

Советский экран: игровое и документальное кино как инструмент конструирования реальности

Е. В. Головнева

Головнева Елена Валентиновна (Екатеринбург, Россия) — кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; Email: golovneva.elena@gmail.com

РЕГИОНЫ СССР НА ЭКРАНЕ: АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ СЦЕНАРИЕВ КУЛЬТУРФИЛЬМОВ КИНОСТУДИИ «СИБТЕХФИЛЬМ» (1930-е гг.)¹

В статье на основе анализа архивных источников рассматривается феномен культурфильма как просветительского и пропагандистского кино, получившего развитие в СССР в 1930-е гг. Культурфильмы являлись эффективным инструментом формирования общественных представлений о географии СССР, содержали в себе политическую риторику и выступали проводником идеологии социалистического строительства. В статье особое внимание уделяется малоизученным в научной литературе культурфильмам, снятым на базе киностудии «Сибтехфильм» (г. Новосибирск) в 1930-е гг. Кинематографисты «Сибтехфильма», создавая фильмы об отдаленных регионах СССР, конструировали концепты «Дальний Восток», «Сибирь», «Алтай», «Урал». На основе анализа литературных сценариев культурфильмов автор выявляет единую фабулу их построения, основные сюжеты и замыслы. Делается вывод о том, что, используя мультипликационные карты, художественные приемы, закадровый текст, кинематографисты создавали яркие образы отдаленных регионов СССР. Географические образы регионов хорошо ложились на язык кинематографических нарративов, и ключевые образы Сибири, Алтая, Дальнего Востока, возникшие в 1930-е гг., самовоспроизводились и позднее у разных поколений советских людей.

Ключевые слова: культурфильмы, кинематограф в 1930-е гг., национальная политика, образ регионов, регион, идеология, СССР, конструирование, «Сибтехфильм»

E. Golovneva

Elena Golovneva (Yekaterinburg, Russia) — PhD in Philosophy, Associate Professor at the Cultural Studies and Design Department of Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin; Email: golovneva.elena@gmail.com

REGIONS OF THE USSR ON THE SCREEN: ANALYSIS OF KULTURFILMS' SCRIPTS OF THE SIBTEKHFILM STUDIO OF THE 1930s²

Based on archive data, the author attempts at theorizing a Kulturfilm as an educational and propaganda film in the USSR in the 1930s. Kulturfilms were an effective tool for the public imagery of regions of the USSR, contained political discourse and played a prominent role in interpreting and adjusting ideological agendas. The article emphasizes the role of kulturfilms, which had been extensively filmed by the Sibtekhfilm studio in Novosibirsk in the 1930s. Working across the distant and exotic regions, filmmakers elaborated a set of lasting visual constructs of the Far East, Siberia, Altai, and Ural regions. The author studies the structure, episodes and plots of those Kulturfilms analyzing their scripts. Using the cartoon maps, art methods in filming and film narration, the filmmakers created memorable images of the remote regions. Geographical images correlated in

1. Статья выполнена при поддержке гранта РФНФ, проект 16–33–01038 «Образ региона в культурфильме (на примере творчества А. Литвинова)»

2. The article is sponsored by the Russian Foundation for the Humanities as a part of the project 16–33–01038 “Image of a region in Kulturfilms (the case of A. Litvinov)”

the best way with cinematographic narratives, and the key images of the Far East, Siberia and Ural refashioned in the public mind of different generations of the Soviet people.

Keywords: Kulturfilms, cinema in the 1930s, national policy, image of regions, region, ideology, USSR, construction, Sibtekhfilm

*«Моря и горы, долины и реки,
изумительные пейзажи, разнообразная флора и фауна,
богатейшие недра — все это дорого
сердцу советского человека.*

*Любовь к социалистической родине будет
еще в сто раз сильнее, если мы будем знать свою прекрасную страну».*

(Литературный сценарий фильма «Байкал, 1938)

[ГАНУ. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 263. Л. 31].

В настоящей статье на основе конструктивистского подхода³ делается попытка обратить внимание на ту роль, которую играет документальный кинематограф при формировании образов региональной идентичности. В современной российской литературе эта роль, к сожалению, недооценивается, и документальные фильмы не часто рассматриваются в качестве важного способа конструирования образов региона. Однако кинематографические нарративы вполне могут конкурировать с политическими дискурсами по степени своего влияния на формирование общественных представлений [12; 14]. По сравнению с политической риторикой кинематографические образы имеют ряд выраженных преимуществ: обладают метафорическим языком, большей выразительностью, являются более точными в формулировании ключевых посланий и формировании соответствующего смыслового ряда [7, с. 165].

В структуре советского кинематографического производства в 1920-е — 1930-е гг. особого внимания заслуживает пропагандистское и просветительское документальное кино, получившее название *культурфильмы* [10]. С одной стороны, эти фильмы являлись вкладом в науку, будучи одними из самых ранних кинодокументов по этнографии коренных народов и культурному наследию тех или иных регионов Советского Союза, позволяющих увидеть «свое и чужое», «знакомое и далекое», «центр и периферию» [13]. К созданию культурфильмов, в частности, активно привлекались научные консультанты. С другой стороны, в данных кинокартинах просматриваются и свидетельства государственной национальной политики [15], выражавшиеся в запечатленных на пленке мероприятиях, проводимых советскими организациями в регионах СССР на рубеже 1920-х — 1930-х гг. (создание туземных советов, культбаз, кооперативов, школ, медпунктов и т. д.). Кроме того, культурфильмы отрабатывали возложенную на них государственную миссию создания привлекательного образа того или иного региона для успеха переселенческой политики (в частности, в мероприятиях по заселению районов Сибири и Дальнего Востока выходцами из Белоруссии и Украины). Можно сказать, что культурфильмы в СССР являлись своеобразной формой *cultural governance* (управление посредством культурных образов) [16, р. 203].

Отметим, что в СССР возникла своя уникальная практика создания культурфильмов, поскольку каждая киностудия имела в своем плане регулярный выпуск документальных фильмов о народах и территориях страны. В период расцвета культурфильмов в данном направлении работали ведущие документалисты страны: А. Литвинов, Д. Вертов, В. Ерофеев, В. Шнейдеров. На экране создавались идеологически выстроенные кинопортреты территорий: «Советский Казахстан», «Сталинский Урал», «Советский Узбекистан», «Орденоносная Башкирия», «Советский Дальний Восток» и др. Государствоцентричному типу мышления соответствовал и запуск масштабного проекта — «Киноатласа

3. Использование методологии конструктивизма в данном случае обусловлено тем, что представленные в сознании образы территории, ее населения являются результатом направленной социокультурной обработки (активно конструируются) и имеют динамическую природу.

СССР», предполагавшего создание около 100 фильмов силами крупнейших советских киноорганизаций. Благодаря серьезной кинематографической мобилизации, количество выпущенных культурфильмов увеличилось с семидесяти в 1925 году до двухсот в 1930 [6].

Роль культурфильмов как эффективного инструмента доставки и распространения идей была осознана советской властью уже на раннем этапе ее существования [4]. Отталкиваясь от известного ленинского тезиса о важности для масс кино как вида искусства, советские идеологи кинематографа подводили под производство кинофильмов теоретическую базу.

Так, знаменитый режиссер С. М. Эйзенштейн утверждал, что кино по собственной своей, *чисто технической*, природе устроено так, что *механически* работает на искусственное предрасположение зрителя к чувственному мышлению» [11, с. 183]. Согласно Эйзенштейну, кино способно имплицитно передавать содержание мышления; кино фактически воплощает «мышление образами», что близко к мифомышлению; для кино характерен вербальный язык, который программирует процесс мышления [11, с. 184–185]. Подобно мифу, оно ориентировано на подражание эталонным образцам, манипулируя ценностями и создавая иллюзию реальности. В докладе, сделанном на Творческом совещании в 1935 г., режиссер настаивал на понимании мифологической природы киноформы, указав, что советский кинематограф должен идти «к предельно выразительной и выражающей форме и в предельно скупой и экономной форме выразить то, что нам надо» [11, с. 168]. Таким образом, в 1930-е гг. кинематографисты, создающие культурфильмы, претендовали не столько на наблюдение материала, сколько на непосредственное созидание новой реальности на экране, что воспринималось как воплощение эпохи революции советской культуры.

Культурфильмы «Сибтехфильма»

Одной из самых крупных студий по производству культурфильмов в СССР являлась Западно-Сибирская киностудия научных и учебно-технических фильмов «Сибтехфильм», образованная в апреле 1930 года в г. Новосибирске путем слияния существовавших ранее организаций «Киносибирь» и «Совкино» [См.: 3; 9]. Именно на базе «Сибтехфильма» кинематографисты, снимая фильмы об отдаленных регионах СССР, конструировали концепты «Дальний Восток», «Сибирь», «Алтай», «Урал», «Якутия», наполняя их политически выраженным содержанием, то есть, вписывая их в систему формирующегося социалистического государства. Историк кино Б. А. Альтшулер так фиксировал в своих мемуарах появление этой волны культурфильмов: «Они имели большой успех — моральный и материальный, — подолгу держались на экране, и автор этих строк, как и вся студенческая молодежь тех лет, считал своим долгом видеть решительно все эти фильмы. Они были существенной частью нашей культуры, их содержание становилось предметом бесед и дискуссий» [2, с. 15].

Поскольку многие культурфильмы того периода не сохранились до настоящего времени, особый интерес для анализа представляют литературные сценарии кинофильмов «Сибтехфильма», хранящиеся в Государственном архиве Новосибирской области. Речь идет о таких кинофильмах, как «Восточная Сибирь» (1935, реж. А. И. Гайдуль; «Горная страна Алтай» (1937, реж. А. И. Гайдуль), «Западная Сибирь» (1937, реж. З. М. Калик), «В тайге Западной Сибири» (1939, реж. Д. И. Васысь), «Горная Шория» (1939, реж. Г. М. Бобров); «Байкал» (1939, реж. Н. Г. Соколов) [1]. Познавательная ценность этих материалов, помимо прочего, состоит в том, что они наглядно демонстрируют, *из чего складывается и как формируется* замысел советского культурфильма.

Так, фильм «Восточная Сибирь» (1935) включает в себя показ различных географических и природных объектов (виды р. Енисей, Саян, р. Лены, Ангары и Байкала, г. Иркутска, Усолья, Забайкалья, р. Селенги, Улан-Удэ, Кяхты, Нерчинских гор). Их демонстрация сопровождается закадровым текстом, проясняющим для зрителя историческую и политическую важность географических образов. При показе общего плана Саян диктор отмечает, что «царизм превратил дикую саянскую страну в место ссылки» и «здесь по высочайшему повелению отбыл трехлетнюю ссылку В. И. Ленин» [1, Д. 122. Л. 14]. Виды безмолвного правого берега р. Ангары сопровождаются текстом о том, что «здесь, в с. Новой Уде, отбывал свою первую ссылку товарищ Сталин» [1, Д. 122. Л. 18]. При показе

Нерчинских гор, где стоят могилы декабристов Бестужева и Торсона, отмечается, что «советская власть уничтожила каторгу и труд стал свободным и радостным» [1, Д. 122. Л. 22].

Фильм «Горная Шория» (1939) в очерковом плане повествует о жизни маленького шорского народа, его культурном и экономическом росте, природных богатствах Горной Шории. В отличие от многих географических киноочерков, в данном фильме большое внимание уделяется человеку в труде, быту, на охоте. Связующим разные эпизоды звеном в фильме выступает народный певец-ныбакчи Морощко Напазако. Закадровый текст фильма включает в себя следующий нарратив: «*Страна гор, необозримой тайги, стремительных рек, неисчислимых природных богатств... Сотни лет живут в этой стране шорцы — сибирская тюркская национальность... Шорские баи, русские купцы, попы, миссионеры грабили и угнетали трудолюбивый народ. Маленькая национальность, насчитывающая 10–12 тыс. человек, была обречена на вымирание... И только Великая Социалистическая революция возродила к новой жизни шорский народ...*» [1, Д. 262. Л. 19].

Фильм «Урал» (1938) начинается с открытия карты СССР, на которой высвечивается Уральский хребет, появляются две стрелки — одна, указывающая на запад, где видна крупная надпись «Европа», другая — на восток, где написано «Азия». Хребет со своими различающимися западными и восточными склонами дает основной тон различным физико-географическим ландшафтам. Вытеснением зритель переносится на натуру и видит, как бурлят между размытыми скалами горные речки Урала. Для показа выбраны также реки Чусовая, Кама и многочисленные озера Челябинской области. Упор делается и на виды наиболее важных рудников и месторождений; богатство и разнообразие полезных ископаемых края показываются через кадры выветривания пород и процесса демонстрации самой природой своих недр. В кадре появляется цитата из речи Сталина о том, что «Урал представляет такую комбинацию богатств, которую нельзя найти ни в одной стране» [1, Д. 215. Л. 61]. Показывается также географическое размещение различных народностей Урала (русских, башкир, пермяков, татар). На экране даются кадры крупных центров населения — г. Свердловска, Перми, Магнитогорска, — которые показываются на контрасте со старыми населенными пунктами: Белорецком, Уфой, Миассом. Кадры индустриального Урала подкрепляются дикторским текстом: «*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*» [1, Д. 215. Л. 67]. Вместе с заводами-гигантами показывается появление новых соцгородов, внутри которых «все новое, все советское: новые улицы, новые здания, благоустройство, школы, клубы, театр, места отдыха и развлечений» [1, Д. 215. Л. 61]. В финальных кадрах отмечается ведущая отрасль Урала — машиностроение и говорится о том, что Урал дает нашей стране мощных «сталинцев».

Анализ данных материалов показывает, что в 1930-е гг., наряду с областной «литературной мобилизацией», кинематограф в Сибири становится важным средством конструирования образов территорий СССР. Кинематографисты, как и писатели Сибири, стремятся преодолеть узость поля наблюдений, охватить различные регионы «во всем разнообразии их национальных, бытовых и природных особенностей, во всей глубине их социалистических преобразований» [8, с. 3]. В газете «Советская Сибирь» С. Кожевников отмечал: «Без преувеличения можно сказать, что Сибирь уже прирезана к общему полю советской литературы. Но Сибирь велика и исключительно разнообразна и по национальному составу населения, и по бытовому укладу народов, и по пейзажу, и даже по климатическим условиям. Показать Алтай — это еще не значит показать Кулунду, так же, как показать Кулунду — это еще не значит показать Даурию, или Ямальский полуостров, или Барабинскую степь, или Ишимскую тайгу...» [8, с. 3]. В своей деятельности творческие работники руководствуются тезисом А. М. Горького, по словам которого, «достичь высот действительности — это значит наряду с расширением поля наблюдения литературы более глубоко и всесторонне проникать в современную жизнь, полнокровно изображать новых людей, героев нашего времени. «Народоведение» — главная область искусства» [8, с. 3].

Фабула культурфильмов

В 1930-е гг. репрезентация образов регионов на экране должна была соответствовать программной установке Наркомпроса. Она гласила, что кинематографисты обязаны включать в фильмы кадры, «которые убедительно и ярко показали бы, что отдаленные территории страны, бывшие при царизме колониями и местами ссылки, как и все части нашего Советского Союза, развивают культуру социалистическую по содержанию, национальную по форме» [1, Д. 122. Л. 35]. В силу этого кинематографистам, снимающим культурфильмы, предписывалось отказываться от схематичного построения фильмов, где надпись иллюстрируется диапозитивными, не связанными между собой кадрами, где сведения о географическом ландшафте, климате, животном и растительном мире даются без взаимной связи. Кадры фильма должны были быть выстроены вокруг центральной идеологической линии развития темы, когда объекты давались, как подтверждающие географическую характеристику местности.

Как правило, эпизоды культурфильмов были связаны между собой общей темой, центральной и для официального политического дискурса того времени, — противопоставление старого (отсталого, отжившего) и нового (социалистического) в развитии регионов СССР. Кроме того, сценарии фильмов были насыщены материалами, дающими зрителю представления о географическом положении территории, ее природных ресурсах, полезных ископаемых, растительном и животном мире. Отдельное внимание уделялось кинематографической репрезентации культуры коренных народов, проживающих на данной территории, история которых изображалась в идеологических терминах: бесправном положении народа в прошлом и его зажиточной жизни в настоящем.

Анализ литературных сценариев кинофильмов «Сибтехфильма» позволяет четко обозначить фабулу построения фильма. Фильмы начинаются с показа карты местности с прилегающими к ней территориями. В целях лучшего представления о размерах показываемой территории, с одной стороны, и об ее широтном географическом положении, с другой, на экране присутствуют мультипликационные карты, которые часто являются связующим звеном на всем протяжении фильма.

Далее режиссер показывает природные объекты, часто с упором на хозяйственную сторону, демонстрирует разнообразие географических ландшафтов, культуры и быта населения. При этом в показе географического материала кинематографисты следовали установке стремиться к большей наглядности, доступности, популярности и занимательности изложения. В газете «Правда» (21 июля 1935 г.) отмечалось, что «наши экспедиционно-краеведческие фильмы должны, прежде всего, всем ходом своего сюжетного действия развертывать познавательный материал; давать красочную картину наших регионов, помогать советским людям познавать свою родину, самую радостную, самую счастливую» [1, Д. 158. Л. 179].

Для создания представления о том или ином конкретном географическом ландшафте, кинематографистами зачастую избиралась форма построения фильма в виде новелл, каждая из которых имела законченную тему. На основе изображения типичного ставилась задача дать представление об общем. Например, литературный сценарий фильма «Восточная Сибирь» (1935) предписывал показывать индустриальные объекты, включать кадры о стахановцах транспорта или золотой и угольной промышленности для выражения более общей идеи — радостного социалистического труда, показывать кадры сибирского колхоза, чтения акта о закреплении земли в вечное пользование, проработок на собрании колхозников — для наглядного выражения сталинского указа о зажиточной жизни [1, Д. 122. Л. 35].

Особое внимание уделялось дикторскому тексту, который помогал не просто создать какую-то альтернативную (параллельную) реальность, сколько заставить зрителя лучше прочувствовать изображаемое на экране. Так, в фильме «Байкал» начало киноленты сопровождается такими словами: «За уральским хребтом, между Бурятско-Монгольской автономной республикой и Иркутской областью, окруженный таежными лесами, находится озеро Байкал... Красив и самобытен Байкал... Суровы и величественны его берега... Холодны и прозрачны его воды...» [1, Д. 263. Л. 3].

Другая особенность дикторского текста состояла в его направленности в сторону «политической заостренности». Закадровая речь выполняла функцию национальной мобилизации и обличала экзистенциального врага в виде царизма. В соответствии с литературным сценарием, фильм «Байкал» завершается словами: *«Над просторами Байкала, там, где прежде раздавалась унылая песня каторжника, теперь звучат новые советские песни, песни освобожденного труда возрожденных народов, населяющих этот удивительный уголок нашей социалистической родины»* [1, Д. 263. Л. 5].

Очевидно, что Сибири этим текстом отводилось значительное место как особой территории социалистического строительства — территории индустриального и транспортного освоения. Во временной модели настоящее уступало место пропаганде будущего. Итоговая версия фильма «Байкал», утвержденная Главком, включила в себя также новые дикторские вставки, ориентированные на показ «светлого будущего» региона: *«В ближайшее время здесь будут построены уже запроектированные мощные ГЭС. Непокорная река понесет свои воды через многочисленные шлюзы. Гидроэнергия Ангары и других байкальских рек будет использована для социалистического строительства нашей родины. Мощные промышленные предприятия вырастут на Байкале. Важнейшие транспортные линии свяжут побережье, обеспечат развитие механизированного сельского хозяйства и местной промышленности»* [1, Д. 263. Л. 15].

Несмотря на то, что формально учебные и технические фильмы должны были отходить от принципов построения художественного фильма, тем не менее, режиссеры использовали сильные художественные жесты для большей выразительности и наглядности политических моментов. Финал культурфильма неизбежно строится на идеологии. К примеру, рабочий сценарий финала учебного фильма «Урал» 1938 года включал следующую сцену:

Свердловск — кузница кадров Урала. У живописного озера Шарташ видим втузгородок. Вечер. Комната в квартире знатного стахановца, полно гостей. Бросается в глаза «многонациональный» состав гостей. Здесь и русские, и башкиры, и удмурты, и казахи... Весело. Календарь показывает 1 мая. Перед собравшимися — обильный стол. Из-за окна донеслась веселая комсомольская песня. За окном — красивый ночной вид на сверкающий огнями металлургический завод-гигант... Сидящий ближе к открытому окну старик рабочий башкир с орденом на груди залюбовался видом на завод.

— Хорошо! — вырывается у задумавшегося Али.

— Что задумался, Али? — (слышен голос за кадром)

— Хорошо! — восторженно говорит Али еще громче, повернувшись к остальным гостям.

— Годы только мои шибко большие... Хочу... войти в партию, — смущенно заканчивает Али.

Все радостно зашумели, раздался взрыв аплодисментов.

— Какие твои годы! Подавай, подавай, Али, ей бойся, поддержим! — слышится сквозь гром аплодисментов.

Из-за окна еще громче доносится веселая музыка и молодая радостная песня. Все стоя приветствуют смущенного Али. За окном величественный ночной вид завода-гиганта. КОНЕЦ. [1, Д. 215. Л. 73].

Таким образом, анализ литературных сценариев позволяет сделать вывод о том, что, используя мультипликационные карты, художественные приемы, закадровый текст, кинематографисты в 1930-е гг. создавали на экране яркие образы отдаленных регионов СССР. Безусловно, общим местом во многих культурфильмах являлись идеологические сюжеты, и культурфильмы своими кинообразами компенсировали дефицит риторических ресурсов в политическом дискурсе. Предполагалось, что культурфильмы должны были выполнять и серьезную инструментальную роль: заставить зрителя полюбить свою родину. Культурфильмы обладали значительным информационным и познавательным ресурсом, давали относительно полное представление о географии страны. Географические образы регионов хорошо ложились на язык кинематографических нарративов, и ключевые образы Сибири, Алтая, Дальнего Востока, возникшие в 1930-е гг., самовоспроизводились и позднее у разных поколений советских людей.

Библиография

1. Государственный Архив Новосибирской области (ГАНО). Ф. 1123. Оп. 1.

2. Альтшулер Б. А. Учебный кинематограф: этапы развития. М.: ВГИК, 1987.
3. Ватолин В. В. Люди-вехи новосибирского кино. — Новосибирск: Издательство «Приобские ведомости», 2010. 204 с.
4. Головнев И. А. Советское кино на пике своего взлета // Вестник УрО РАН. Наука. Общество. Человек. Екатеринбург: Автограф, 2013. №1 (43). С. 162–173.
5. Головнев И. А. Этнографическая киноправда // Вестник «Зеленое спасение». №2. Алматы, 2013. С. 34–42.
6. Магидов В. М. Кинодокументы по визуальной антропологии России // Материальная база сферы культуры. Вып. 2. М.: Изд. РГБ, 1998. С. 11–23.
7. Макарычев А. С. Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах // Международный журнал исследований культуры. №4(5). 2011. С. 164–170.
8. Советская Сибирь. 18 июня 1941 г. №141.
9. Светлаков Ю. Я. Кинолетопись Кузбасса. — Кемерово: Сибирский писатель, 2004. 320 с.
10. Шлегель, Ханс Йоахим. Немецкие импульсы для советских культурфильмов 20-х годов // Киноведческие записки. № 58. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 368–380.
11. Эйзенштейн С. М. Метод. Том первый. Grundproblem. — М.: Музей кино, 2002. 493 с.
12. Cosgrove D. Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World. London: I. B. Tauris, 2008. 256 p.
13. Kivelson V., Neuberger J., eds. Picturing Russia: Explorations in Visual Culture. New Haven, CT: Yale University Press, 2010. 284 p.
14. MacDougall D. The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses. — Princeton University Press, 2006. 312 p.
15. Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001. 496 p.
16. Muller B. Securing the Political Imagination: Popular Culture, the Security Dispositif and the Biometric State // Security Dialogue. Vol. 39. N 2–3. April-June. 2008. P. 199–220.

References

1. Gosudarstvennyi Arkhiv Novosibirskoi oblasti (GANO). F. 1123. Op. 1.
2. Al'tshuler B. A. Uchebnyi kinematograf: etapy razvitiia. M.: VGIK, 1987.
3. Vatolin V. V. Liudi-vekhi novosibirskogo kino. — Novosibirsk: Izdatel'stvo «Priobskie vedomosti», 2010. 204 s.
4. Golovnev I. A. Sovetskoe kino na pike svoego vzleta // Vestnik UrO RAN. Nauka. Obshchestvo. Chelovek. Ekaterinburg: Avtograf, 2013. №1 (43). S. 162–173.
5. Golovnev I. A. Etnograficheskaia kinopravda // Vestnik «Zelenoe spasenie». №2. Almaty, 2013. S. 34–42.
6. Magidov V. M. Kinodokumenty po vizual'noi antropologii Rossii // Material'naia baza sfery kul'tury. Vyp. 2. M.: Izd. RGB, 1998. S. 11–23.
7. Makarychev A. S. Estetika identichnosti: geograficheskie obrazy v kinematograficheskikh narrativakh // Mezhdunarodnyi zhurnal issledovani kul'tury. №4(5). 2011. S. 164–170.
8. Sovetskaia Sibir'. 18 iunია 1941 g. №141.
9. Svetlakov Iu. Ia. Kinoletopis' Kuzbassa. — Kemerovo: Sibirskii pisatel', 2004. 320 s.
10. Shlegel', Khans Ioakhim. Nemetskie impul'sy dlia sovetskikh kul'turfil'mov 20-kh godov // Kinovedcheskie zapiski. № 58. M.: Eizenshtein-tsentr, 2002. S. 368–380.
11. Eizenshtein S. M. Metod. Tom pervyi. Grundproblem. — M.: Muzei kino, 2002. 493 s.
12. Cosgrove D. Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World. London: I. B. Tauris, 2008. 256 p.
13. Kivelson V., Neuberger J., eds. Picturing Russia: Explorations in Visual Culture. New Haven, CT: Yale University Press, 2010. 284 p.
14. MacDougall D. The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses. — Princeton University Press, 2006. 312 p.
15. Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001. 496 p.
16. Muller B. Securing the Political Imagination: Popular Culture, the Security Dispositif and the Biometric State // Security Dialogue. Vol. 39. N 2–3. April-June. 2008. P. 199–220.