

УДК 130.2+7.01+791

DOI: 10.17223/22220836/20/2

Е.Н. Савельева

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ МОДЕЛЬ СИБИРИ И «СИБИРСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО XX В.

В контексте кризиса национально-культурной идентичности в условиях глобализирующегося мира особую актуальность приобретает проблема поиска механизмов сохранения самобытности культур. Среди разнообразных видов искусства в XX в. кинематограф становится не только массовым развлекательным зрелищем, но и формой художественно-образного воплощения специфической природы идентичности. В данной статье представлен процесс формирования кинематографической модели сибирского региона на материале кинопроизведений, использующих Сибирь в качестве места ключевых событий. В основе специфики киноязыка подобного ряда фильмов выявляются особенности регионального самосознания, или так называемой «сибирской идентичности».

Ключевые слова: национально-культурная идентичность, сибирский регион, киноязык, документальное кино, кинематографический образ, кино «оттепели».

Среди вызовов современного глобализирующегося мира особое место занимает кризис национально-культурной идентичности. Унификация мировоззренческих и художественных процессов принимает угрожающие формы. В свете этого обращение к проблеме сохранения и поддержки культурной самобытности приобретает особую актуальность. Среди эффективных механизмов, содействующих проявлению уникальности культур, особое место занимает киноискусство. Обладая набором специфических средств выразительности, киноязык потенциально предрасположен к художественно-образной демонстрации тех особенностей, которые характеризуют национально-культурную идентичность. Не случайно подавляющее большинство мировых киношкол вели постоянную борьбу за художественно-эстетическую независимость национального киноязыка (см.: [1]). Целью статьи является попытка подтвердить данный тезис на материале кинематографа сибирской тематики. Предлагается исследование, демонстрирующее эффективность художественной стратегии киноискусства, воплощающего самобытную природу идентичности сибирского региона. Для этого, прежде всего, обозначим основные составляющие национально-культурной идентичности сибиряков; затем рассмотрим основные этапы формирования художественной парадигмы Сибири и, наконец, выявим специфические особенности кинематографического образа сибирского региона и поведенческие модели героев в его среде.

Сибирь – это особый регион с длительной историей формирования национально-культурной идентичности. Уточним, что речь идет о сибирской идентичности, составляющими которой являются особая система ценностей и традиций, этические установки, этнографические признаки, специфика юмора и т.д. С данным комплексом представлений и характеристик отождествляют себя многочисленные представители коренных народов Сибири

и народы, проживающие на территории сибирского региона (русские, украинцы, татары, буряты, тувинцы, хакасы, алтайцы и др.). Несмотря на такую многонациональную структуру населения, выявляются следующие самобытные черты сибирской идентичности, или «сибирского характера»: выносливость (стойкость), трудолюбие, прагматичность, свободолюбие, прямодушие (искренность), наивность. Кроме того, суровая природа и условия на грани выживания сформировали такие особые качества, как великодушие, коллективизм (способность к бескорыстной взаимопомощи) и морально-нравственная ответственность.

Конечно, это идеальная модель. Однако указанные характеристики, воплощенные в художественно-образной системе кино, маркируют региональную сибирскую идентичность. Наиболее явно это репрезентируется в фильмах, использующих Сибирь в качестве географии сюжета, т.е. места ключевых событий. Такое кино мы будем называть кино «сибирской топологии». Серьезные основания для выделения подобной тематической области дают сложившиеся в киноискусстве образ Сибири и особые поведенческие модели героев в ее среде. Формирование художественной парадигмы сибирской идентичности и образа Сибири происходило под влиянием региональной литературы, документального кинематографа и художественного кино.

Становление кинематографа в Западной и Восточной Сибири (территория от Омска до Иркутска) происходило одновременно с его появлением в Европейской России (см.: [2]). Но следует заметить, что региональная специфика тематических интересов начинает проявляться уже на данном раннем этапе.

На Всемирной Нижегородской выставке 1896 г. были впервые приобретены Ф. Махотиным из Ново-Николаевска (ныне г. Новосибирск) киноаппараты французской фирмы Люмьер. Началом кинопроизводства в этом регионе принято считать 1920–1930-е гг. В 1920-х организуется киностудия в Ново-Николаевске. Здесь снимается хроникальное, документальное, научно-популярное и художественное кино. Один из первых художественных фильмов Ново-Николаевской студии – «Красный газ» датируется 1924 г. На данном этапе в первую очередь осваивается техническая сторона кинодела, а становление нового вида искусства только намечается. Кинопроизводство Сибири не претендует на художественно-эстетические новации и опирается на «столичные» либо европейские образцы. В первую очередь процветает кино развлекательного характера; источником сюжетов чаще всего является бульварная литература; если же используется классика, то экранизируется на крайне низком уровне.

Однако в области хроники и документального кино появляются тенденции, указывающие на повышенный интерес к своеобразию собственной региональной культуры. Освоение своего, провинциального в раннем кино реализуется в сюжетном многообразии: темы природы, этнографические материалы, революционные события, успехи великих строек и т.п. Причина такого интереса видится в приоритетном значении для сибиряков просветительно-познавательного потенциала киноискусства. Кино в первую очередь воспринималось как «учебник жизни», форма просвещения. Тяга к знанию была выражена в большей степени, чем у столичного зрителя. «...Для провинции, да еще такой далекой, как сибирская, влияние это особенно сильно

и действительно: здесь очень многое – от прически до выбора спутника жизни – зачастую просто списывается с экрана кино просветителя. Особенно если учесть, что Сибирь вполнине безграмотней Европейской России» [2. С. 73]. Зрителя интересовала и доступная информация хроники – явления повседневности своего культурного мира (политические, производственные, культурные и проч.) и разнообразные явления научно-популярного кино. Причем среди наиболее успешно демонстрируемых фильмов важное место занимали съемки этнографического характера.

На зрительский интерес оперативно реагировали документалисты. В ряду первых режиссеров, снимавших виды местной природы и активно пропагандировавших самобытность местной культуры, был А.М. Дон-Отелло (Антонио Микеле Донателло, итальянец по происхождению). Первоначально он организовал фирму кинопроката, но постепенно сам перешел к операторской работе, к киносъемкам. В 1909 г. в репертуаре его кинотеатров виды окрестностей и достопримечательностей Байкала, виды Иркутска, снятые с натуры. Отдельные фрагменты этих съемок объединятся в фильм «Путешествие по Сибири». Ориентир режиссера на национальный колорит сибирского региона демонстрирует целая волна его последующих видовых картин: «Наводнение в Чите», «Гуляние на пароходе по реке Амур в Хабаровске», «Религиозные торжества монголов», «Работа на рыбных промыслах М.И. Штыкмана» и др. Кроме деятельности фирмы «Дон-Отелло», внесшей лепту в развитие дореволюционного сибирского кинопроката, пропагандой самобытной культуры занимаются и другие первопроходцы операторского дела. Широкую известность получила и работа красноярского кинодеятели В.А. Полякова «Город Красноярск и его окрестности» (кинодокументы о строительстве Красноярской и Саяно-Шушенской ГЭС). В Томске, в свою очередь, появляются кинематографисты из среды фотографов. В 1914 г. Ф.И. Пункрабек снимает такие этнографические работы, как «Несколько моментов из жизни Г.Н. Потанина», «Охота на медведя томскими охотниками» и др.

Таким образом, при помощи средств документального киноязыка демонстрируются разнообразные аспекты культурного мира, акцентирующие его самобытность. Зритель получает представление о национально-культурных особенностях своего жизненного пространства. Благодаря кинотексту «о себе», о повседневности своего мира расширяются возможности его самоидентификации.

Далее, с переходом первенства к художественному кинематографу (1920–1930-е гг.) региональная специфика получает свое выражение на ином уровне. Сибирский регион в кинообразном воплощении идентифицируется теперь не только благодаря этнографическим зарисовкам и атрибутам, но по иным – более тонким (не столь явно выраженным) признакам.

В первую очередь Сибирь демонстрируется как пространство освоения, а следовательно, пространство испытаний и борьбы с суровой природой, с климатическими обстоятельствами, со стихиями, с местной фауной; пространство борьбы с некими врагами (браконьерами, диверсантами, бандитами). Такова Сибирь в жанрах исторических (история покорения Сибири), приключенческих, криминально-детективных, а также в социальных драмах о человеке труда (геологах, строителях, нефтедобытчиках и т.д.). В любом слу-

чае сюжетные конфликты существенно обостряются благодаря погружению в подобные – предельно суровые условия. Очевидность расставленных акцентов помогает определить положительного и отрицательного героя. Причем позитивная характеристика присваивается героям-сибирякам нового поколения советской эпохи – строителям нового мира. Их идентичность маркирует стойкость, способность добиться цели (поставленной в сюжете), а также способность прийти на выручку товарищу в ущерб своим интересам. Целый ряд кинопроизведений 1930–1950-х гг. иллюстрирует указанные положения.

Так, в фильме «Золотое озеро» (1935 г.) В. Шнейдерова действие происходит в Алтайской тайге, где сталкиваются геологи и банда золотоискателей. Бандиты пытаются убить харизматичного главного героя и похищают девушку-проводника. Конечно, справедливость на стороне отважного и морально ответственного геолога, для которого поиск золота не связан с личным обогащением. «Родина моя богаче станет!» – так он объясняет свою радость лишённому патриотичных чувств представителю маргинальных слоёв. После испытаний в тайге и поединка с бандитами геологу удается спасти девушку и вернуться в лагерь экспедиции. Следует отметить, что в фильме присутствует уже сложившаяся знаковая предметная и природная атрибутика сибирского края: натурные съемки лесных пейзажей, представителей местной фауны (медведи, олени, птицы); этнографически достоверные съемки местных жителей и их жилищ. Интригу сюжета заметно оживляют характерные опасности: болото, камнепад, пожар.

В несколько ином ракурсе мы обнаруживаем кинообраз Сибири в фильме «Пятый океан» (1940) И. Анненского. В данном случае первозданная сибирская природа косвенно представлена как среда, воспитавшая человека, который ее осваивает на новом уровне. Герой фильма – таежный охотник поступает в авиашколу, мечтая стать летчиком. Среди товарищей его выделяют такие качества, как смелость, выносливость, искренность (легко переходящая в наивность), широта души, упорство в достижении цели и свободолюбие (герой с невероятным трудом принимает армейскую дисциплину). Вполне закономерную законченность данному образу придает подчеркнуто плакатная брутальная внешность. Герой успешно демонстрирует свою «окультуренную» отвагу во время боя с врагом в тайге.

В приключенческом фильме «Случай в тайге» (1953 г.) Ю. Егорова и Ю. Победоносцева тема освоения сибирских земель приобретает характер вполне четкого высказывания, поясняющего цели и задачи героев. Вынужденные претерпевать суровые тяготы и испытания, они способствуют переходу от архаичных методов покорения Сибири «для себя» – к прогрессивным, на благо страны. В Сибирь из Москвы приезжает молодой ученый, чтобы внедрить новационный метод разведения соболя. Интрига приключения в конфликте между командой молодежи, использующей научные подходы в освоении природы, и старым поколением охотников (жадных собственников). Сибирская тайга представлена во всей красе: бурлящие реки, водопады и болото, устремленные ввысь сосны и неперенные медведи. И в эту экзотическую суровую среду органично включаются выносливые, трудолюбивые, патриотичные и креативные люди. Позитивный пафос фильма, который сложно не уловить, строится в данном смысловом контексте.

Постепенно в идентификационный набор кинематографической модели Сибири добавляется этический параметр. Сибирскому региону присваивается статус топоса, в границах которого решаются морально-нравственные проблемы. Сибирь позиционируется как провинция, как место первозданной природы и деревни, место естественного бытия человека – духовно и морально зрелого. Другим здесь не место и другим здесь не выжить. В подобном художественно-образном решении Сибирь выступает как оппозиция местам иным, в том числе центральной России – цивилизованной, урбанизированной, жесткой. Сибирь как особое место, по отношению к которому обитатели испытывают чувство гордости (как источнику процветания страны благодаря природным и человеческим ресурсам) и желание оберегать его первозданность.

Указанный признак действительно специфичен для кино «сибирской топологии», поскольку иные характеристики (место суровых испытаний и подвигов) не столь уникальны и входят в жанровую систему приключенческого, социально-политического и прочего кино, любой иной региональной топологии.

Основания для подобных представлений, формирующих концептуальный стержень кино о Сибири, положены литературной традицией. Вовлечение литературы в киноискусство (сценарии, экранизации) укрепило эту тенденцию. Актуализировался этический аспект как специфическая особенность национально-культурной идентичности сообщества сибирских земель по мере становления регионального самосознания.

Так, Сибирь как место путешествия, освоения, приключения появляется в ряде исторических повествований и летописях о походе Ермака 1582 г. с Волги в Сибирь. Подобные произведения сформировали особые «нормы поэтического воспроизведения Сибири в целом» (см.: [3]). Ключевой характеристикой субъектов путешествия становится подвиг, а характеристиками топоса (Сибири допетровской эпохи) – языческая нечисть и гиблое место. Затем, в петровскую секулярную культуру, показана Сибирь темная и невежественная, ожидающая подвигов героя просветителя.

В XVII, XVIII вв. литературные интерпретации Сибирской тематики переориентированы на экзотику – «Сибирь как инопространство» (К.В. Анисимов). Подобная характеристика сохраняется в XIX в.. В ряду сибирских «экзотических» образов продолжают вызывать интерес путешествия, природа и инородцы (аборигены). В начале XX в. данный ряд обогатился ссыльно-каторжными мотивами. Концепция Сибири как истока духовного преобразования на данном этапе не фигурирует. Основные сдвиги происходят к середине XX в. Так, с событиями Великой Отечественной войны связано появление мотива «Сибирь-Родина». Сибирь рассматривается как провинция, отправившая на войну отличившихся силой духа и мужеством воинов и приютившая огромное количество людей, эвакуированных из западной и центральной частей России.

Далее, концепция Сибири как провинции, сохраняющей духовность и национальные самобытные традиции, складывается отчетливо в литературе эпохи 1960-х гг. (хрущевской «оттепели»). В это время северяне и сибиряки создали так называемую «деревенскую прозу». Показательный пример роман В. Шишкова «Угрюм-река», который сохраняет характер позиционирования

Сибири как «гиблого места», но включает этическую компоненту в качестве структурообразующего стержня [4]. Опирается на специфику регионального самосознания Г.Д. Гребенщиков в романе-эпопее «Чураевы». Здесь духовное возрождение героя целиком увязано с его возвращением из Москвы в Сибирь.

Таким образом, кинематографический образ Сибири в большей степени формировался под влиянием литературной традиции, предлагающей рассматривать Сибирь как источник духовного начала, как место формирования нравственно зрелых людей. Такое представление вполне отвечало национально-культурной идентичности общности, населявшей сибирский регион. В прошлое уходит представление Сибири как гиблого места, как экзотики и инопространства, как темной каторжно-ссылной среды. Самосознание населения этого сурового края (выживание в котором зависит от взаимопомощи, а не от конкуренции) актуализирует этическую составляющую. Поэтому в кино, где местом действия является Сибирь, ключевые события развиваются в контексте решения героями морально-нравственных проблем. Подобные проблемы, как правило, окрашивают любую жанровую структуру кинопроизведения сибирской топологии (приключенческую, авантюрную, детективную, мелодраматическую).

Еще одной специфической особенностью, отличающей кино «сибирской топологии», является художественно-образное представление Сибири, окрашенное мифологическим сознанием, – мифологическая интерпретация Сибири. Изначально видение Сибири в контексте сказочных, фольклорных интерпретаций используется литературой 1960–1980-х гг. Такие писатели, как Ч. Айтматов, В. Астафьев и др., либо вводят мотивы и образы фольклора, либо создают собственные поэтические варианты по подобию фольклорного творчества [5].

Мифологическая интерпретация позволяет представить Сибирь как место ирреальное, мистическое, как источник некоего особого знания, за пределами рационального. Используются мифологические мотивы, заимствованные от аборигенного населения, а также архетипические образы, привносящие специфический колорит в художественную систему фильма. Подобные мифологические мотивы и образы утвердятся в качестве маркера национально-культурной самобытности. По их наличию можно оценивать целостность и аутентичность художественно-образной системы.

Итак, постепенно складывается традиция позиционировать сибирский регион как место освоения и борьбы; духовного возрождения и истинно народных истоков; как места некой мистической силы. Эти представления были обусловлены особенностями национально-культурной идентичности населяющего территорию общности народов. Те писатели и публицисты, которые ставили задачу в наибольшей степени достоверно отразить самобытность местной действительности, описывали указанную специфику самосознания сибирских народов. Данная традиция оказывает влияние и на киноискусство. Кинематографическая модель Сибири репрезентирует не нейтральное географическое место, а особое пространство мистической, природной и духовной силы: места гиблого для слабых духом, безнравственных эгоистов, но источник силы для бескорыстных альтруистов.

Наиболее очевидно данная программа реализуется в так называемом кино «оттепели» 1960-х гг. В эту эпоху золотого века регионального кино к Сибири как месту действия героев довольно часто обращаются режиссеры. До 1960-х гг. советский кинематограф был скорее «интернационален» и не имел различных признаков национального кино. Однако с середины XX в. национально-культурной унификации оказывают противодействие процессы локализации и культурного самоопределения. Начинает активно развиваться многонациональное кинопроизводство в регионах России (украинский, литовский, грузинский, белорусский кинематограф и т.д.) (см.: [6]). На этом фоне повышается интерес к истории и культуре Сибири. Причем к темам сибирской топологии зачастую обращаются авторы, не рожденные в Сибири, но говорящие от лица этой региональной культуры (например, А. Михалков-Кончаловский). Круг сюжетов, географически привязанных к Сибири, в 1960–1970-е гг. разрабатывают С. Герасимов, А. Михалков-Кончаловский, В. Шукшин, А. Дудоров и др.

Анализ художественно-образной системы подобного круга кинопроизведений позволяет выделить характерные особенности кино «сибирской топологии». Во-первых, необходимо отметить ориентир на эстетику реализма: достоверность и подлинность в передаче действительности. Основным базисом подобного подхода, безусловно, является киноязык соцреализма, получивший специфическое развитие в 1930-х гг., оказавший влияние на киноэпоху 1940–1950-х и подвергшийся кардинальной перестройке со стороны бунтующих шестидесятников. Декларируемая ими «правда жизни» в противовес «патетическим конструкциям» соцреализма 30-х сыграла определенную роль в особом внимании к естественности и жизнеподобию киноязыка, на котором стремятся «рассказать» о Сибири. Для этой цели используются разные средства выразительности: убедительность ситуаций, естественность актерской игры, подлинность и фактурность предметов, натурные съемки, звуковое и музыкальное сопровождение и т.д. Все средства сориентированы на воссоздание местного колорита. Нередко для полноты ощущения «правды жизни» привлекают исполнителей-непрофессионалов, поющих и говорящих на местном наречии [7]. Вместо бутафорской павильонной предметной среды снимают в естественной бытовой обстановке. В результате, как правило, этнографическая экзотика сибирского региона воссоздается в своей первозданности.

Во-вторых, в кино «сибирской топологии» в развитии сюжета любой жанровой формы, как правило, присутствуют две следующие тематические линии морально-этического характера. В одном случае основную интригу окрашивает дополнительная смысловая нагрузка, когда герой (оказавшийся в невыносимых условиях) должен сделать моральный выбор либо в пользу личного благополучия за счет других, либо в пользу друзей, общего дела и т.п. Другая линия, «утяжеляющая» содержательный аспект драматургии, воплощена в акцентуации неразрывной связи героя (героини) с сибирской родиной, которая обогащает, укрепляет и возрождает духовно и нравственно, в то время как разрыв (отъезд) либо крайне болезнен, либо ведет к потере духовной сущности. В данном контексте нередко актуализируется экологическая проблема – как своеобразная тематическая аберрация трепетного отношения к родному месту.

Насколько отчетливо реализуется подобная программа кинематографического воплощения Сибири, мы наблюдаем в отдельных кинопроизведениях шестидесятников и подхвативших их творческую эстафету семидесятников.

Так, в фильме А. Дудорова «Хмурый Вангур» (1960) сибирскую тайгу, которая по-прежнему беспощадна в своих проявлениях (болотные топи, грязь, нечеловеческий холод и т.п.), отправляются покорять ученые-геологи. Но «стране нужен титан!» – буднично сообщает главный герой и стойко (несмотря на подчеркнуто «не-суперменский» облик) переносит все таежные тяготы. Сюжет фильма строится на четкой оппозиции двух героев, демонстрирующих со стороны одного – стойкость, научную профессиональность, доброту, порядочность и тщеславность, эгоизм и подлость – со стороны другого (который сбегает и отсиживается в сторожке проводника, пока его друзья гибнут без рации и продуктов). Суровые условия Сибири представлены не просто в качестве экзотического фона с прекрасно решенными пейзажами, а интегрированы в драматургическую схему, выявляющую натуры моральных антагонистов.

Вполне отчетливо идею того, что несправедливое богатство и безнравственная жизненная позиция не приносят счастья, демонстрирует экранизация Я. Лапшиным романа В. Шишкова «Угрюм-река» (1968). Назидательная история сибирской семьи Громовых передана киноязыком достоверного визуального ряда, представляющего знаковые образы сибирской природы, быта и мифологии (включая героиню местной легенды – Синильгу). Признаки сибирской идентичности в полной мере свойственны Прохору Громову: трудолюбивый, упорный, целеустремленный, практичный, полагаясь только на себя, он успешно осваивает сибирские земли, устанавливая финансовые контакты и налаживая местную промышленность. Однако интрига сюжета строится на постепенной деградации героя, который ослеплен наживой, идет на убийство и предает друга. Итогом его жизненного пути становятся безумие и самоубийство.

При сохранении указанных выше составляющих (достоверность визуального ряда и морально-этический аспект драматургии) тема освоения Сибири принимает несколько иной ракурс в фильме «У озера» (1969) С. Герасимова (уроженца Сибири). В характерной для шестидесятников интеллектуальной форме ставится экологическая проблема Байкала. В монологах и диалогах героев озвучиваются противостоящие позиции: «заведем здесь цивилизацию» и «оставим заповедник». Та же стратегия неоднозначности ситуации определяет и визуальный ряд. Натурные съемки в духе «суровых» индустриальных пейзажей (гидростанция, электровышки, проспекты города) семантически привязаны к «празднику» цивилизованной жизни. Одновременно мы видим и трогательные кадры с природой первозданной, не тронутой человеком, но на которую наступает технологический мир. Вместе с тем это фильм о верности и привязанности к родному месту. Героиня, типичная уроженка Сибири (сильная духом интеллектуалка, с прямым характером) в финале уезжает, воспринимая этот разрыв крайне болезненно.

Подобная укорененность обитателей сибирского региона и их особая чувствительность к этическим аспектам бытия присутствует в качестве маркера национально-культурной идентичности и в киноэпопее «Сибириада» (1978)

А. Михалкова-Кончаловского. Четыре серии фильма охватывают жизнь нескольких поколений, которые, несмотря на непримиримую вражду и разные судьбы, остаются преданы своим местам и проявляют типичные черты сибирского характера. Образ Алексея – наиболее яркое воплощение сибирской идентичности: упорный, простодушный, целеустремленный, действует напролом и счастливым образом обнаруживает месторождение нефти, но гибнет, спасая друга. Несмотря на сомнительность его поступков на протяжении жизни, в предельные моменты принятия решений Алексей демонстрирует нравственную зрелость. Существенную роль в художественном решении фильма играют образы, отсылающие к мистическому ирреальному срезу местного бытия: душа деревьев в форме звезды, которую видит герой; «вечный» дед, появляющийся на протяжении нескольких поколений; болотные духи и морок в заброшенной деревне и т.п. Наряду с этим в фильме присутствует мотив критической озабоченности итогами наступления на природу. Вместе с демонстрацией жизнеутверждающих признаков прогресса в сюжетную канву встроена идея расплаты (гибель героя, уничтоженная пожаром деревня).

Ключевая роль в формировании как литературной, так и кинематографической модели Сибири принадлежит В. Шукшину. Совмещая в своем лице писателя и режиссера, автор органично преломляет литературные сюжеты в художественно-образную систему киноязыка.

В своих рассказах В. Шукшин ставит проблему неразрывной связи человека с культурой родины (сибирской землей) и ее роли в духовно-нравственном становлении. Вопрос источника духовно-нравственных ориентиров решается однозначно – это родные места и культура. Наступающая цивилизация города, прагматики, искусственных отношений ломает человека (см.: [8]). А те, кто пытается сохранить верность народной культуре, поддерживать из последних сил обычаи и обряды, воспринимаются как «странные» люди. При этом, Шукшин своих героев не идеализирует: они трогательны, наивны, неоднозначны, в них парадоксальным образом сосуществует истинное и привнесенное. Под истинным началом, маркирующим национально-культурную идентичность сибиряков, Шукшин видит такие качества, как тяготение к народным традициям; патриотическая привязанность к родным местам, дающим силу и твердость; уважение к труду и земле; наивность и мужественность; бескорыстность и суровость; склонность к философскому восприятию мира и т.д.

Идею бережного отношения к народным истокам Шукшин предельно ясно воплощает в своих кинопроизведениях. Зачастую автор использует прием оппозиционного противопоставления системы образов, формирующих позитивные коннотации в отношении художественного решения деревни и отрицательные – в отношении города. Так, в фильме «Ваш сын и брат» (1966) суровый, неуклюжий, но духовно чистый деревенский герой явный оппонент своему брату – испорченному городскому жителю. Трогательный пафос прославления деревни (как родины и истоков) чувствуется в фильме «Печки-лавочки» (1972), герой которого крайне неохотно отправляется в путешествие к Черному морю. В противовес достоверной передаче полной сурового очарования местной природы (пейзажи Катуня, широкие таежные тракты;

добротные, просторные сибирские избы) операторскую работу при съемках мегаполиса (Москвы) отличает подчеркнутая суетливость бегло снятых коротким монтажом на средних планах видов вокзала, скученных московских улиц и тесных магазинов. В сущности, это фильм-приключение, путешествие, итогом которого становится не только географическое возвращение в родную деревню, но и к самому себе. Герой вовлекается в криминальную интригу, перед ним разнообразные соблазны, но оказывается, что это путь самоидентификации, который только укрепляет жизненную позицию. «Да мне и богатства не надо. У меня все есть. Только бы детей на ноги поставить», – резюмирует Иван свои впечатления.

Концепция Сибири как места духовно-нравственного возрождения человека получает наибольшую полноту и законченность в фильме «Калина красная» (1974). Егор Прокудин – вор в силу социально-исторических обстоятельств: из-за криминализации части сельской молодежи в первые послевоенные годы. То есть он жертва, вовлеченная в городскую криминальную среду. Однако в родной сибирской деревне герой учится заново духовности и доброте, а также черпает силы для сопротивления.

Итак, в отечественном кинематографе складывается своеобразная художественная модель Сибири, репрезентирующая не некое нейтральное географическое пространство, а место освоения и борьбы с невероятно суровыми условиями; место духовных истоков и возрождения; место некой мистической иррациональной силы. На формирование данной традиции повлияли особенности национально-культурной идентичности сибиряков – многонациональной общности населяющих данную местность народов, в отношении которых сегодня применимо устойчивое понятие «сибирский характер» или «сибирская идентичность». В свое время специфику сибирской идентичности продемонстрировали писатели-деревенщики. Однако ее актуализация происходит в большей степени в кинематографе. Складываются вполне определенные художественно-образные принципы кино «сибирской топологии», среди которых мы выявили ориентир на эстетику «правды жизни» и две тематические линии, придающие сюжету дополнительную – морально-этическую нагрузку.

Литература

1. Savelieva E.N. Self-Determination of European Cinematographies: Basic Issues and Ways of Resolving Them // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 6 (2014. 7). P. 951–958.
2. Ватолин В.А. Синема в Сибири: Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917 гг). Новосибирск : Новосиб. гос. ун-т, 2003. 176 с.
3. Анисимов К.В. Путешествие : к вопросу о жанровой составляющей сибирского текста // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2002. С. 20–30.
4. Казаркин А.П. Сибирская областная эпопея // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2002. С. 67–76.
5. Мискина М.С. Мифологические мотивы в прозе алтайской литературы // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2002. С. 132–136.
6. История советского кино. 1917–1967: в 4 т. Т. 4: 1952–1967. М. : Искусство, 1978. С. 11.
7. Марголит Е.Я. Прощание с «уходящей натурой» // Кинематограф оттепели. М., 2002. Кн. 2. С. 211–228.
8. Плохотнюк Т.Г. Судьба народной культуры в современном мире // Сибирский текст в русской культуре. Томск, 2002. С. 90–95.

Saveleva Elena N. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

DOI: 10.17223/22220836/20/2

THE ARTISTIC MODEL OF SIBERIA «SIBERIAN IDENTITY» IN RUSSIAN CINEMA OF THE TWENTIETH CENTURY

Key words: national and cultural identity, Siberian region, Siberia, the films, documentary films, film, cinema of the thaw.

In the globalizing modern world unification ideological and artistic process becomes threatening forms. Turning to the issue of preserving cultural identity is of particular relevance. As an effective mechanism for facilitating the manifestation of the uniqueness of cultures, you should consider moving. The purpose of this article is to attempt to identify the specific features of film works, using Siberia as a place of key events. The proposed study demonstrating the efficacy of artistic strategies of cinema that embodies the distinctive nature of identity in the Siberian region. For this, first of all, identify the main components of national and cultural identity of Siberians. Then, consider the stages of formation of the artistic paradigm of Siberia. Next, identify the specific features of the cinematic image of the Siberian region and behavioural models of the characters in his environment. The formation of the artistic paradigm of Siberian identity and image of Siberia took place under the influence of regional literature, documentary filmmaking and feature films. To the distinctive traits of Siberian identity or "Siberian character" are stamina (vitality), diligence, pragmatism, freedom, honesty (sincerity), naivety, teamwork (the ability to be unselfish mutual aid and moral responsibility. These qualities usually assigned to the characters in the films using Siberia as the geography of the story.

In the field of documentary films all become diverse cultural aspects of the world that stresses its uniqueness. The viewer gets the idea of national-cultural peculiarities of their living space. With the transition of superiority to the cinema (1920-30-ies), Siberian region in kinoobrazom incarnation begins to identify more complex settings than the ethnographic characteristics. Primarily Siberia demonstrates how space development, testing and struggle. Progressively identifying a set of cinematic models of Siberia is added ethical option. Siberian region is given the status of a topos, the borders of which are addressed moral issues. The third feature that distinguishes the movie "Siberian topology", is associated with the mythological interpretation of Siberia. Siberia is regarded as the place is surreal and mystical. The most obvious cinematic specified Siberia model is implemented in the national cinema of the 1960s and 1970s. Develop artistic and imaginative principles movie "Siberian topology", among which revealed a focus on the aesthetics of the "truth of life" and two thematic lines, giving the plot more – moral and ethical burden.

References

1. Savelieva, E.N. (2014) Self-Determination of European Cinematographies: Basic Issues and Ways of Resolving Them. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 6(7). pp. 951–958.
2. Vatolin, V.A. (2003) *Sinema v Sibiri: Ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896–1917 gg)* [Cinema in Siberia: Essays on the history of early Siberian movies (1896–1917)]. Novosibirsk: Novosibirsk State University.
3. Anisimov, K.V. (2002) Puteshestvie: k voprosu o zhanrovoy sostavlyayushchey sibirskogo teksta [Travel: On the genre of the Siberian text]. In: Kazarkin, A.P. & Serebrennikov, N.V. (eds) (2002) *Sibirskiy tekst v russkoy kul'ture* [Siberian text in Russian culture]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 20–30.
4. Kazarkin, A.P. (2002) Sibirskaya oblastnaya epopeya [Siberian regional epic]. In: Kazarkin, A.P. & Serebrennikov, N.V. (eds) (2002) *Sibirskiy tekst v russkoy kul'ture* [Siberian text in Russian culture]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 67–76.
5. Miskina, M.S. (2002) Mifologicheskie motivy v proze altayskoy literatury [Mythological motives in the Altai prose]. In: Kazarkin, A.P. & Serebrennikov, N.V. (eds) (2002) *Sibirskiy tekst v russkoy kul'ture* [Siberian text in Russian culture]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 132–136.
6. Abul-Kasymova, Kh., Ginzburg, S., Dolinskiy, I. et al. (eds) *Istoriya sovetского кино. 1917–1967: v 4 t.* [The history of the Soviet cinema. 1917–1967: In 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Iskusstvo.
7. Margolit, E.Ya. (2002) Proshchaniye s "ukhodyashchey naturoy" [Farewell to the "outgoing nature"]. In: Troyanovskiy, V. (ed.) *Kinematograf otpepeli* [Cinema of the Thaw]. Book 2. Moscow: Materik. pp. 211–228.
8. Plokhotnyuk, T.G. (2002) Sud'ba narodnoy kul'tury v sovremennom mire [The fate of the national culture in the modern world]. In: Kazarkin, A.P. & Serebrennikov, N.V. (eds) (2002) *Sibirskiy tekst v russkoy kul'ture* [Siberian text in Russian culture]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 90–95.