Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный институт кинематографии

имени С.А.Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«Сибириада» Андрея Кончаловского: образ Сибири через призму «магического реализма»

в номинации Лучшая работа по кинокритике

Каурцева Татьяна Викторовна

*Факультет* Сценарно-киноведческий

*Специальность* Киноведение

*Курс* 5

*Мастерская* А.Н.Медведева

*Форма обучения* очная

Москва,

2022

Андрей Кончаловский писал в мемуарах: «Снимая кино, я пытался запечатлеть метафизику реальности, увидеть в ней скрытое духовное. Думаю, что удалось мне это в «Сибириаде» - моё желание запечатлеть присутствие Бога, насыщение моего мира Богом». От сценария «Андрея Рублёва» через «Дворянское гнездо», где была сцена молитвы в церкви, желание Кончаловского постичь более глубокий слой жизни сполна воплотилось именно в «Сибириаде» - фильме, тема которого ничем не выдавала своего метафизического потенциала. То, что теперь известно, как эпическая кинопоэма о судьбах нескольких поколений двух семей, живущих в глухой сибирской деревне, по сути, воплотившей жизнь всей страны в первой половине ХХ века, начиналось с обыкновенного госзаказа к очередному съезду КПСС. Абсолютно очевидно, что Кончаловский не собирался следовать букве госзаказа и снимать образцово-показательный соцреалистический фильм о сибирских нефтяниках. В конце концов, нефть, задававшаяся как цель, превратилась в средство, причём не основное. Фокус сместился на географическое пространство – Сибирь. Не случайно оно задаётся уже в названии, образованного по аналогии с древнегреческой «Илиадой», указывающего одновременно на эпическую форму и фольклорно-мифологичекое содержание. Сибирь была идеальным местом для «самой серьёзной попытки проникнуть в метафизику человека и природы» по вполне определённой причине.

**Сибирь как метафизическое пространство.**

Завоевание и последующее длительное освоение сибирских просторов породило совершенно особое отношение к Сибири как к экзотическому по отношению к европейской части страны, миру. Взгляд «извне» на пространство Сибири способствовал его мифологизации в русском культурном сознании, причём, как метрополии, так и самой Сибири. В целом, можно говорить о двух главных мифах: миф об обетованной земле, дающей несметные богатства (и нефть в их числе) и миф о гибельной земле, подразумевающий всевозможные ссылки на поселение, на каторжные работы, и вдобавок суровые погодные условия Сибири. Опираясь на опыт литературы, где «сибирская» идея разрабатывалась, разумеется, дольше, чем в кинематографе, надо сказать, что оба этих мифа, хоть и опирающихся на архаические представления, тем не менее, относятся к сфере создания и поддержания экзотического образа Сибири, вместо открытия её подлинной феноменальности. Это подтверждается и тем, что подобный образ «чужого», «дикого» эксплуатировался в большей степени литературой самих сибиряков – существует даже определённый канон «сибирского романа», воспроизводящего набор привычных представлений о фантастически суровой природе, где герои гипертрофировано (богатырь или зверь) олицетворяют добро и зло и т.п.

С другой стороны, русская литература всё же искала метафору универсального мироздания в образе Сибири, «метафизику ландшафта», предполагающая взгляд не «извне» и не «изнутри», а как бы «над», воплощающая не экзотическое, а общечеловеческое пространство. Ещё одна тенденция демифологизации Сибири (в основном, в творчестве Чехова – цикл рассказов «Из Сибири. Остров Сахалин») строилась на другой парадигме. Здесь Сибирь не воспринимается, как «чужое» пространство, а как часть его, но представляющая другой полюс: либо противопоставляется светлому, упорядоченному центру в качестве тёмной периферийной глуши, либо, наоборот, антинормальному центру, как хранящая естественные истоки территория. Последняя модель отчётливо сложилась в «оттепельной» литературе. Вообще, именно во второй половине ХХ века создалась большая возможность для деэкзотизации Сибири.

Кино во многом следовало за литературной традицией. В первую очередь, Сибирь демонстрировалась, как пространство освоения, а, следовательно, пространство испытания и борьбы с суровой природой. Таковой Сибирь представала в исторических жанрах (история покорения Сибири), таковы и драмы о трудовых подвигах геологов, строителей, нефтяниках и т.д. Приблизительно таким и задумывался «госзаказовский» фильм, вместо которого получилась «Сибириада», и каким бы он непременно был, если бы снимался годах в 30-х. Когда же в литературе 60-х сложилась традиция «деревенской прозы», где Сибирь была провинцией, сохраняющей духовность и самобытность, кино также стало рассматривать её как источник духовного начала и место формирования нравственно зрелого человека. Поэтому в фильмах, где место действия - Сибирь, действие разворачивается в контексте решения героями моральных, нравственных проблем. Наверное, лучше всего вышеописанное отразилось в многосерийных телеэпопеях «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов». Автор одноимённых литературных произведений Анатолий Иванов был маститым писателем-почвенником, не коренной сибиряк, но человек, много живший на сибирской земле и не меньше о ней писавший. «Тени…» и «Вечный зов» схожи с «Сибириадой» эпическим размахом, охватываемых событий, но принципиально разнятся в их подаче.

«Сибириада» опирается на другую специфическую особенность кино «сибирской топологии» - интерпретация образа Сибири с мифологической точки зрения. Опять же изначально она вводится литературой (произведения Виктора Астафьева, например), либо через фольклорные мотивы, либо через создание собственных вариантов по подобию фольклорного творчества. В мифологической интерпретации Сибирь предстаёт как место некой ирреальной, мистической силы, источник особого знания. Мифологические элементы, как правило, не доминируют, но присутствуют, как составляющая и раскрывающая сибирскую идентичность особенность. Можно здесь вспомнить назидательную историю семьи Громовых из экранизации романа Виктора Шишкова «Угрюм-река». Четырёхсерийный телевизионный фильм с одноимённым названием в 1968 году снял режиссёр Ярополк Лапшин. Идея вполне прозрачна: несправедливо нажитое богатство и безнравственность счастья не приносят. Мораль, нравственность – всё из области того же «Вечного зова». Но важно, что здесь есть знаковый образ сибирской мифологии – местная легенда о колдунье Синильге. То есть на общем фоне «Сибириада» всё же не одинока со своими художественными образами, отсылающими к мистическому («магическому») ирреальному пласту местного бытия. Но она более показательный пример.

**«Магические» образы сибирской реальности**

«Мне дороги в картине образные рифмы… Вечный дед, никогда не умирающий персонаж. Или звезда, на которую Афанасий рубит дорогу. Точно также рифмуются и убегания из села. Убегание ведёт к смерти. Те, кто покинул село, погибают. Село в «Сибириаде» архетип всей жизни». Так об образной системе «Сибириады» говорил сам Кончаловский. «Образные рифмы» поставлены на службу раскрытию метафизического уровня сибирской жизни. Существование ирреального пласта подразумевает и наличие какого-то «метода», посредством которого он будет рассматриваться. И в этом смысле можно увидеть связь образов «Сибириады» и художественного мира, создаваемого в произведениях «магического реализма».

Концепция «магического реализма», конечно, в большей степени распространена в филологической среде. К произведениям киноискусства систематически она не применялась, хотя её элементы можно увидеть не в одном фильме. Тем не менее, вряд ли в мировом кинематографе есть режиссёры, целиком и полностью работающие по лекалам «магического реализма», поэтому «магический реализм» в кино нельзя назвать обособленным направлением или стилем, это скорее некая художественная призма, через которую автор постигает реальность в глубинном смысле. Именно потому «Сибириаду» и возможно рассматривать под этим углом. Но для того, чтобы дать более-менее полное описание «магического реализма» всё равно придется обращаться к искусству, с которым он стойко ассоциируется – с литературой, в основном латиноамериканской.

Как бы то ни было, магический реализм как явление гораздо старше, чем признанные его олицетворением «Сто лет одиночества». Его зарождение видят уже в классических текстах ХIХ века, когда в реализме вызревал принцип мифологического, универсального видения мира. Сфокусировавшись на родной русской литературе, надо вспомнить об истоках магического реализма в творчестве Гоголя, особенно в его «Петербургских повестях» и в большее мере не в «Носе», как могло бы показаться (это уже сюрреализм), а, например, в «Портрете». В отличие от сюрреализма, «магический» реализм предполагает наличие мотивировки фантастического так, чтобы оно могла сочетаться с общей установкой реализма как такового на естественное изображение характеров и ситуаций. Приёмами чаще всего служат сны, галлюцинации, сумасшествие, сюжетные тайны. Таким образом, создаётся тип завуалированной фантастики, оставляющей возможность двойного толкования фантастических происшествий – правдоподобного и необъяснимо-ирреального. Фантастическое начало активно реализуется в произведениях «магического реализма», но всегда находится на позиции подчинённого – вот что главное. Переплетение фантастических аберраций и обыденности приводит к тому, что ирреальное кажется правдоподобным, а обыденное чудесным. Таким образом, в основе «магического реализма» лежит отрицание плодотворности рационалистического мышления, приводящее адептов этой концепции к мифически-магической модели мировидения, которое они пытаются художественно выразить и рационализировать.

Важно также, что произведения «магического» реализма синтезируют реалистическую эстетику с национальной мифологией, поэтому они имеют много общих черт с развивавшимся в русле модернизма мифологическим романом. Как жанр русской философской прозы 20-30 годов ХХ столетия его в той или иной степени можно обнаружить и у Платонова, и у Булгакова, и у Грина, и в произведениях почти не известных сейчас (быть может, за исключением лишь поэта Николая Клюева) новокрестьянских писателей первой трети ХХ века. (Нео)мифологические романы последних, кстати, сближает с уже ставшим хрестоматийным латиноамериканским магическим реализмом стремление к утверждению национальной самобытности, которая подразумевает обращение к древним пластам культуры, противостоянии культуре «метрополии», их роднит желание восстановить в правах коллективное мифически-магическое мировоззрение, позволяющее представить мир как космический круговорот в его загадочной, необъяснимой сущности. Это обстоятельство напрямую связано и с тем, что говорилось выше по поводу образной модели Сибири в литературе, в кино, в «Сибириаде», в частности. Как человек, говорящий не от лица региональной культуры, Кончаловский смог без налёта поисков образца сибирской идентичности (что позволило избавиться от назидательности морально-этического толка) вывести на первый план магически-мистическую составляющую образного воплощения Сибири. Посмотрим, какое воплощение «магический» реализм получает в фильме.

Елань. По определению самого режиссёра, «село-архетип». По большому счёту обыкновенное сибирское глухое село, населённое только двумя семьями. Оно представляет из себя упорно нежелающее подчиняться внешним законам закрытое пространство. Историческое время касается его опосредовано. Жители Елани испытывают на себе исторические катаклизмы за пределами своей малой родины. Такого типа изолированное от общего течения времени пространство встречается почти в каждом произведении «магических» реалистов. Например, в вымышленном Макондо у Маркеса всё существует в каком-то относительном, «отрезанном» времени. На изобразительном уровне это подчёркивается образом ворот. «Магическое» пространство всегда является местом силы, покинув которое герои уже не смогут жить. Этот мотив подчёркивал и сам Кончаловский. Ворота и здесь выступают смысловым элементом. Они исполняют роль своеобразной границы. Единственный уехавший из села, но уцелевший герой – Филипп – эту границу не пересекал. В этой связи характерно и то, что село покидают и возвращаются в него по реке. И опять же это не касается только Филиппа Соломина. Документальные фрагменты с реальными достижениями и потрясениями только подчёркивают отдельное существование Елани и внешней действительной обстановки. Что бы ни происходило со страной, еланские жители остаются в мире призраков прошлого даже и особенно тогда, когда сквозь их последнее пристанище – кладбище – фонтаном пробивается нефть. Финальное соединение настоящего, прошлого и будущего – приём «магического» обращения со временем.

Кончаловский не зря назвал Елань «архетипом». Устюжанины и Соломины – это две стороны русского человека. Неуживчивый вольнодумный романтизм и хваткая, ушлая, житейская мудрость. Здесь проявляется другая черта, присущая «магическим» пространствам – собирательная образность. Тот же Маконодо являет собой обобщённую латиноамериканскую страну. Елань в этом смысле – вся глубинная Россия, которая в свою очередь воплотилась в сибирской земле.

Очевидный «магический» элемент – Вечный Дед[[1]](#footnote-1). Он как раз лучше всего олицетворяет концепцию смещённого времени. Показательно, что удивляются тому, что Дед «не помер ещё» именно те герои, которые в своё время совершили побег из «магического» пространства села. Для остальных же он органичная часть мира, не вызывающая недоуменных воросов.

В самом образе «Чёртовой Гривы» уже заложен элемент ирреальности. Начиная с того, что Афанасий Устюжанин прорубает к этому мистическому в рамках художественного мира фильма места дорогу, не мотивируя чем-то конкретным свою упрямую деятельность. Им повелевает здесь образный рефрен путеводной звезды. Пространство, в котором оказываются, идя по дороге к «Чёртовой Гриве», Николай Устюжанин и его сын Алексей на изобразительном уровне отделяется от реального или, скажем так, основного мира фильма – чёрно-белым решением. Также и уже взрослый Алексей в поисках нефти в тех местах оказывается в мистическом пространстве. Здесь вступает в силу «магический» приём галлюцинации, когда Алексею чудится, что он слышит (а, может, и в правду слышит, что вполне объяснимо обособленным течением времени в Елани) голос отца. «Чёртова Грива», с одной стороны, берёт начало от сказочного тёмного дремучего леса, с другой стороны, это место силы, «сокровищница», хранящая в своей болотистой местности загадки сибирской земли и сибирского духа. При этом её мистико-ирреальная природа не несёт отрицательной коннотации в виде страха, то есть это не проклятое место. В «магической» реальности не бывает проклятых мест. Бывают только загадочные.

Как мы видим, два основных компонента построения художественного мира – время и пространство, у Кончаловского целиком рассмотрены с «магической» точки зрения. Замкнутое пространство села, представляющее обобщённый образ страны и народа, а также загадочное, но не гиблое место под названием «Чёртова Грива». Время, как и полагается, смещено, что очевиднее всего продемонстрировать на примере образа Вечного Деда. Но это, по сути, уже частности. Главное в том, что фантастические или полуфантастические события могут врываться (хотя скорее они органично существуют) в реалистическую, историческую ткань сюжета. Это первейший момент в эстетике «магического» реализма. И в «Сибириаде», в первую очередь, соблюдена именно она.

\*\*\*

Ретроспективно раскинувшуюся во всю ширь таёжных лесов «Сибириаду» в своё время «Нью-Йорк Таймс» сравнила с «Унесёнными ветром». Это было уж совсем притянутое за уши сравнение. Если и искать какие-то кинематографические истоки мирового масштаба, то гораздо правдоподобнее будет предположить, что у «Сибириады» много общего со снятым незадолго до неё «Двадцатым веком» Бернардо Бертолуччи. Но самое важное то, что Кончаловский, снимая «Сибириаду» преследовал в первую очередь совсем другую цель. Это попытка понять то, что стоит «над» человеком, историей, политикой, грубой реальной физикой жизни.

«Сибириада» в плане постижения метафизического уровня жизни, конечно, эклектичное по набору приёмов и призм кинопроизведение. Само собой разумеющимися уже кажется идея русского космизма, которые видятся здесь, «бердяевская» экзистенциональность и даже толстовство. Элементы «магического реализма» или вещи, позволяющие провести параллели с ним, только одна небольшая часть того, что предлагает здесь Кончаловский. Загадочная сибирская вселенная – лучшее место для осуществления мистического опыта единения человека и окружающего мира.

1. Стоит всё-таки сказать, что Кончаловский, включая этот образ в фильм, наследует Александру Довженко. В «Звенигоре» (1927) – первой части так называемой «украинской трилогии Довженко» - одним из героев тоже является некий Дед, лелеющий мечту найти старинный скифский клад. Собственно, ему это никак не удаётся сделать, он становится как бы «хранителем» знания об этом кладе. И именно в этой ипостаси – «хранителя» - Кончаловский заимствует образ Деда для «Сибириады». [↑](#footnote-ref-1)