

DOI 10.37386/2305-4077-2022-1-123-133

**И. В. Шестакова<sup>1</sup>***Академия медиаиндустрии (Москва)*

## **АЛТАЙ В РОССИЙСКИХ ИГРОВЫХ ФИЛЬМАХ 1920–1940-х гг.**

В статье прослеживается историческая динамика «алтайского кинотекста». Автор использует понятия «геокультура», «геопоэтика», «геополитика», предложенные В. Абашевым, Д. Замятиным. Рассматриваются вопросы становления кинопроизводства в Сибири, эволюции кинообраза Алтая, формирования символических доминант в игровых фильмах, снятых в 1920–1940-е гг. Показывается взаимосвязь геокультурной парадигмы с политическими и социальными событиями в России этого времени.

**Ключевые слова:** Алтай, геополитика провинции, природа и люди, кинотекст, геопоэтика мотивов и образов фильма.

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

## **ALTAI IN RUSSIAN FEATURE FILMS OF THE 1920s – 1940s**

The article traces the historical dynamics of the «Altai feature film text». The author uses the concepts of «geoculture», «geopoetics», «geopolitics», proposed by V. Abashev, D. Zamyatin. The issues of the formation of film production in Siberia, the evolution of the Altai cinema image, the formation of symbolic dominants in feature films made in the 1920s and 1940s are considered. The interrelation of the geocultural paradigm with the political and social events in Russia of this time is shown.

**Keywords:** Altai, the geopolitics of the province, nature and people, film text, geopoetics of motives and images of the film.

В предыдущей статье, посвященной развитию документального кинематографа Алтая, мы пришли к выводу о взаимодействии двух семантических доминант: идеи природного богатства алтайской земли и духовности, избранности народов, её населяющих. По утверждению В. Абашева, «только в художественной литературе локальные тексты достигают той высокой степени осмысленности и завершенности, которая вводит их в культуру» [Абашев, 2012, с. 12]. В этом смысле игровые локальные кинотексты имеют большое преимущество перед литературой благодаря их аудиовизуальному формату, рассчитанному на многомиллионную аудиторию.

Предмет нашего исследования – история создания отечественных игровых фильмов, снятых на Алтае. Разрозненный анализ кинопроизведений не получил должного осмысления в киноведческой и краеведческой литературе, поскольку отсутствовало единство в понимании многомерности кинопроцесса. Так, ново-

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

сибирский краевед А.Ватолин [Ватолин, 2003], собравший солидные архивные материалы об истории сибирского кино, в основном, акцентировал внимание на развитии кинематографа в Ново-Николаевске, только лишь штрихами намечая общие контуры кинопроизводства на Алтае. Его работу продолжила исследователь истории культуры Е.Огнева [Огнева, 2006], собрав в каталог все фильмы, созданные на Алтае, с описанием их сюжетов. В этих изданиях историки практически не касались поэтики игровых картин, особенностей их визуального ряда. В своей монографии автор статьи И.Шестакова [Шестакова, 2006] использовала данные о съемках кинолент в Алтайском крае в культурологическом плане для иллюстрации тенденций развития кинопроцесса в регионе. Теперь же игровые фильмы рассматриваются с искусствоведческой точки зрения.

Целью работы является исследование эволюции художественного кинообраза Алтая и его презентации в российском и зарубежном медиапространстве. В число задач входит описание, интерпретация алтайских мотивов и геокультурных образов в отдельных фильмах, вошедших в состав классических произведений отечественного кинематографа, не только следовавших его новациям, но нередко определявших на местном материале тематику и стилистику российского кинотекста. В работе решаются задачи изучения способов концептуализации, символизации «знаковых мест» Алтайского края. Теоретической и методологической базой исследования стали труды В.Абашева [Абашев, 2000], Ю. Веденина [Веденин, 2001], Д. Замятина [Замятин, 2010], В. Топорова [Топоров, 1995], О. Александровой-Осокиной [Александрова-Осокина, 2020], в которых в рамках междисциплинарного подхода разрабатываются понятия: «локальный текст», «гуманитарная география», «геополитика», «геокультура», «геопэтика». Также мы будем использовать принципы дискурсивного анализа, позволяющего рассматривать кинофильм как динамический процесс представления зрителем авторского сообщения, оформленного в виде аудиовизуального текста, состоящего из взаимосвязанных текстов, образованных невербальными и вербальными средствами.

### Первая сибирская игровая картина

Расцвет отечественной кинематографии начался после выхода в свет первого русского художественного фильма «Стенька Разин» (1908). В сибирских городах кроме картин, снятых в Москве и Петербурге, с помощью кинопредпринимателей, хозяев городских синематографов, перед началом сеанса показывались региональные программы о видах и событиях в Ново-Николаевске, Томске, Омске. Также немало картин было посвящено Алтаю. Наряду с документальными кинолентами в Сибири решают создавать игровое кино. Первый немой фильм «**Красный газ**»<sup>2</sup> (1924) был снят силами сотрудников Сибирского отделения Госкино. К сожалению, картина не сохранилась до наших дней, поэтому судить о том, как кинематографически была разработана алтайская тема, можно только по косвенным источникам: роману В.Зазубрина «Два мира» (1921), воспоминаниям создателей, критическим статьям времени проката картины, современным исследованиям истории российского кинематографа.

<sup>2</sup> Здесь и далее выделено нами. – И.Ш.

Режиссером первой сибирской игровой картины был И.Калабухов, которому член Сиббюро ЦК РКП (б) В.Вегман предложил к пятилетию освобождения Ново-Николаевска от армии Колчака снять фильм о сражениях партизан и колчаковцев на территории Сибири. В основу содержания киноленты положен советский исторический роман «Два мира» В.Зазубрина (1921), события которого происходят на широкой территории Сибири: в Омске, Ново-Николаевске, Томске, селах Пчелино, Медвежье, Широкое и др. Режиссер для усиления зрелищности и достоверности в картину включил съемки в алтайской тайге и в горах. Образ «красного газа», заложенный в названии фильма, выражал направленность идей советской власти, проникающих во все уголки страны как непобедимое оружие массового поражения.

Рецензия известного в то время кинокритика Х.Херсонского восстанавливает особенно яркие и значимые кадры утраченной киноленты, запечатлевшие события, факты, образ жизни алтайских старожилов: «Серебряная рота из тайги. Лесовики – крестьянские деды в серебряном уборе старости, поднявшие на Колчака берданки, вилы и топоры. [...] Серебряная рота восставших старцев – историческая. Кусок нашей черноземной революции. Не актеры, а сами они, родные дедушки, со своими берданками в руках. Суровы, правдивы, искренни» [Херсонский, 1924]. Действительно, в этих эпизодах на месте реальных действий охотно снялись старики-партизаны, выступившие против колчаковцев с самодельными бомбами, топорами и рогатинами. Кинокритик отметил условия работы над картиной, снятой «в горах Алтая старым аппаратом, который чинили в кузнице. Без запаса старой пленки, кустарная работа современного кино. В ней много наивного примитивного искусства. Но ее искренность, правдивость и подлинный пафос сибирской крестьянской партизанщины, взятые самородным куском, делают эту ленту нашей родной, без цены. В своем роде единственной» [Херсонский, 1924].

В объектив оператора М.Налетного, ранее работавшего над видювыми фильмами, попали колоритные кадры горных хребтов, долин, а режиссер в основном уделял внимание логике развития действия. Максимально приближаясь к реальности, И. Калабухов в эпизодических ролях снял местных красноармейцев, рабочих, крестьян в своей одежде той поры, бытовых аксессуарах. На ведущие роли он пригласил известных актеров К.Гарденина, Г. Пожарницкого, А. Бартенева и барнаульских артистов С.Дементьева, В. Далевича. Главную роль исполнила молодая актриса М.Горбатова, героине которой – связной между партизанами и подпольщиками – приходилось выполнять трюки: прыгать в воду с верхней палубы парохода, мчаться на неосёдланной лошади, перелезать по канату над обрывом. После съемок И.Калабухов привез картину в Москву на Первую фабрику Госкино, где свою лепту в профессиональный киномонтаж внес С.Эйзенштейн, которого особенно впечатлил алтайский материал с «первобытной дикой» природой. Великий теоретик и практик помог режиссеру-сибиряку смонтировать киноленту, рекомендованную в кинотеатры как «лучшее достижение советской кинематографии».

Фильм «Красный газ», получивший много откликов в центральных и сибирских газетах, с успехом прошел по киноэкранам страны, дал мощный толчок сибирскому кинотворчеству. Его создание доказало, что в Сибири возможно кинопроизводство игровых кинолент. На этой волне Алтай, Алтайские горы, река Обь прочно вошли в культурно-историческую геосимволическую память России как место решающих революционных событий в Сибири, как часть страны, отмеченной не только природными богатствами, но и мощным национальным генофондом – надежной опорой в строительстве нового государства.

### **Первый игровой фильм о Горном Алтае**

Среди фильмов 1920-х гг. следует выделить еще одну картину, созданную на основе алтайских мотивов, – «Долина слез» (1924) А. Разумного, к сожалению, также несохранившуюся. Но при этом остались воспоминания режиссера, в которых отражены многие важные факты. Он, снявший историко-революционные фильмы «Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта», «Мать», обратился к алтайскому материалу. Известно, что новая картина А. Разумного, в которой он выступал режиссером, художником и оператором, была создана в условиях киноэкспедиции в Усть-Канском районе Горного Алтая. Кинодраматурги В. Туркин и Б. Мартов взяли за основу будущей киноленты народную легенду, разработка которой позволила бы сделать зрелищным фильм о жизни ойротов.

В картине «Долина слез» доминирует геокультурный аспект, обусловивший возвращение зрителей вслед за документальными лентами в страну алтайской экзотики – Ойротию. А. Разумного, связавшего действие картины с первой годовщиной празднования Ойротской автономии, привлекла природа Алтая, культура местного народа. Экранизация легенды о великом Ойроте, жившем в горах Алтая и поднявшем народ на борьбу с полчищами хана Тамги, превратившими цветущую долину в «долину слез», потребовала от режиссера достаточно много художественных навыков, приобретенных в работе над реалистическими фильмами. Изучив нравы и обычаи ойротов, создатели картины на съемках использовали местные национальные костюмы, юрты. Актеры Н. Беляев, А. Панкряшев, П. Леонтьев, освоившие верховую езду, стрельбу из лука, вжились в материал, успев перенять манеры коренного населения. С помощью технологии, напоминающей «съемку скрытой камерой», были сняты важнейшие сцены «тоя» (свадебный обряд с похищением невесты и выплатой калыма) и «камлания» (процесс священнодействия шамана). Так, удалось запечатлеть на пленке, как «кам» (шаман) в присутствии гостей начинал бить в бубен, вертеться волчком, обращаясь к духам. Съёмочная группа, углубляясь в горы, снимала небольшие айлы, бурные реки, крутые спуски, пропасти. По воспоминаниям режиссера, они осуществляли «переходы на лошадях по сотне километров, ночевки под открытым небом, незапланированные встречи с дикими обитателями величественных алтайских горных лесов» [Разумный, 1975, с. 66]. Технически опередив «Красный газ», картина несла мощный эмоциональный заряд. Режиссер композиционно ассоциировал старинную алтайскую легенду с борьбой народа за Советскую

власть, обравив ее начало и конец сценами революционного праздника. Правда, при этом показ этнографических особенностей экзотического края затмил идейную направленность фильма.

В игровых кинолентах 1920-х гг. фиксировался момент, когда Алтай оказался на историческом распутье: установление новой власти, борьба за самоопределение народа. Историко-революционная тематика обозначила геополитическую доминанту в художественном кинообразе Алтая с соответствующей семантизацией снятого в нем пространства. Эта территория, на которой развернулась освободительная борьба, обозначила Горный Алтай как границу советской России.

### **Алтайская тема в игровых фильмах 1930–1940-х гг.**

С 1930-х гг. в киноискусстве был взят курс на метод социалистического реализма, при освоении постулатов которого создателям фильмов приходилось сочетать собственные художественные искания с «политикой партии». «Форма, доступная миллионам» – таким был один из главных лозунгов соцреализма. Поворот к современности уже проходил через опыт документалистов, отбравших и обобщавших фактический материал для своих киноработ. Режиссеры игрового кино, перемещая интерес к личности, делали основными фигурами исполнителей, через которых воплощали свои идейные замыслы.

В эти годы алтайская тема оказалась вновь востребованной в большом кинематографе страны Советов. В Горном Алтае была снята большая часть одного из первых звуковых фильмов «Одна» (1931) Г. Козинцева и Л. Трауберга. Мощный состав создателей картины обеспечил ее успех, а вместе с ним навсегда определил высокий статус края как места и содержания киноленты, зачинавшей историю звукового кино. Сначала звук не был предусмотрен в фильме, но по приказу Всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино» режиссеры были вынуждены его частично озвучить. В картине, где мало актерских реплик, они широко использовали надписи-интертитры, вставленные во время монтажа между двумя кадрами, закадровый голос для разъяснения сюжетных поворотов. Звуковое единство фильма определила музыка М. Шостаковича, точно передающая зрителю эмоциональное содержание кадров, повороты действий, психологическое напряжение драматических ситуаций.

В центре сюжета – судьба молодой учительницы (Е. Кузьмина), отправленной на работу в алтайское село, где она вступала в борьбу с местным кулаком. Л. Трауберга вдохновила газетная заметка о заблудившейся и замерзающей в снегах учительнице, за которой по решению правительства был послан аэроплан. Этот случай произошел в Карелии, но авторы организовали поездку в Ойротию (Горный Алтай). Об этом крае уже были сняты документальные картины «Кровавые жертвоприношения алтайского шамана Блчека» С. Гуркина, «Алтай-кижи» В. Степанова, «Культура и быт алтайцев» А. Гарбеева. Богатый зрелищный материал, представленный в кинохрониках, позволял особенно глубоко и ярко разработать изобразительные планы игровой киноленты, главной пластической идеей которой было изображение той пропасти, которая пролегла между двумя мирами и которую преодолеть усилием героического действия предстояло простой учительнице.

Фильм состоит из трех частей, различающихся по месту действия и стилистике изображения: проспекты Ленинграда, коридоры отдела народного образования и Алтай. Визуальный ряд картины от крупных панорамных планов до мелких, но семантически наполненных бытовых деталей, строится на глубоком противопоставлении ленинградской и алтайской частей: солнечный город, людские шумные улицы – пасмурные, безлюдные долины, окаймленные далекими горами, наглухо замыкающими всеми забытый мир Ойротии. Светлой уютной городской комнате учительницы, спящей в мягкой белоснежной постели, противопоставит изба председателя с черными стенами, люлькой, где одеялом младенцу служит мохнатая шкура. Чтобы усилить мрачность обстановки, художник Е. Еней построил декорацию без окон. А мистическая сцена камлания у постели больного, сопровождающаяся пением шамана, освещена только горящими дровами костра. Действующие лица как бы погружены в живописную, динамичную светопластическую среду. Так создается звукозрительный образ той невежественной силы, которую олицетворяют кулак, обрекающий бедняков на голод, шаман и безразличный председатель сельсовета, роль которого исполнил С. Герасимов. Киновед Я. Бутовский, подчеркивая изобразительные находки авторов фильма, отмечает великолепно удавшийся оператору А. Москвину эксперимент съемок «в узкой гамме, сдвинутой в сторону “темного на темном”, то есть контраста со съемками “белого на белом” в городских сценах», создающий на экране «атмосферу солнечного дня, воздуха, свободы», а в алтайской части – «иной мир Средневековья» [Бутовский, 2000, с. 119–120]. Это был контраст между центром Советской России и ее периферией, между культурой социалистического города и первобытной отсталостью окраинных поселений малых народов. Чудеса техники Ленинграда, представленные в первой части, и о которых рассказывает учительница ойротам, в третьей части имеют ироничный антипод – первобытные устройства для дробления зерна, взбивания масла, растянутая на шесте шкура лошади с оскаленным черепом, выполняющая функцию границы в пугающий мир, отталкивающий чужака. Оппозиция свой / чужой видится одним из факторов формирования геопозитических моделей в кинотексте.

Фильм был сделан полнометражным, его длительность составляла 80 минут, из которых почти 60 минут отведено Алтаю. Съемки проходили в настоящем ойротском селе с использованием местных реалий: традиционная юрта, обряд шамана, игра на комусе. Режиссеры органично включили сцены, снятые на ленинградской кинофабрике (изба председателя сельсовета), в алтайский блок врезками в кадры пейзажей, старой школы, быта и ритуалов коренного народа. Кинолента завораживает зрителей подлинной атмосферой жизни алтайцев, представленных на экране этнографическими типажам, демонстрирующими картины народного быта: передвижение на конях, примитивные приемы стрижки баранов и дробления зерна. Добываясь подлинности фактуры персонажей, создатели фильма снимали алтайцев без грима. Оператору А. Москвину удалось создать колоритные кинопортреты стариков, бая, детей, красавицы Яйхан. Роль алтайской девочки исполнила тринадцатилетняя Т. Духанова (сценическое имя Э. Дугина), позже ставшая первой профессиональной актрисой Горного Алтая.

В отечественном киноведении кинолента «Одна» не была обласкана, да и мнение критиков неоднозначно. Так, Н. Нусинова подчеркивает «схематизм сюжета и монтажа, простоту фильма», которая составляет «контраст с изощренностью фабульной и монтажной структуры “Нового Вавилона” этих же авторов» [Нусинова, 1991, с. 162]. Да и сами режиссеры в 1960-х гг. осуждали свою картину за некую схематичность жизненных положений и характеров. Но при строгой критике французский киновед М.Шион [Chion, 1982], исследователи Н.Зоркая [Зоркая, 2005], Я. Левченко [Левченко, 2009] ставят этот фильм, отличающийся выразительными монтажно-изобразительными и звуковыми решениями, в ряд выдающихся произведений советского кино.

Решение проблемы спасения и обновления жизни малых народов, заявленной в картине «Одна», продолжил режиссер В.Шнейдеров в 1935 г. в звуковой киноленте «**Золотое озеро**» («Межрабпом-фильм»), связав ее с проблемой защиты окружающей среды этих народов, сбережения богатств природы и недр Алтая. Как и в литературе того времени, в кино находит отражение мотив золота, которое добывалось в Алтайских горах с незапамятных времен. В XIX в. из алтайских руд выплавляли серебро и золото, шла работа на золотых приисках. После революции прииски закрыли, и лишь к середине 1920-х гг. они возобновили свою деятельность. Путевые записки участников многочисленных научных экспедиций свидетельствуют о том, что центр проявлял повышенное внимание к территории, за которой благодаря топониму «Алтай» (дословно «золотые горы») закрепилось представление о «золотом дне», источнике неисчислимых природных богатств. Исследователи О.Молчанова [Молчанова, 1979, с. 130] и Г.Конкашлаев [Конкашлаев, 1974, с. 48] также связывают этимологию топонима «Алтай» с семантикой золота, его месторождениями и добычей.

Кинолента «Золотое озеро», повествующая о борьбе геологов золоторазведочной экспедиции с бандой старателей, скрывающихся от правосудия в тайге, посвящена теме «золотой лихорадки». Картина, где главные роли исполняют известные актеры А.Новосельцев, А. Файт, В. Савицкий, снята в жанре традиционного приключенческого фильма. Режиссер вел натурные съемки на Телецком озере, на водопаде Корбу, в окрестностях Артыбаша. При этом мастер видового кино обогатил картину необычными пейзажами. Так, В. Шнейдеров сумел отснять сцену со стаей фламинго на берегу Телецкого озера, которая завораживала зрителей кадрами экзотической природы. Музыка С.Василенко подчеркивала чувство величия алтайской земли. Оператору А.Шеленкову удалось снять эпизод пожара в тайге, который выглядел впечатляюще, несмотря на черно-белое изображение. Правда, из-за суровых климатических условий киногруппа продолжила свою работу на Кавказе, где был доснят финал киноленты. Фильм «Золотое озеро», полностью созданный в условиях экспедиций, сыграл заметную роль в становлении приключенческого жанра советского кинематографа. Во время работы над ним В.Шнейдеров и А.Шеленков сняли также видовую картину «По Алтаю», украшением которой стали пейзажные зарисовки алтайской природы.

В годы Великой Отечественной войны киностудии, эвакуированные в Среднюю Азию и в Новосибирск, часто направляли свои съемочные группы на Алтай. Спустя 10 лет «золотой» мотив получил неожиданное продолжение в черно-белом фильме **«Белый клык»** (1946) А.Згуриди о дружбе человека и волка-полукровки по мотивам одноименной повести Д.Лондона. Режиссер, известный своими документальными кинолентами о дикой природе, убедившись в невероятной схожести Горного Алтая с Клондайком, быстро оценил богатые возможности натуральных съемок, которые проходили в селе Чемал и его окрестностях: около Плач-скалы, на острове близ Оосака, в Узюке. Кадры наводнения снимали на Чемальской ГЭС, воспроизведшей на экране вид бурного водопада. Сцена, в которой волчонок падает в горную реку, была запечатлена на Катунь. В качестве массовки привлекались местные жители, внешне похожие на североамериканских индейцев. Правда, алтайцы, наблюдающие за съемками, были разочарованы тем, что в картине лишь имитировались сильная буря, наводнение или проливной дождь. Несмотря на все старания создателей фильма, живописные места Алтая были скрыты от зрителей, посмотревших киноленту, поскольку они оказались под маской чужого пространства, чужой страны.

В Алтайском крае был снята еще одна картина, в которой регион был тоже показан в скрытой форме. Режиссер А.Роу для съемок русской природы в эпической черно-белой сказке **«Кашей Бессмертный»** (1944) выбрал село Озерки Тальменского района, в окрестностях которого был выстроен декорационный старинный посад – сказочный городок с густым замесом славянского быта. Показывая первозданную красоту ленточного бора с вековыми деревьями, густыми зарослями папоротника, обилием разнотравья, режиссер вписал Алтай в историю России с ее древнейших времен. Именно здесь богатырь Никита Кожемяка бился с кашеевым воинством за землю русскую и за свою любимую – Марию Моревну. Если в фильмах **«Красный газ»**, **«Одна»**, **«Золотое озеро»**, **«Белый клык»** режиссеры снимали Горный Алтай, то в сказке на экране предстает Тальменский район с его уникальным ленточным бором. Кинематографисты как бы спустились с гор в не менее живописные леса и долины и впервые показали русский Алтай. Из Москвы для натуральных съемок приехали исполнители главных ролей С.Столяров, Г. Григорьева, Г. Милляр, И. Рыжов. Все остальные персонажи, появляющиеся в кадрах в натурной части фильма, – это жители села Озерки, которые помогали создателям картины строить деревянный посад: привозили лес и возводили сказочные терема. Премьера фильма, имевшего у зрителей головокружительный успех, состоялась в Барнауле в кинотеатре «Родина» в День Победы 9 мая 1945 г.

Алтайский край рассматривался не только в контексте фольклорных интерпретаций – актуализировался негативный вариант «алтайского кинотекста». В 1945 г. киногруппа Тбилисской киностудии сняла приключенческий фильм **«Золотая тропя»**. Вновь эксплуатируя «золотую жилу» недр Алтайских гор, режиссер К.Пипинашвили поставил картину о вывозе золота из региона в Китай. В основе сюжета – поиск тайного рудника, из которого немецкие колонисты в 1918 г. контрабандным путем переправляли за границу русское золото.



В фильме, снятом в приключенческом жанре, партизаны в поисках прииска, преодолевая опасный путь, попадали в засады. Одну из ролей сыграл Б. Андреев, уже прославившийся работой в нашумевшей картине «Два бойца». Фильм «Золотая тропа» сохранился в собрании Госфильмофонда, но практически не шел в кино-театрах и по телевидению. Возможно потому, что в нескольких кадрах на стене висит портрет Л. Берия.

Таким образом, Алтай привлек внимание российских кинематографистов, заняв заметное и достойное место в поэтической географии игрового кино уже в первые десятилетия его истории. При этом для областных режиссеров также, как и для кинодокументалистов, важно было включить сибирский край в историю России как ключевой рубеж, где решалась ее судьба. Алтай представлен как сокровенный источник будущей мощи страны не только в плане природных ресурсов («Золотое озеро»), но, главным образом, в плане ресурсов человеческих («Красный газ»). В фильмах столичных режиссеров, напротив, Алтай представлял российской глухоманью, краем дикой природы и первобытных нравов местных народов, которых надо было спасать, просвещать, цивилизовывать с помощью посланцев страны Советов. В картинах режиссеров киностудий, эвакуированных на российские окраины в годы Великой Отечественной войны, Алтай, его природа и аборигены ассоциировались или с географией американского Клондайка, или с дремучими лесами древней сказочной Руси. Так или иначе, в целом формировался «алтайский кинотекст», динамично эволюционировавший в технике, проблематике, жанровой стилистике советского кинематографа этого времени. Главными константами художественного кинообраза Алтая стали революционная борьба 1920-х гг. на Алтае, экзотика природы, этнической культуры и быта малых народов Горного Алтая (Ойротия и ойроты), концепт «золото», включающий топонимы края, его руды, их поиски и добыча. Разножанровая разработка этих мотивов, образов, концептов создавала перспективу дальнейшего интереса отечественного кинематографа к Алтайскому краю и его выходу в широкое меди-апространство России и зарубежья.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Абашев, В. В.** Русская литература Урала. Проблемы геопэтики: учеб. пособие / В.В. Абашев. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2012. – 140 с.

**Абашев, В. В.** Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В.В. Абашев – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. – 404 с.

**Александрова-Осокина, О. Н.** Вопросы геопэтики в современном литературоведении / О.Н. Александрова-Осокина // Научный диалог – 2020. – № 5. – С. 216–241.

**Бутовский, Я. Л.** Андрей Москвин – кинооператор / Я.Л. Бутовский – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. – 297 с.

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

**Веденин, Ю. А.** Культурная география / Ю.А.Веденин, Р. Ф. Туровский. – Москва: Ин-т наследия, 2001. – 192 с.

**Замятин, Д. Н.** Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов /Д. Н.Замятин // Социологическое обозрение – 2010. – № 3. – С. 26–50.

**Зоркая, Н. М.** «Одна» на перекрестках / Н.М.Зоркая // Киноведческие записки. – 2005. – № 74. – С. 154–155.

**Конкашлаев, Г. К.** Название «Алтай» / Г.К.Конкашлаев // Географические науки. – Алма-Ата. – 1974. – С. 48–49.

**Левченко, Я.** Звукопоэтика фильма Г.Козинцева и Л.Трауберга «Одна» / Я Левченко // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. – 2009. – Т. 54. – № 2. – С. 326–337.

**Молчанова, О. Т.** Топонимический словарь Горного Алтая / О.Т.Молчанова. – Горно-Алтайск: Горно-Алт. отд. Алт. книж. изд-ва, 1979. – 398 с.

**Нусинова, Н.** Одна, СССР (1931) / Н.Нусинова // Искусство кино. – 1991. – № 12. – С. 162–164.

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

**Разумный, А. Е.** У истоков... Воспоминания кинорежиссера / А.Е.Разумный. – Москва: Искусство, 1975. – 144 с.

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

**Херсонский, Х. Н.** О фильме «Одна» / Х.Н.Херсонский // Известия. – 1924. – 12 декабря.

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

**Chion, M.** La voix au cinema / M.Chion. – Paris: Ed. de L’Etoile, 1982. – 138 p.

#### REFERENCES

**Abashev, V. V.** Russkaya literatura Urala. Problemy geopoetiki: ucheb. posobiye / V.V.Abashev. – Perm: Izd-vo Permskogo un-ta, 2012. – 140 s.

**Abashev, V. V.** Perm kaktekst. Perm v russkoy kulture i literature XX veka / V.V.Abashev – Perm: Izd-vo Perm. un-ta, 2000. – 404 s.

**Aleksandrova-Osokina, O. N.** Voprosy geopoetiki v sovremennom literaturovedenii / O.N.Aleksandrova-Osokina // Nauchny dialog. – 2020. – № 5. – С. 216–241.

**Butovsky, Ya.L.** Andrey Moskvin – kinooperator / Ya.L.Butovsky. – Sankt-Peterburg: Dmitry Bulanin, 2000. – 297 s.

**Khersonsky, Kh. N.** O filme «Одна» / Kh.N.Khersonsky // Izvestiya. – 1924. – 12 dekabrya.

**Konkashlayev, G. K.** Nazvaniye «Altay» / G.K.Konkashlayev // Geograficheskiye nauk.i – Alma-Ata, 1974. – S. 48–49.

**Levchenko, Ya.** Zvukopoetikafilma G.Kozintseva i L.Trauberga «Odna» / Ya.Levchenko // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. – 2009. – T. 54. – № 2. – S. 326–337.

**Molchanova, O. T.** Toponimichesky slovar Gornogo Altaya / O.T.Molchanova. – Gorno-Altaysk: Gorno-Alt. otd. Alt. knizh. izd-va, 1979. – 398 s.

**Nusinova, N.** Odna, CCCR (1931) / N.Nusinova // Iskusstvo kino. – 1991. – № 12. – S. 162–164.

**Ogneva, Ye. V.** Kinoletopis Altaya: annotirovanny katalog kinofilmov i syuzhetov kinoperiodiki 1910–2005 / Ye. V.Ogneva. – Barnaul: Azbuka, 2006. – 299 s.

**Razumny, A. Ye.** Uistokov... Vospominaniya kinorezhissera/A. Ye.Razumny. – Moskva: Iskusstvo, 1975. – 144 s.

**Shestakova, I. V.** Kinematografichesky protsess v Rossii i na Altaye / I.V.Shestakova. – Barnaul: Izd-voAltGTU, 2006. – 238 s.

**Toporov, V. N.** Mif. Ritual. Simvol: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoye / V.N.Toporov. – Sankt-Peterburg: Progress, 1995. – 624 s.

**Vatolin, V. A.** Sinema v Sibiri. Ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896–1917) / V.A.Vatolin. – Novosibirsk: Novosib. gos. krayev. muzey, 2003. – 176 s.

**Vedenin, Yu. A.** Kulturnaya geografiya / Yu.A.Vedenin, R. F. Turovsky. – Moskva: In-t naslediya, 2001. – 192 s.

**Zamyatin, D. N.** Gumanitarnaya geografiya: Prostranstvo i yazyk geograficheskikh obrazov / D.N.Zamyatin // Sotsiologicheskoye obozreniye. – 2010. – № 3. – S. 26–50.

**Zorkaya, N. M.** «Odna» na perekrestkakh / N.M.Zorkaya // Kinovedcheskiye zapiski. – 2005. – № 74. – S. 154–155.

**Chion, M.** La voix au cinema / M.Chion. – Paris: Ed. de L'Etoile, 1982. – 138 p.