

Наталья Арлаускайте

Oksana Sarkisova. Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. London: I. B. Tauris, 2017. ISBN 978-1-78453-573-5.

Наталья Арлаускайте – доктор гуманитарных наук, профессор Вильнюсского университета. Адрес для переписки: Institute of International Relations and Political Science, Vilnius University, Vokieciu st. 10, Vilnius 01130, Lithuania. natalija.arlauskaite@gmail.com.

Книга Оксаны Саркисовой «Советские национальности на экране: Культурфильмы от Крайнего Севера до Средней Азии» через призму советских документальных кинотравелогов 1920–1930-х годов рассматривает (в данном случае – буквально), как в сочетании жанра культурфильма, постимперской этнографии и межвоенной национальной политики формируется и видоизменяется новая политическая оптика, как вырабатывается и видоизменяется советский визуальный режим. Книга, состоящая из семи глав, начинается с теоретических дискуссий о жанре культурфильма в советской кинокритике, переходя затем к исследованиям того, как документальные путешествия по разным частям советского мира – Арктика, Дальний Восток, Южная Сибирь, Поволжье, Кавказ и Средняя Азия – устанавливали способ и категории понимания гетерогенности и связности жанра, утверждали киноканон национальностей и испытывали меру отклонения от него.

Первая глава «Их должны представлять другие: Культурфильм и национальное в советском кино» посвящена дебатам о месте и функциях культурфильма в советской киноиндустрии и кинокритике, в середине 1920-х годов обсуждавших возможность создания киноатласа, размечающего пространство и население советского государства и тем самым задающего модель для его визуального восприятия. Конкуренция между понятиями «культурфильм», «политпросветфильм», «документальный фильм» и другими в кинокритике и производственной практике, в том числе в деятельности специализированных киностудий вроде «Востоккино», показана как основывающаяся на мере и способах контроля над «конвенциями репрезентации советского пространства» (с. 39) (одновременно вышедший обзор истории культурфильмов в советской России вне их прямой связи с национальной политикой см.: Sarkisova 2016). Как следует из названия главы, включающего усеченную цитату из «18 Брюмера Луи Бонапарта» Карла Маркса, которой в качестве эпиграфа открывается «Ориентализм» Эдварда Саида («Они не могут представлять себя, их должны представлять другие»), эти конвенции в своей основе видятся колониальными.

В центре второй главы «Абсолютное знание: Кинопробег Вертова по советской вселенной» – фильм Дзиги Вертова *Шестая часть мира* (1926) как пример разработки визуального словаря для фильма-каталога, создающего реестр советского. В задачи этого визуального словаря входит как управление внутренним потреблением (заказчик фильма – Госторг), так и демонстрация достижений со-

ветского мира на экспорт (фильм предназначался в том числе для международного проката), в частности его национальной композиции. Как утверждает Саркисова, визуальный порядок фильма направлен на демонтаж колониальной логики отношений между имперским центром и периферией и подчеркивание горизонтальной коммуникации между людьми и группами, населяющими окраины советского мира (с. 52), однако взгляд кинокамеры устроен таким образом, что «его модернистская идеология включает в себя набор колониальных топосов» (с. 56). Например, в эпизоде о Крайнем Севере ненцы изображены в модусе, вводящем противопоставление отсталости и цивилизованности, которая приходит вместе с советской модернизацией.

Киноманипуляции с иерархиями цивилизованности – общее место этнографического кино, начиная с *Нанука с севера* Роберта Флаэрти (1922), в котором, как хорошо известно, Флаэрти просил своего главного персонажа удивиться при виде патефона и попробовать «цивилизацию» – патефонную пластинку – на зуб. В другом эпизоде ружья, с которыми иннуиты охотились уже давно, были заменены на гарпуны – для большей «аутентичности» и с теми же иерархическими последствиями. В сюжете книги вертовский фильм с его ненецким эпизодом и пунктирная история этнографического кино, начинающаяся с канонического арктического *Нанука*, приводят к третьей главе «Арктические травелоги: Покорение советского Крайнего Севера», открывающей региональные этюды.

Фильмы, созданные Владимиром Ерофеевым, Ольгой Подгорецкой, Владимиром Шнейдеровым и Марком Трояновским, с одной стороны, представляют разнообразность культурного мифа об освоении и приспособлении для жизни негостеприимного ледового мира, с другой – выстраивают визуальную «аутентичность экзотики» коренного населения, аутентичность, так же, как и в *Нануке*, зачастую преднамеренно организованную. Способ съемки нацелен на создание идеи полной проницаемости снежного пространства для советской цивилизационной миссии, а население предстает чрезвычайно адаптивным к условиям жизни и потенциально к новой ее организации на Крайнем Севере – окраине советского мира.

Визуальная логика, которую описывает Саркисова, задает вопрос, на который в *Письме из Сибири* в 1959 году будет искать ответ Крис Маркер. Это совсем другой язык рефлексивной кинодокументалистики, которому совершенно чужда идея фиксации реальности или аутентичности. Однако спрашивает он о том же – возможно ли в Сибири (или на Крайнем Севере – в случае, разбираемом в книге) найти место, свободное от идеологии? Ответ Маркера – да, но только там, где вечная мерзлота. Ответ раннесоветских кинодокументалистов – разумеется, нет: весь Крайний Север покрыт (или будет покрыт) советским взглядом.

Четвертая глава «Лесные люди, дикие и укрощенные: Дальневосточные травелоги» анализирует фильмы-экспедиции Александра Литвинова, Амо Бек-Назарова и Михаила Слуцкого в контексте, с одной стороны, гибридизации жанра культурфильма, с другой – сдвига в изображении Дальнего Востока и его этнического состава (нанайцев, китайцев, биробиджанских евреев и др.) с 1928 по 1936 год. Гибридизация жанра происходит за счет усиления фикциональности повествования, а основной сдвиг репрезентаций происходит в движении от фиксации традиций на

границ исчезновения, производства своего рода «кинотрофеев» (с. 86) к созданию образа этнических меньшинств как «бенефициаров советского режима» (с. 113). При этом появляется важная тема роли систем коммуникации в процессе медиаколониализации огромных и малозаселенных пространств, в котором кино и его создатели выступают «главным агентом перемен – на экране и по эту его сторону» (с. 93).

Если в четвертой главе советизацию Дальнего Востока производит медиазнание, то в пятой главе «Диагностика народов: Экранная национализация грязи и болезней» прослеживается советизация населения Южной Сибири и Поволжья (бурятов, ойротов, хакасов, чувашей, мари, башкир и др.) через знание медицинское. Здесь рассматриваются фильмы о гигиенических экспедициях для лечения и профилактики сифилиса и трахомы, оборачивающихся практиками диагностики и гигиены, которые, в свою очередь, очерчивают, производят национальности. Так, как показывает Саркисова, в фильме Лидии Степановой и Василия Беляева *По Бурято-Монголии* (1929) о советско-немецкой медицинской экспедиции буряты описываются как пациенты, объединенные общей болезнью и ожидающие помощи извне. Эта помощь приходит вместе с новым советским образом жизни, который устанавливают в равной мере и врачи, и кинематографисты, определяющие, каким образом должна выглядеть (опять же – буквально) цивилизационная норма (с. 121–122). Здоровое зрение – одновременно предмет и метафора культурфильмов о глазных болезнях народностей Поволжья, в которых «политически верное» зрение приобретает вместе с отказом от старого образа жизни и прежних форм лечения (шаманских ритуалов), отмеченных как отсталые и вредные, в пользу специализированного знания, в том числе – медицинской киноэтнографии.

Анализ сочетания миссионерски-просветительского, этнографического взгляда и туристической оптики составляет основу шестой главы «По Кавказу». Коммодификация экзотики требует особой разметки пространства, культурных практик и населения: переписание такого рода производит набор мест, видов и действий, предназначенных для повторного посещения/потребления. В фильме Николая Лебедева *Страна Нахчо* (1929) о Чечне появляется местный рассказчик-гид, «переписывающий» прежний имперский кавказский нарратив от имени местного населения и заново обозначающий важные места. В фильме *Дагестан* (1927), смонтированном Сергеем Лямым из материала, отснятого Яковом Толчаном и Петром Зотовым для *Шестой части мира*, история имама Шамиля и место его пленения представлены таким образом, что создают новое *место памяти*: памяти об антиимперском сопротивлении, в котором имам Шамиль предстает не столько религиозным, сколько политическим лидером и революционером (с. 146). В сочетании с доказательствами успехов советской модернизации (просвещение, здравоохранение, технологии, сети коммуникаций и пр.) такого рода фильмы предлагали туристический гид по «укрощенному пограничью» (с. 161), предназначенный как для будущих туристов, так и для местного населения, своего рода визуальную грамматику советского туризма.

Заключительная седьмая глава книги «Верблюды и железные дороги: Переписывая Среднюю Азию» анализирует фильмы-экспедиции на Памир, медиакампанию вокруг строительства Турксиба и визуальную метафорику Средней Азии. Последний подраздел возвращает к Дзиге Вертову: с его кинокаталога советского

мира *Шестая часть мира* начинается разбор советских кинотравелогов, а заканчивается он анализом фильма *Три песни о Ленине* (1934), в частности, в фильме конструируемого эмансипационного дискурса, главной метафорой которого становится снятие паранджи – обретение советского зрения – для всех народов Средней Азии вообще, безотносительно к конкретным национальностям. Однако производство визуальных этнических категорий – важная особенность и ранне-советских кинотравелогов в целом, и, например, одного из двух обсуждаемых в этой главе фильмов о памирских экспедициях *Крыши мира* (1927) Владимира Ерофеева. Этот фильм с помощью этнографической оптики приписывает оседлое население Памира к категории «таджиков» и тем самым чрезвычайно неоднородное с этнической, социальной, религиозной, языковой точки зрения пространство переписывает в терминах национальностей. Саркисова показывает, что неоднородность населения Туркменистана в *Турксибе* (1929) Виктора Турина, понимаемая в национальных категориях, визуально обозначается разными приемами, вплоть до закрепленных за соответствующими группами ракурсов съемки – как в случае оседлого и кочевого (казахов) населения (с. 184). При этом общим для всех этих и других культурфильмов-травелогов остается коммуникационная и медиапроницаемость всего, что полагается советским миром, для последующего усвоения коммуникационных и визуальных его моделей.

Важны две идеи, соединяющие главы между собой. Во-первых, это мысль о том, что как бы раннесоветское политическое воображение, стремящееся осмыслить национальную и пространственную сложность нового государства, ни наследовало имперско-ориенталистскую традицию, не следует преувеличивать его тотальность и неизменность, а также связность и однородность его кинопрактик. Так, в целом ряде конкретных культурфильмов (*Шестая часть мира*, *По дебрям Уссурийского края* (1928), *Страна Нахчо*, *Крыша мира* и др.) Саркисова обнаруживает разные, иногда вступающие в противоречие, способы визуального производства субъектности этнических групп, «соединяющие колониальный и антиколониальный дискурсы и практики» (с. 13) и утверждающие «множественность этнографических скопических режимов» (с. 15) для советского проекта. То есть книга, не декларируя это открыто, участвует в полемике о производстве советской субъектности и показывает, каким способом возникают/становятся видимыми разрывы в конструировании советского визуального порядка или его пусть и кратковременные, альтернативные версии.

Во-вторых, исследования (советских) визуальных/скопических режимов, как правило, явно или подспудно отсылающие одновременно к теоретической перспективе, восходящей к Мишелю Фуко и его работе с формами «оптического господства», и анализу конкретных визуальных практик или искусств, требуют мелкой работы с приемами, техникой и особенностями имеющегося материала (см., например: Орлова 2008, 2009; позволю себе также упомянуть свою статью: Арлаускайте 2017). Книга Саркисовой, в центре внимания которой, напомню, не столько жанр и его история, сколько им утверждаемый визуальный порядок национальной политики и советского мира, много работает со спецификой кинотекстов: особенностями анимационных и статичных карт в анализируемых фильмах и ролью аэросъемки в раз-

метке и переозначивании пространства, крупностью планов и выбором ракурсов в модерировании субъектности, рефлексией зрительского опыта в самой структуре фильма и многим другим. При этом анализ текстуальности фильмов тесно увязан с институциональной логикой кинопроизводства: организацией студийной работы, формированием киногрупп, заказами, прокатом, учетом аудитории, индивидуальными стратегиями внутри кинополя, кинокритикой и кинополитикой. То есть аналитика таким образом понимаемого визуального режима выходит за рамки кинотекста и учитывает сложную сеть институциональных отношений.

В эпилоге книги Саркисова прочерчивает линии развития советского документального кино, работающего с опытом культурфильмов и раннесоветской документалистики, прежде всего – с традицией Вертова (*235 миллионов* Улдиса Браунса (1967), *Начало* Артавазда Пелешяна (1967)). В этой пунктирной истории упоминается последняя волна изменения границ после пакта Молотова-Риббентропа и их освоение в кинодокументалистике в 1940 году, в частности – в *Дне нового мира*, коротко показывающем или упоминающем новую границу с Финляндией, свадьбу в Западной Украине, Таллинн, Каунас и Ригу. Фильм, представляющий один день из жизни СССР (согласно титрам – 24 августа), снятый множеством операторов, предлагает пример «социализации в “новом зрении”» (с. 204). Разумеется, медийное зрение, которым располагали перекроенные страны, полагалось эффективным. Например, последний номер журнала «Советское фото» за 1940 год предлагал репортаж о поездке фоторепортеров в Литву, Латвию и Эстонию и встречах с местными фотографами, работающими для прессы. Производимое ими «новое зрение» понималось как неловкое, ученическое, требующее навыка: «Правда, их снимки еще слабы, напоминают наши снимки 1929–1930 гг. Так, портрет лучшего ткача они снимают в застывшей перед аппаратом позе с челноком в руке, стахановца завода “Металас” у громадной шестерни, допуская крутой ракурс, и т. д. Упорная учеба над собой поставит их в один ряд с фоторепортерами других союзных республик» (Чернов, Кислов 1940). Было бы чрезвычайно интересно проследить дальнейшее «воспитание оптических чувств» в разных частях опять видоизменившегося Советского Союза (прежде всего на примере республиканских киножурналов «Советская Литва», «Советская Грузия» и т. п.) в первые послевоенные годы, когда кинотренировка советского зрения была по-прежнему или вновь актуальна, хотя, судя по всему, калибровалось оно по-разному.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Арлаускайте, Наталия. 2017. «"Пройдемте, товарищи, быстрее!": режимы визуальности для блоkadной повседневности». С. 75–102 в *Блокадные нарративы*, сост. Полина Барскова и Риккардо Николози. М.: Новое литературное обозрение.
- Орлова, Галина. 2008. «Советская картография в сталинскую эпоху: детская версия». *Неприкосновенный запас* 58:85–101.
- Орлова, Галина. 2009. «Карты для слепых: политика и политизация зрения в сталинскую эпоху». С. 57–104. *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме*, сост. Елена Ярославская-Смирнова и Павел Романов. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ.
- Чернов, Дм. и Ф. Кислов. 1940. «В советской Прибалтике». *Советское фото* 12:13.
- Sarkisova, Oksana. 2016. "The Adventures of the *Kulturfilm* in Soviet Russia." Pp. 92–116 in *A Companion to Russian Cinema*, edited by Birgit Beumers. Chichester, UK: Wiley Blackwell.