Obraz Altaya v russkoy literature XIX–XX vv.– Barnaul: Barnaul, 2012.–T. 4.– S. 5–24.
- Slyshkin, M. A.** Kinotekst (opyt lingvokulturologicheskogo analiza) / M. A. Slyshkin, G. G. Yefremova.– Moskva: Vodoley, 2004.– 153 s.
- Shestakova, I. V.** Kinematografichesky protsess v Rossii i na Altaye / I. V. Shestakova.– Barnaul: Izd-vo AltGTU, 2006.– 238 s.
- Toporov, V. N.** Mif. Ritual. Simvol: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoye / V. N. Toporov.– Sankt-Peterburg: Progress, 1995.– 624 s.
- Tsivyan, Yu. G.** K metasemioticheskomu opisaniyu povestvovaniya v kinematografe / Yu. G. Tsivyan // Trudy po znakovym sistemam. Vyp. 17. Struktura dialoga kak printsip raboty semioticheskogo mekhanizma – Tartu: TGU, 1984.– S. 109–121.
- Usov, Yu. N.** Osnovy ekrannoy kultury / Yu. N. Usov.– Moskva: Novaya shkola, 1993.– 91 s.