

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА»

На правах рукописи

Гришина Алина Владимировна

**ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ФИЛЬМОВ ЯКУТСКОЙ
«НОВОЙ ВОЛНЫ»**

Специальность 5.10.3 Виды искусств (Кино-, теле- и другие экраные искусства)
Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор В. В. Виноградов

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Феномен нового якутского кино в отечественном кинематографе XXI века.....	
1.1. Факторы формирования якутской «новой волны» и её предпосылки	17
1.2. Жанровая специфика и стилистические особенности фильмов якутской «новой волны»	36
1.3. Экранизации и роль фольклорных текстов в современном кино Якутии.....	53
Глава 2. Якутская «новая волна»: образы и смыслы	65
2.1. Сюжетные, изобразительные особенности фильмов якутской «новой волны» и ключевые художественные образы	68
2.2. Система персонажей фильмов якутской «новой волны» и образ героя	88
2.2.1. Образ ребёнка, «взрослеющего героя»	89
2.2.2. Образ родителей, взрослых героев	97
2.2.3. Образ старшего поколения, «мудрых наставников»	107
2.3. Проблематика конфликтов в фильмах якутской «новой волны»	114
2.3.1. Конфликты героев в структуре семьи и социума	115
2.3.2. Социокультурные конфликты	127
Заключение	139
Словарь терминов	146
Библиография	149
Фильмография.....	164

Введение

Диссертационная работа посвящена комплексному исследованию феномена якутской «новой волны» в отечественном кинематографе. В исследовании рассматриваются тенденции развития национальной кинематографии XXI века, факторы формирования феномена, жанровые и стилистические особенности якутского кино, а также их предпосылки. В работе отмечается ведущая роль литературной и фольклорной традиции в формировании киноязыка якутских авторов. Особое внимание уделяется образам, создаваемым авторами рассматриваемого феномена, и системе их взаимодействия, в результате которого рождаются многоуровневые конфликты, отражающие кризисное состояние современного общества. Исследование фильмов якутской «новой волны» позволяет выявить уникальность современной национальной кинематографической культуры, отразить характерные черты художественного стиля якутских кинорежиссеров, а также обратить внимание на проблемы регионального кинематографа.

Отечественная кинематография с начала 1990-х годов претерпела ряд изменений, пережила падения и взлеты, но осталась динамично развивающейся частью культуры, особенно в ее национальном аспекте. Национальные кинематографии России являются наиболее перспективными и быстрорастущими отраслями, эффективно популяризирующими традиции и культуру народов нашей страны, и пример феномена якутской «новой волны» является тому ярким подтверждением.

Успех якутского кино, наблюдаемый в течение последнего десятилетия, – результат многолетнего труда большого количества людей, посвятивших себя национальному кинопроизводству. Именно благодаря человеческим ресурсам – творческим, духовным и интеллектуальным – якутское кино начало говорить о локальных традициях и национальной культуре на родном языке, что стало «визитной карточкой» данного явления.

Якутское кино создается, в первую очередь, для местного – «своего» – зрителя, удовлетворяя потребность аудитории в отображении представителей собственной этнической группы, изучении истории родного края и обсуждении актуальных вопросов и проблем. Особенность якутских фильмов состоит именно в том, что, несмотря на технические и финансовые ограничения, режиссеры стремятся наделить свои картины глубокой идейной составляющей, призывая зрителя к актуализации традиционных, общечеловеческих ценностей. Якутские кинематографисты часто обращаются к литературным произведениям местных авторов, которые аккумулируют и сохраняют устное народное творчество и национальную мифологию. Якутские писатели отражают в своих произведениях национальный менталитет, особенности характера народа, что выражается в яркой национальной специфике якутского кино, в пристальном внимании режиссеров и сценаристов к проблеме этнической и национальной идентичности.

Настоящее исследование базируется на специфике оригинального национального колорита, уникальной культуры и особенностях менталитета народа саха, воплощающихся в фильмах якутской «новой волны».

Актуальность исследования

Современный кинематограф Якутии, как самостоятельное оригинальное явление, вызывает большой исследовательский интерес, поскольку на данный момент он малоизучен в научной среде. Актуальность настоящего исследования определяется прежде всего фактом самого явления якутской «новой волны» в отечественном кинематографе, а также дискуссионным характером данного феномена в киноведческой и искусствоведческой среде.

Еще двадцать лет назад о якутском кино за пределами Республики Саха мало кто знал, однако за последние десять лет якутский кинематограф обрел популярность не только внутри республики, но и завоевал признание на всероссийском и международном уровнях. Якутский кинематограф стал важной частью российского и мирового культурного пространства, демонстрируя уникальные возможности региона и потенциал молодых талантов. По данным

главы Республики Саха Айсена Николаева, в 2021 году Якутия твердо заняла третье место по объему кинопроизводства в России после Москвы и Санкт-Петербурга¹, а за последние годы фильмы якутских кинематографистов приняли участие в крупнейших кинофестивалях по всему миру².

Начиная с 2016 года, фильмы якутских режиссеров становятся триумфаторами крупных отечественных фестивалей: «Окно в Европу» («Его дочь», реж. Татьяна Эверстова; «Черный снег», реж. Степан Бурнашёв), ММКФ («Царь-птица», реж. Эдуард Новиков), «Кинотавр» («Пугало», реж. Дмитрий Давыдов). В 2021 году фильм «Нуучча» режиссера Владимира Мункуева был удостоен «Хрустального глобуса» в Карловых Варах, а альманах «Ыт» Д. Давыдова и С. Бурнашёва, – специального приза в Варшаве³. В 2023 году документальный фильм «Выход» Евгении и Максима Арбугаевых стал номинантом на премию Американской академии кинематографических искусств и наук.

Данное исследование позволяет рассмотреть феномен нового якутского кино во всем его многообразии на основе имеющихся теоретических работ и оригинального кинематографического материала.

Степень разработанности исследования

На данный момент мы можем констатировать отсутствие обширного корпуса фундаментальных работ, посвящённых феномену якутской «новой волны». Сложившаяся ситуация обусловлена, в первую очередь, новизной рассматриваемого явления. В связи с недостаточной степенью изученности

¹ Якутия – третий в стране регион по производству полнометражных фильмов // Представительство МИД России в Якутске: сайт. 16 декабря 2021 г. URL: https://yakutsk.mid.ru/ru/press-centre/news/yakutiya_tretiy_v_strane_region_po_proizvodstvu_polnometrzhnykh_filmov/ (дата обращения: 17.04.2023).

² Мурашкевич (Гришина) А.В. Феномен «новой якутской волны» в отечественном кинематографе XXI века // Современный кинематограф. Основные векторы развития: Сборник статей. Материалы научно-практической конференции. М., 2024. С. 97–102.

³ Гришина А.В. Креативные индустрии регионов России: Республика Саха (Якутия) // Креативные индустрии как императив экономического роста: кросс-инновации и устойчивое развитие: монография / под ред. Беганской И.Ю., Подкопаева О.А. Самара: ООО НИЦ «ПИК», 2024. С. 88–98.

современного кинематографа Якутии, междисциплинарным характером научных статей о феномене якутского кино, нам видится необходимость проведения более глубокого изучения данного явления в русле искусствоведения, в частности истории и теории кино.

Диссертационное исследование базируется на трех группах теоретических материалов, включающих работы отечественных и зарубежных авторов и обеспечивающих всестороннее раскрытие заявленной темы.

Первую группу составляют труды исследователей, занимающихся вопросами происхождения рассматриваемого феномена: И.С. Жараева⁴, С.Н. Сивцева⁵, С.М. Анашкина⁶, С.Р. Саввиной⁷, В.В. Левочкина⁸, А.Г. Пудова⁹, С.А. Смагиной¹⁰ и др. Данные авторы изучают национальный кинематограф как составную часть духовной культуры народа саха, рассматривают его как результат развития и взаимодействия ряда существенных социальных и общественных факторов и выдвигают собственное видение возможных перспектив якутского кино.

Во вторую группу источников вошли материалы, посвященные изучению языка, культуры и специфике этнической традиции народа саха, которые представлены в работах авторов: Е.Н. Романовой¹¹, В.В. Степанова¹²,

⁴ Жараев И.С. Заметки из истории кинематографии Якутии: к 100-летию со дня первого показа кино в Якутии. СПб.: Ахсаан, 2011. 287 с.

⁵ Сивцев С. Н. Становление кинематографа в культуре Якутии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Сивцев Степан Николаевич. М.: 2005. 157 с.

⁶ Анашкин С.М. Другие территории. Этническое кино: периферийные традиции, воображаемые перспективы. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 444 с.

⁷ Саввина С.Р. Феномен якутского кино: культурные предпосылки, причины взлета и перспективы развития: магистерская диссертация / ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова», 2021. 103 с.

⁸ Левочкин В.В. Особенности формирования культурных индустрий в национальном регионе России: на примере республики Саха (Якутия): дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Левочкин Владислав Валерьевич. – СПб., 2018. 233 с.

⁹ Пудов А.Г. Этномодерн – новая креативная парадигма художественной культуры Якутии // Манускрипт. Т. 12. Вып. 4. Тамбов: Грамота, 2019. С.117–121.

¹⁰ Смагина С.А. Национальное кино в России // История Отечественного кино постсоветского периода. М.: Вече, 2023. С. 179–207.

¹¹ Романова Е.Н. Мифология и ритуал в якутской традиции: дис. ...д-ра ист. наук: 07.00.07 / Романова Екатерина Назаровна. – М.: 1999. 388 с.

И.В. Покатиловой¹³, А.Ф. Корякиной и Л.Н. Герасимовой¹⁴, Д.Г. Брагиной¹⁵, С.Е. Ноевой (Кармановой)¹⁶ и др. Особое внимание в данных работах уделено архивным материалам, позволяющим выявить наиболее архаичные образы и символы в традиционном мировоззрении якутов. Авторы исследуют духовную культуру – обычаи, обряды, верования и мифологию, интерпретируют ритуальные и фольклорные тексты, что позволяет оценить роль этнокультурной традиции в понимании образной системы фильмов нового якутского кино.

Третья группа источников представлена работами, в которых отражены художественно-эстетические, жанровые и стилистические особенности как киноискусства в целом, так и современных якутских фильмов. Среди авторов особого внимания заслуживают Л.В. Кулешов¹⁷, С.М. Эйзенштейн¹⁸, В.И. Пудовкин¹⁹, Б. Балаж²⁰, З. Кракауэр²¹, Ю.Н. Тынянов²², А.И. Пиотровский²³, Р. Арнхейм²⁴, Ю.М. Лотман²⁵, А. Базен²⁶, Г. Корте²⁷ и др. В журнале «Искусство

¹² Степанов В.В. Современная этнокультурная политика Республики Саха (Якутия) // Якуты Саха. 3-е изд. М.: Наука, 2024. С. 506–531.

¹³ Покатилова И.В. Метаморфозы пластического фольклора в истории культуры Якутии XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Покатилова Ия Володаровна. СПб.: 2003. 219 с.

¹⁴ Корякина А.Ф., Герасимова Л.Н. Семейные ценности якутского народа в эпосе Олонхо / А.Ф. Корякина, Л.Н. Герасимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, Том 13. Выпуск 11. 2020. С. 91-96.

¹⁵ Брагина Д.Г. Семья у якутов: от традиции к современности / Д.Г. Брагина // Северо-Восточный гуманитарный вестник, №4(13), 2015. С. 48-53.

¹⁶ Ноева (Карманова) С.Е. Лиминальный мир в якутской культуре: роль и место человека в пространстве дороги / С.Е. Ноева (Карманова) // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2021. – С. 40-52.

¹⁷ Кулешов Л.В. Кинематографическое наследие. М.: Искусство, 1979. 233 с.

¹⁸ Эйзенштейн С.М. За кадром. Ключевые работы по теории кино. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016. 727 с.

¹⁹ Пудовкин В. Избранные статьи / редактор-составитель и автор примечаний И. Долинский. М.: Искусство, 1955. 464 с.

²⁰ Балаж Б. Видимый человек, или Культура кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 160 с.

²¹ Кракауэр З. Теория кино. Реабилитация физической реальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 504 с.

²² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.

²³ Пиотровский А.И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. 511 с.

²⁴ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 207 с.

²⁵ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭэстиРаамат, 1973. 92 с.

²⁶ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 383 с.

кино» (№1/2, 2021) рубрика под названием «Здесь и теперь. Якутия» полностью посвящена современному якутскому кино и состоит из ряда важных для данного исследования статей. Вышедшая в 2024 году книга В. Кочаряна «Якутское кино. Путь самоопределения»²⁸ представляет собой сборник работ современных исследователей и интервью с действующими представителями якутской кинематографии. Книга посвящена истокам возникновения якутского кино и этапам его развития, что позволяет углубиться в исследование специфики кинематографа Республики Саха (Якутия).

Цель исследования

Целью настоящего исследования является комплексное рассмотрение феномена якутской «новой волны» и выявление образной системы в фильмах якутских кинематографистов. Данная работа направлена на решение проблемы изучения нового явления в отечественной кинематографии и на формирование целостного знания о ключевых художественных образах, определяющих специфику фильмов рассматриваемого явления.

Задачи исследования

Для достижения поставленной цели исследования были определены следующие **задачи**.

1. Определить и систематизировать факторы формирования феномена и предпосылки его возникновения.
2. Рассмотреть жанровую специфику фильмов, образующих феномен якутской «новой волны».
3. Выявить и проанализировать роль фольклорных текстов в современном кино Якутии.

²⁷ Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. 360 с.

²⁸ Кочарян В. Якутское кино. Путь самоопределения. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 208 с.

4. Обозначить и охарактеризовать стилистические особенности и компоненты стилевого решения режиссеров рассматриваемого феномена.
5. Проанализировать фильмы якутских режиссеров и выявить драматургические особенности и принципы сюжетного построения в фильмах.
6. Рассмотреть особенности использования якутскими режиссерами художественных средств выразительности и выявить ключевые образы.
7. Проанализировать, как взаимодействуют кинематографические образы в фильмах якутской «новой волны», и какие конфликты они между собой образуют.
8. Проанализировать проблематику обнаруженных конфликтов и определить ведущие идеи, темы и смыслы якутских фильмов.
9. Определить роль якутского кино в преодолении кризиса, вызванного процессами глобализации.
10. Систематизировать полученный в ходе решения задач материал и сформулировать выводы по проведенной исследовательской работе.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования является феномен якутской «новой волны» в отечественном кинематографе текущего тысячелетия и фильмы якутских режиссеров, созданные в период 2012–2022 годов: А. Амбrosьевa, М. Лукачевского, К. Марсана, Д. Давыдова, С. Бурнашёва, А. Романова, Э. Новикова, Т. Эверстовой, Л. Борисовой, В. Мункуева, П. Бурцева и др.

Предмет исследования – система художественных образов в фильмах авторов якутской «новой волны».

Работа выполнена на основе анализа фильмов, созданных современными якутскими авторами в течение второго десятилетия XXI века (2012–2022) и определяемых как якутская «новая волна». Настоящий этап развития отечественного кино характеризуется формированием имиджа современного

кинематографа Якутии, появлением «имен-брендов» нового якутского кино, большим количеством знаковых и успешных проектов как с коммерческой, так и с фестивальной точки зрения.

Научная новизна исследования

1. Новизна диссертационного исследования связана с необходимостью изучения процессов, образующих исследуемый феномен, и продиктована динамикой развития регионального кинематографа, в частности, достижениями якутских кинематографистов.
2. Впервые в качестве постановки научной проблемы предпринимается попытка целостного исследования образной системы фильмов якутских режиссеров: Д. Давыдова, С. Бурнашева, Л. Борисовой, М. Лукачевского, Э. Новикова и др.
3. В исследовании рассмотрены факторы формирования феномена якутского кино, жанровая специфика фильмов и стилистические приемы авторов якутской «новой волны».
4. Обнаружены влияние мифологии и фольклорной традиции на содержание кинопроизведений и использование якутскими авторами метода магического реализма.
5. В работе осмыслены и выявлены образы фильмов якутских режиссеров: образ героя, семьи, родного края, природы, города, а также образы дороги и пути, образы «магического присутствия».
6. В образной системе фильмов обнаружены две взаимообусловленные группы конфликтов: конфликты героев в структуре семьи и социума и социокультурные конфликты.
7. В результате анализа образной системы фильмов было выявлено, что якутские режиссеры своими фильмами не только говорят об очень важных и острых проблемах, связанных с состоянием современного мира и общества, но и предлагают способы и модели их решения, призывая зрителя к следованию традиционным ценностям.

Теоретическая и практическая значимость работы

Практическая и теоретическая значимость исследования заключается в расширении представления об отечественном региональном кинематографе, представленном в настоящем исследовании уникальным опытом якутских кинематографистов. Полученные результаты и выводы могут использоваться в рамках теоретических курсов по истории современного российского кино, в подготовке учебно-методических пособий для молодых киноведов. Материалы, полученные в рамках исследования, могут стать практическими рекомендациями для деятелей киноиндустрии, включая режиссеров, операторов, монтажеров, звукорежиссеров и композиторов.

Выводы, сформулированные по результатам проведенного исследования, основываются, прежде всего, на опыте творческой практики авторов «новой волны» и позволяют обозначить круг актуальных проблем, характерных для текущего этапа развития регионального кинематографа. Полученные результаты могут представлять определенную значимость как для общей науки искусствоведения, так и для конкретных областей изучения истории и теории киноискусства (киноведения).

Методологическая основа исследования

Основой методологического аппарата настоящего исследования является системный, аналитический и культурно-исторический подходы, позволяющие осуществить комплексный, многомерный анализ феномена с использованием методов теоретического и эмпирического уровня. Методологический аппарат диссертационного исследования составляют:

— исторический метод (исследование явления в историческом контексте), позволяющий рассмотреть феномен якутской «новой волны» с точки зрения динамично развивающегося направления в отечественной кинематографии, обнаружить исторические и социокультурные закономерности и выявить предпосылки его формирования;

- формальный метод (формально-стилистический анализ) позволяет исследовать жанровые и стилистические особенности рассматриваемого явления, творческие методы режиссёров «новой волны», обнаружить художественные образы, которые формируют эстетическое и семантическое пространство фильмов;
- метод интерпретации художественных образов (в т.ч. символики, метафор, атрибутивных признаков) способствует осуществлению глубокого анализа отдельных образов и образной системы в целом, а также проведению контекстуального анализа тем, идей и смыслов, обнаруженных в процессе интерпретации;
- общенаучные методы: метод интервью, позволяющий получить необходимую информацию у непосредственных участников рассматриваемого явления, метод наблюдения, сопоставления, теоретического обобщения, индуктивный и дедуктивный подходы.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Якутская «новая волна» – феномен отечественного кинематографа XXI века, объединивший в себе достижения якутских кинематографистов, накопленные с конца 1980-х годов и сформировавшие успешно функционирующую систему регионального кинопроизводства.
2. В становлении якутской «новой волны» решающую роль оказали три группы факторов: политические и экономические, творческие и мотивационные, культурные и исторические.
3. Современное якутское кино характеризуется сложными полижанровыми конструкциями, объединяющими в себе элементы хоррора, триллера, драмы и комедии.
4. Современное кино Якутии обнаруживает тесную связь с литературой и словесностью, устным народным творчеством, что проявляется в мифологическом сюжетосложении, обращении режиссеров к произведениям

якутских писателей, использовании национального языка, песен и стихов в аудиовизуальном решении фильмов.

5. Магический реализм – один из ведущих художественных методов авторов якутской «новой волны», обнаруживающий свои корни в традиционной религии народа саха Аар Айыы и в особом отношении якутов с окружающим миром, при котором «магические» явления воспринимаются как естественные и закономерные.

6. В образной системе якутских фильмов явно прослеживаются следующие оппозиции: традиционный и прогрессивный стиль жизни; анимистическое и материалистическое мировоззрение; городское, индустриальное пространство и природный ландшафт (лес или алаас).

7. Образная система фильмов якутской «новой волны» позволяет рассматривать якутское кино с точки зрения репрезентации глобальных проблем, с которыми сталкивается не только жители региона, но и люди по всему миру.

8. В фильмах якутской «новой волны» утверждаются, главным образом, традиционные ценности: гуманизм, коллективизм, патриотизм, крепкая семья, преемственность поколений и историческая память, приоритет духовного над материальным, умеренность в потреблении и сохранение родной культуры и языка.

Все результаты исследования и приведенные выводы были получены автором самостоятельно на основе анализа научной литературы, художественных произведений современного кинематографа Якутии (фильмы последних десяти лет), материалов интервью, статей в тематических искусствоведческих журналах. В рамках настоящего исследования автором была реализована поездка в Якутск, где были организованы встречи с продюсером и доцентом Арктического государственного института культуры и искусства С.Р. Саввиной и лауреатом премий в области культуры и искусства, режиссером, сценаристом и продюсером кинокомпании «Сахафильм» Л.П. Борисовой.

Степень достоверности и аprobация результатов

Промежуточные результаты исследования были представлены в виде докладов и обсуждались на следующих научно-практических конференциях:

1. XIV Международная научная конференция по эстетике экранизации «Сказка как нарративная модель в литературе и кино», 21-22 апреля 2023 г. Тема доклада с публикацией: «Сказочные образы современного кинематографа Якутии».
2. Международная научная конференция «Современный кинематограф. Основные векторы развития», 18 мая 2023 г. Тема доклада с публикацией: «Феномен новой якутской волны в отечественном кинематографе XXI века».
3. Международная молодёжная научно-практическая конференция «Путешествие в кино: к проблеме тревел-формата», 21-23 марта 2024 г. Тема доклада с публикацией: «Лиминальный образ дороги в фильмах якутской новой волны».
4. XV Международная научная конференция по эстетике экранизации «Чудо как эстетическая категория в литературе и кино», 18-19 апреля 2024 г. Тема доклада: «Чудо в образной системе фильмов якутской новой волны».
5. Научно-практическая конференция «Мифы и реальность: визуальные искусства как средство отражения глобальных процессов трансформации современного мира» Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования ВГИКа, 12 декабря 2024 г. Тема доклада с публикацией: «Проблемы глобальных процессов трансформации современного мира в фильмах новой якутской волны».
6. Международная молодёжная научно-практическая конференция «Великая Отечественная война в кинематографе XX-XXI веков», 13-15 марта 2025 г. Тема доклада с публикацией: «Образ якутского воина в кинематографе Республики Саха (Якутия)».

7. XVI Всероссийская с международным участием научная конференция по эстетике экранизации «Великая Отечественная в литературе и кино (к 80-летию Победы)», 25-26 апреля 2025 г. Тема доклада: «Великая Отечественная война в якутском кинематографе и литературе».

Основные положения диссертации отражены в научных статьях, опубликованных в изданиях из перечня ВАК РФ:

1. Гришина А.В. Образная структура фильмов якутской «новой волны» в контексте национальной мифологии / А.В. Гришина // Вестник ВГИК. – 2024. – Т. 16. – № 1 (59). – С. 96–105 (0,5 а.л.)
2. Гришина А.В. Образ дороги в фильмах якутской «новой волны»/ А.В. Гришина // Художественная культура. – 2024. – № 4. – С. 728–747 (0,8 а.л.). DOI: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-728-747>
URL:https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/7af/d1c762ur4pc5dh6cbq5rheuab08p9umv/hk_2024_4_728.pdf
3. Гришина А.В. Чудеса в фильмах якутской «новой волны»/ А.В. Гришина // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14. – № 5А. – С. 85–93 (0,6 а.л.)

Публикации по теме исследования в коллективных монографиях:

4. Гришина А.В. Креативные индустрии регионов России: Республика Саха (Якутия) / А.В. Гришина // Креативные индустрии как императив экономического роста: кросс-инновации и устойчивое развитие: монография / под ред. Беганской И.Ю., Подкопаева О.А. – Самара: ООО НИЦ «ПНК», 2024.–С. 88–98 (0,75 а.л.)
5. Гришина А.В. История изучения кинематографа Якутии / А.В. Гришина // Наука, общество, технологии: актуальные вопросы, достижения, инновации: монография. – Пенза: МУНС «Наука и просвещение», 2024.– С. 38–51 (1 а.л.)

Публикации по теме исследования в других изданиях:

6. Мурашкевич (Гришина) А.В. Сказочные образы современного кинематографа Якутии (на примере экранизации рассказа «Со мною состарившаяся лиственница» Василия Яковлева) / А.В. Мурашкевич //

Сказка как нарративная модель в литературе и кино: материалы XIV Всероссийской научной конференции по эстетике экранизации. – Москва, 2024. – С. 155–163 (0,4 а.л.)

7. Мурашкевич (Гришина) А.В. Феномен «новой якутской волны» в отечественном кинематографе XXI века / А.В. Мурашкевич // Современный кинематограф основные векторы развития: Сборник статей. Материалы научно-практической конференции. – Москва, 2024. – С. 97–102 (0,3 а.л.)

Общий объем публикаций по теме исследования составляет 4,35 а.л.

Соответствие паспорту научной специальности

Диссертационная работа, представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, соответствует п. 28 «Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства», п. 30 «Теория экраных искусств, эстетика видов и жанров», п. 36 «Особенности развития мировых, общенациональных и региональных творческо-производственных структур, медийной циркуляции произведений» паспорта научной специальности 5.10.3 «Виды искусства (кино-, теле- и другие экраные искусства)».

Содержание и структура диссертации обусловлены логикой исследования, его целями и задачами. Работа состоит из введения, двух глав с параграфами и подразделами, заключения, списка используемой литературы (142 наименования), словаря терминов (30 наименований), фильмографии (81 наименование), 1 рисунка (диаграммы) и 1 таблицы.

Общий объем работы – 167 страниц.

Глава 1. Феномен нового якутского кино в отечественном кинематографе XXI века

Современное кино Якутии – самостоятельное уникальное явление, активно формировалось на протяжении последних десятилетий. Изучению истории данного явления посвящены несколько значимых работ, охватывающих самые разные периоды становления кинематографа в республике. Например, в работах А.А. Клецкина²⁹ и Е.Н. Саввинова³⁰ хронологически отражены события, связанные с появлением и распространением кинематографа (репертуар и тематика картин начала XX века), организацией съемочного процесса. Авторы уделяют большое внимание хроникальным лентам и документальному кино, а также творчеству тех режиссёров, которые работали на территории республики или обращались к якутской тематике в своих фильмах, представляя их портреты в очерках и воспоминаниях

Стоит сказать, что период начала XX века (до 1917 года) в истории якутского кино связан с первыми экспедиционными киносъёмками французских, американских и советских кинематографистов, фиксирующих на киноаппараты археологические раскопки, природу устья реки Лены, быт и культуру местных жителей. Первые идеи по созданию собственной киностудии возникли в республике в середине 20-х годов прошлого века, а в 1928 году жители Якутска наблюдали на киноэкране запечатлённые на плёнке городские пейзажи. В 1929 году советское акционерное общество «Востоккино» принимает решение о создании в Якутии художественных, этнографических и культурно-агитационных кинокартин, оставив для Якутии бесплатно по одному экземпляру от каждой. Начинания «Востоккино» в вопросе создания фильмов, посвящённых жизни Якутской АССР приветствовались президиумом ВЦИК, были отданы ряд поручений, но ни одного полнометражного фильма так и не было создано, а

²⁹ Клецкин А. А. Кино в жизни якутян. Якутск: Якут.кн. изд-во, 1973. 78 с.

³⁰ Саввинов Н. Е. Якутия – киносъёмочная площадка. Якутск: кн. изд-во, 1977. 77 с.

имеющийся к началу 30-х годов материал был использован частично в киножурналах.

В осмыслении изучаемого феномена видится необходимым обратиться к историческим аспектам его возникновения и обозначить важные этапы становления национального кино в Якутии. Многие авторы якутской «новой волны» подчёркивают, настаивают на том, что современное кино Якутии возникло не стихийно или спонтанно, у него есть свой крепкий исторический фундамент. В частности, И.С. Жараев³¹ пишет о том, что начало съёмок фильмов разных видов (художественных, документальных, научных) с привлечением якутских актеров, сценаристов и т.д. было положено в конце 20-х и в начале 30-х годов прошлого века: «...К развитию национальной кинематографии Якутии много усилий приложили И. Винокуров, С.Н. Донской, А.Ф. Бояров, П.А. Ойунский, А.И. Софонов и другие. Они заложили фундамент существующих структур кино в республике. Благодаря их усилиям появились и НКК (Национальная кинокомпания, далее ГНК – Государственная национальная кинокомпания) «Сахафильм», и «Студия кинохроники», и Союз кинематографистов РС(Я). Связывать появление кинематографии, в частности, создание национального кино, только с периодом перестройки, как считают некоторые, неправильно». В контексте возникновения национального кинематографа на территории Якутии один из основателей ГНК «Сахафильм» А. Романов вспоминает: «Мы понимали, что кино станет транслятором нашей культуры, поэтому мы стремились к национальному кинематографу. Тем более, что во времена нашего взросления кинематограф, телевидение ещё не получили своего распространения. Было устное народное творчество, оно вложено в наши души (именно режиссёров 90-х), и поэтому было органично, что мы сразу обратились к тому, что знаем: к своему фольклору, преданиям, легендам», и далее: «это часть нашей культурной памяти: когда мы связываемся с тем, что человек хочет рассказать, мы сразу представляем это зрительно. Поэтому

³¹ Жараев И.С. О первых киносъёмках в Якутии. Якутск: ИЛИН №1(48) 2006.

якутское кино набрало такие быстрые обороты, я тоже сразу зрительно вижу своих героев, сюжет»³².

Первым крупным научным исследованием истории якутского кино считается диссертационная работа С. Н. Сивцева «Становление кинематографа в культуре Якутии»³³, в которой автор рассматривает национальный кинематограф республики как результат взаимодействия и развития социальных и общественных факторов, подчеркивая его значимость в духовной и социальной жизни народа республики. В диссертации подробно исследуется своеобразие якутской культуры – пространственные представления и образы, мифологические традиции, поэтика олонхо и эпические традиции в литературе и живописи. Отдельная глава посвящена истории формирования кинодела в Якутии, фильмам 70-80-х годов якутских авторов и деятельности ГНК «Сахафильм», являющейся с 1992 года головным предприятием по производству кинопродукции в республике.

Некоторые исследователи ассоциируют развитие национальной кинематографии именно с созданием Государственной национальной кинокомпании, но это не совсем корректно. Деятельность кинокомпании безусловно оказала колossalное влияние на развитие жанрового разнообразия фильмов республики, но не менее значимым является и тот факт, что фильмы, на которых «выросли» авторы современного якутского кино, были сняты в 80-е годы и демонстрировались по национальному телевидению. На эту существенную роль телевидения обращает своё внимание С. Р. Саввина в своей магистерской диссертации³⁴: «Истоки якутского национального кинематографа, как творческой лаборатории, следует искать также в продукции Якутского республиканского телевидения. Именно режиссеры, работавшие на телевидении, сняли первые жанровые фильмы, ориентированные на местный менталитет, а потому

³² Кочарян В. Реконструируя потерянное прошлое. Интервью с режиссёром Алексеем Романовым. Якутское кино. Путь самоопределения. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 69.

³³ Сивцев С. Н. Становление кинематографа в культуре Якутии: дис. ... канд. искусствоведения: РГБ. Москва, 2005. 23 с.

³⁴ Саввина С.Р. Магистерская диссертация «Феномен якутского кино: культурные предпосылки, причины взлета и перспективы развития». Якутск, 2021. 103 с.

получившие признание и любовь якутского зрителя». Такими же якутскими зрителями являются крупные авторы, продюсеры, операторы, создающие фильмы, формирующие образ современного якутского кино.

Работа С.Р. Саввиной посвящена исследованию культурных предпосылок, причинам взлёта и перспективам развития якутского кино. Автором исследованы предпосылки, выходящие из мифологии, литературы, театра и телевидения, рассмотрен процесс развития производства самостоятельного кино Якутии, а также приведена периодизация этапов развития и становления якутского кино.

С.Р. Саввина выделяет три этапа, охватывающих период конца 80-х годов до 2021 года:

- 1) первая волна якутского кино, продлившаяся первое десятилетие существования ГНК «Сахафильм», характеризуется активной деятельностью «пионеров» якутского кино – представителей первой волны массового якутского кино на языке народа саха (режиссёры А.Романов, А. Васильев, Н. Аржаков, В. Семенов, Э. Иванов, Э. Новиков, сценаристы С. Ермолаев, Е. Неймохов, А. Дойду);
- 2) вторая волна – «Якутский кинобум», характеризующийся качественными изменениями кинопродукции, увеличением объёмов кинопроизводства и началом прокатного успеха, а также живым интересом со стороны зрителей к фильмам местного производства, завершившийся к 2011 году;
- 3) третья волна – «Новая волна саха кино», определяемая как период успешного участия якутских фильмов в российских и международных кинофестивалях, появления Якутского международного кинофестиваля, творческих объединений, независимых кинематографистов и увеличения кинозалов в Республике Саха (Якутия).

Схожую периодизацию можно найти у Н.А. Аргылова и У.В. Охлопковой³⁵, которые исследовали развитие регионального кино на примере республики Саха с

³⁵Аргылов Н.А. Охлопкова У.В. Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен // Медиа альманах. – 2022. – №6. С. 107-117.

учетом основных периодов его развития. Авторы анализируют факторы развития якутского кино в следующих этапах:

- 1) якутское кино в условиях политico-экономической и культурной перестройки – возрождение национальной культуры и начало формирования национального кино (1992-1999);
- 2) якутское кино в условиях рыночной экономики – разделение сферы кинопроизводства на коммерческое и авторское кино, развитие региональной кинопрокатной сети (2000-2009);
- 3) новая волна якутского кино – кинематограф становится региональной индустрией с возможностью реализации полного производственного цикла, фильмы выходят на российские кинофестивали (2010-2017);
- 4) современное якутское кино – участие якутских фильмов в конкурсах престижных отечественных и зарубежных фестивалей, реализация региональной и государственной культурной политики, участие частных инвесторов в финансировании кинопроектов (2018-2022).

Более широкая периодизация была предложена Т.В. Павловой-Борисовой³⁶, автор выделяет четыре этапа:

- 1) дореволюционный (1911-1917 гг.), характеризующийся появлением у народа саха возможности приобщиться к новому искусству;
- 2) советский (1917-1987 гг.) – наиболее протяжённый период, который подразделяется на:
 - начальный период (1918-1940гг.), характеризующийся формированием республиканской сети кинопроката, культурным просвещением рабочих и крестьян, участием якутских артистов в творческих проектах крупных киностудий страны;
 - годы Великой Отечественной войны (1941-1945гг.) – этап, характеризующийся для всех национальных кинематографий

³⁶ Павлова-Борисова Т. В. Этапы развития якутского кинематографа: от «немого» кино до национальной киноиндустрии // Философия и культура. – 2023. – № 4 [Электронный ресурс] Режим доступа: URL https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38152

агитационной и патриотической пропагандой, военной тематикой, но помимо этого в 1942 году в Якутске был открыт кинотеатр «Центральный»;

— период советского культурного строительства (1945-1991 гг.), знаменовавшийся культурным подъёмом республики, появлением большого количества кинотеатров, а также появлением первого якутского режиссера А.С. Романова;

3) постсоветский, в котором автор разделяет:

— переходный период (1991-2004 гг.) – на этом этапе были заложены основы современного якутского кино, осуществилась массовая подготовка профессиональных кадров и наращивание материально-технической базы;

— период формирования школы национального якутского кинематографа (с 2004 г. по настоящее время), который автор связывает с созданием независимых якутских кинокомпаний и студий, характеризующийся стремительным становлением и развитием якутского киноискусства и его активным вхождением в мировой кинопроцесс.

Три приведённые периодизации имеют определённые сходства, касаемые постсоветского периода. Период перестройки стал рубежом, в котором начинается развитие национального кино республики. Если в советский период в Якутии чаще снимали приезжие кинематографисты, то именно с конца 80-х годов XX века начинается самостоятельная история кинематографа Якутии. Создаются студии, появляются выдающиеся авторы, производятся фильмы, основанные на локальных сюжетах, на истории и литературе народа саха, а главное – эти фильмы становятся известны не только в Якутии и Центральной России, но и во всём мире. В результате – заслуженные награды и призы международных конкурсов, признание кинокритиков и собственное кинофестивальное движение. Словом, всё то, что получило название «якутская

новая волна». Именно этот этап развития является фокусом внимания настоящего исследования.

1.1. Факторы формирования якутской «новой волны» и её предпосылки

Сегодня в Якутии сформирована лучшая в России практика по развитию регионального кинематографа. Как отмечают многие современные исследователи, в создании якутского кино сыграли большую роль такие факторы как поиски национальной идентичности и самоидентификации, стремление к творчеству и энтузиазм тех людей, которые занимались продвижением фильмов за пределы республики. В феномене якутской «новой волны» ярко выражена аутентичность северных народов, национальное мировоззрение и следование традициям, в чём прослеживается определённое влияние восточноазиатского восприятия действительности.

На основе анализа и синтеза материалов исследовательских работ С.Р. Саввиной, Н.А. Аргылова, У.В. Охлопковой, Т.В. Павловой-Борисовой, И.С. Жараева, У.А. Винокуровой, Г.А. Красильниковой, Т.Ф. Ляпкиной можно определить три группы факторов и предпосылок, оказавших решающее значение в становлении якутской «новой волны». Каждая группа требует более детального рассмотрения.

Первая группа включает в себя политические и экономические факторы, возникновение которых связано с событиями 27 сентября 1990 года. В истории республики это особенная дата, так как Якутия обрела государственный суверенитет, что ознаменовало новый этап развития республики. Подписание декларации «О Государственном суверенитете Якутской-Саха ССР» утвердило её самостоятельность в осуществлении государственной власти на своей территории как субъекта РФ, и закрепило право республики решать вопросы общественно-политической, социально-экономической и национально-культурной жизни с использованием собственных ресурсов. Это повлекло целую

серию важных для республики изменений, которые дали импульс росту национальной кинематографии.

В 1992 году по инициативе А. Романова на базе уже существующего творческого объединения «Северфильм» была создана Государственная национальная кинокомпания «Сахафильм», финансирующаяся из республиканского бюджета. Основные направления деятельности кинокомпании заключались в создании кино- и видеофильмов различных видов и жанров с целью развития и сохранения традиционной культуры коренных жителей Якутии, в пропаганде национальной культуры посредством кино-, видеофильмов, в создании кино-, видеолетописи всестороннего развития республики и в создании предназначенных для демонстрации за рубежом рекламных видеороликов и фильмов, посвящённых деятельности организаций, желающих установить контакты с зарубежными партнерами. Все это соответствовало необходимости пропаганды нравственных, эстетических ценностей и идеалов, повышения роли киноискусства в духовном возрождении народов республики Саха.³⁷ Создание киностудии, в свою очередь, подтолкнуло власти республики к решению вопроса о подготовке специалистов в сфере кинопроизводства. Абитуриенты из Якутска поступали в киношколы Москвы и Санкт-Петербурга, что позволило кинокомпании в дальнейшем нарастить штат профессиональных режиссёров, операторов, художников, звукорежиссёров и т.д.

Первым опытом законотворческой деятельности якутских кинематографистов стал закон «О кинематографии», который был принят в 1997 году решением Государственного собрания. Необходимость создания нормативно-правовой базы была продиктована тяжёлыми экономическими и социальными условиями. Попытки разработать закон предпринимались ещё в 1995 году, поскольку действующий на тот момент федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» от 1994

³⁷ Гришина А.В. Креативные индустрии регионов России: республика Саха (Якутия) // Креативные индустрии как императив экономического роста: кросс-инновации и устойчивое развитие: монография под ред. Беганской И.Ю., Подкопаева О.А. – Самара: ООО НИЦ «ПНК», 2024. С. 92.

года не регламентировал социальную защиту кинематографистов. Новый республиканский закон был разработан И. Жараевым – председателем фонда развития кинематографии народов Севера и его коллегами В.Томским, С.Соколовой, А. Романовым, Г. Охлопковой.

Данный документ утвердил государственную поддержку и содействие кинематографии как одну из приоритетных задач политики республики в области культуры и искусства, а также обозначил главные характеристики «национального фильма» республики: он должен быть высокохудожественным, пропагандировать идеи гуманизма, высокой нравственности, культуры, созидания, дружбы народов, мира и согласия³⁸. В состав съёмочной группы национального фильма (режиссёры-постановщики, операторы-постановщики, операторы, звукооператоры, художники-постановщики, художники по костюмам, монтажеры, актеры - исполнители главных ролей), согласно закону, должно входить не более 30 процентов лиц, не проживающих постоянно на территории Якутии. Решение о признании фильма национальным принималось правительством республики.

В соответствии с требованиями закона, государственная поддержка кинематографии реализовывалась частичным государственным финансированием производства, тиражирования, проката и показа фильмов, полным государственным финансированием кинолетописи, а также льготными условиями налогового регулирования деятельности организаций кинематографии (введением трёхлетнего моратория на налогообложение прибыли киноорганизаций).

Таким образом, основные меры государственной поддержки были направлены на создание национальных фильмов, условий для их проката и показа, сохранение и развитие материально-технической базы кинематографии. Закон утратил силу в 2005 году, но именно им были определены основные направления региональной политики в области кинематографии, установлен

³⁸ Закон республики Саха (Якутия) от 22 мая 1997 года N 3 N 175-І «О кинематографии» [электронный ресурс] URL: <https://docs.cntd.ru/document/804912122> (дата обращения: 7.03.2023)

порядок государственной поддержки кинематографистов, что способствовало активному становлению и развитию национальной кинематографии, созданию условий для развития ее творческой, образовательной, производственной, технической, научной и информационной базы.

Первый Республиканский фестиваль «Кино Арктики», состоявшийся в 2011 году показал, что якутский кинематограф является одним из динамично развивающихся региональных сегментов киноиндустрии Российской Федерации. За пределами республики начал формироваться интерес к якутскому кино, последовали серии публикаций в СМИ и дискуссий, а спустя два года фестиваль получил статус «Якутского международного кинофестиваля» и проводился при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Союза кинематографистов. Было очевидно, что дальнейшее проведение Якутского международного кинофестиваля на постоянной основе стало бы немаловажным фактором в формировании положительного имиджа республики не только в России, но и на международной арене. Тогда появилась бы возможность привлечения инвесторов для будущих кинопроектов, регионального и международного сотрудничества в сфере кино. Однако открывающиеся возможности обнаружили и ряд внутренних проблем, которые успели накопиться к 2013 году.

Динамичное внедрение цифровых технологий в кинопроизводство требовало усовершенствования кинопавильона и нового оборудования, соответствующего современным стандартам, так как кинооборудование, находившееся на балансе государственной национальной кинокомпании «Сахафильм», было откровенно устаревшим. Более того, выход на общероссийский рынок подразумевал соблюдения условий, которые диктуют крупные дистрибуторские компании. Также необходимо было принять во внимание сложность получения прокатных копий премьерных фильмов для кинотеатров с малой посещаемостью зрителей. Решить этот вопрос можно было централизованной кинопрокатной системой и реконструкцией существующих

кинотеатров в соответствии с новыми требованиями кинообслуживания населения и достижениями в области кинопроекционной техники.

Оценка масштабов предстоящей модернизации привела к тому, что в том же году распоряжением правительства Республики Саха была утверждена «Концепция развития киноиндустрии до 2020 года». Цель реализации концепции заключалась в становлении национальной киноиндустрии Якутии как крупного регионального сегмента, конкурентоспособного на российском и международном рынках с последовательным переходом от системы государственного дотационного финансирования к системе рыночного функционирования и самоокупаемости. Власти Якутии готовы участвовать в развитии и продвижении якутского кино за пределы региона и страны, но феномен якутской волны – это не только результат региональной политики. Талантливые авторы, творческие объединения, киноклубы, независимые студии, фестивали и зрители формируют ещё одну группу факторов – творческих и мотивационных.

Независимые киностудии Якутии стали создаваться в 2004 г., среди них «Алмазфильм», «Ургэл В», «Арт-лайн», «ДетСат», «Туйма-фильм», «Магдис», «АРТ Дойду» и др. Почувствовав большой интерес местного зрителя к своему национальному кино, продюсеры этих студий сделали ставку на зрительское кино и развлекательные жанры, осознавая высокую вероятность хороших кассовых сборов. «Алмазфильм» под руководством А. Данилова в 2005 и 2006 годах выпускает в региональный прокат комедию «Беги» К. Барашкова и фильм ужасов «Тропа смерти» А. Сергеева, которые вызвали большой коммерческий успех. Молодые выпускники Щепкинского училища в Москве Д. Шадрин и А. Егоров создают творческое объединение «ДетСат» (название происходит от словосочетания «дети Саха Академического Театра»), в котором рождается успешная франшиза «Кэскил». Образы простодушного парня Кэскила в исполнении М. Борисова и его непутёвого друга Витька покорили сердца якутских зрителей. В результате история двух друзей, попадающих в нелепые ситуации («Кэскил», 2006), получила своё продолжение в двух частях («Кэскил 2: Матч реванш», 2009 и «Кэскил 3: Наследство», 2013). Ещё одна успешная

кинофраншиза была создана творческим объединением «SAIDARPLUS» В. Булатова и Е. Пивоварова в 2011 году. Комедийная пародия на боевики «Герои» в двух частях рассказывает историю деревенских мальчишек, выросших на популярных в 90-е видеофильмах и вообразивших себя хорошо известными в то время героями (SubZero, Джеки Чан, Брюс Ли). Разумеется, не все фильмы обладали высоким качеством создания или отличались художественностью, но среди них были интересные авторские проекты. Во многом благодаря этим небольшим студиям кинематографисты Якутии обрели опыт работы в разных жанрах, а молодые актёры получили признание и любовь зрителей.

Союз кинематографистов Якутии был создан в 1992 году усилиями А. Романова. Цель Союза заключалась в объединении кинематографистов Якутии, содействии развитию национальной кинематографии, социальной и творческой поддержке своих членов, стимуляции творческого поиска и профессионального роста, проведении общественной работы в области кинематографии: презентаций и премьер новых фильмов, различных кинофорумов и кинофестивалей и т.д. Деятельность Союза способствовала профессиональному развитию кинематографистов, выступив инициатором обучения членов Союза на Высших курсах сценаристов и режиссёров в направлении мультипликации. Выпускники получали призы и дипломы на международных и общероссийских кинофестивалях, в том числе приз первого Фестиваля Арктического и Евразийского кино за лучший мультфильм (2003 г.). Участники Союза проводили регулярные творческие встречи с населением, осуществляли выезды в улусы республики для проведения киновечеров и показа новых фильмов. Союз также расширял свою деятельность и за пределы республики, выступая организатором круглых столов, «Дней Якутского кино», мастер-классов, деловых встреч, что способствовало творческому росту молодых кинематографистов.

С 2012 года возникло сообщество независимых кинематографистов «Саха Киноклуб». Киноклуб сформировался усилиями Сарданы Саввиной – продюсера, бывшего директора киностудии «Сахафильм», и режиссёра Любови Борисовой. Участники сообщества приходили в Киноклуб смотреть якутские

фильмы и обсуждать их с приглашёнными режиссёрами и актерами, и в самом начале он больше напоминал клуб по интересам. Позже у клуба появилась важная миссия, заключавшаяся в консолидации прежде разрозненных независимых кинематографистов и популяризации, продвижении якутского кино. Клубом были организованы серии специальных показов в Татарстане, Тыве, в Синематеке Сеула, на Пусанском кинофестивале в Южной Корее, в Финляндии и Эстонии (с 2016 по 2019 г.). Материалы, выходившие в СМИ и социальных сетях после таких проектов, позволили якутским авторам узнать и понять свои сильные и слабые стороны и развиваться дальше. Благодаря деятельности клуба кинематографисты Якутии получили возможность познакомиться, пообщаться, объединиться в творческие союзы и обсудить свои идеи и планы. Более того, Якутский Киноклуб стал площадкой, где рождались идеи будущих фестивальных фильмов.

Теперь в республике успешно развивается собственное якутское кинофестивальное движение. Помимо «Якутского международного кинофестиваля³⁹» проводится республиканский смотр-конкурс короткометражных фильмов «Республика Кино» и национальная профессиональная премия в области кинематографии «Чыпчаал». В организации «Республики кино» принимают участие Министерство культуры и духовного развития РС(Я), ГНК «Сахафильм» и Музейный комплекс «Моя история». Основными задачами смотра являются поощрение и развитие интереса к национальному кинематографу, раскрытие потенциала населения через популяризацию киноискусства, содействие нравственному и эстетическому воспитанию молодого поколения. Главный приз имеет форму шаманского бубна, который можно воспринимать как символ творчества, свободы, полёта фантазии в другие миры. Кинопремия «Чыпчаал» была создана в 2019 году по инициативе А. Романова, это профессиональный приз, присуждаемый за творческие достижения

³⁹ Кочарян В. Оценивая роль Якутского международного кинофестиваля. Интервью с Ириной Энгелис / В. Кочарян // Якутское кино. Путь самоопределения. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 155-160.

в области кинематографии и вклад в развитие национального кино. Жюри, в состав которого входят известные киноведы, режиссеры и члены Союза кинематографистов России, ежегодно определяют победителей.

Режиссёры якутской «новой волны» находятся в тесной связи со своим зрителем, авторы чувствуют большую ответственность перед своей аудиторией, которая, так же как и сами художники, испытывает потребность в том, чтобы узнавать историю и традиции своей родины. Кинокартины снимаются преимущественно для местного населения на национальном языке и с русскими субтитрами, некоторые фильмы – в двуязычном варианте. Авторы работают именно для зрителя, а не для фестивалей или для проката в Центральной России. Эту особенность отмечают практически все якутские режиссёры. В период «кинобума» начала XXI века, связанного с появившейся возможностью снимать кино на цифровые фотоаппараты и камеры, создавалось огромное количество фильмов, получавших незамедлительные отзывы зрителей. Одной из таких площадок для коммуникации с аудиторией был сетевой портал «YKT.RU», где зрители могли общаться напрямую с режиссёрами, организовывались форумы, чаты с обсуждением работ (ныне это главный якутский портал для повседневной жизни и досуга пользователей). С появлением частных киностудий производство фильмов носило характер «бизнес-моделей», фильмы выпускались в прокат с сугубо коммерческими целями. Со временем якутский зритель стал более насмотренным, начал сам «отсеивать» низкокачественную продукцию от художественной, вследствие чего количество стало перерастать в качество. Собственной киношколы в республике не существовало до 2023 года, как и не существовало местной профессиональной кинокритики. Мнение зрителя о фильме является до сих пор главным индикатором качества работы съёмочной группы и режиссёра.

Якутский зритель весьма заинтересован в самоидентификации, находясь в диалоге с экраном, он осуществляет плодотворную работу по повышению уровня

национального самосознания⁴⁰. Э. Новиков отмечает: «Якутский зритель хочет узнавать о себе через кинокартины. Наши фильмы иногда в прокате собирают даже больше, чем голливудские»⁴¹. Режиссёр Э. Новиков продолжает: «Если бы зрители не ходили на эти фильмы, мы бы снимали мероприятия, свадьбы, банкеты и зарабатывали больше, конечно»⁴². Фильмы Э. Новикова, Д. Давыдова, С. Бурнашева, Л. Борисовой и др. создаются благодаря самоотдаче, энтузиазму и живому интересу самих авторов и членов съёмочной группы, поскольку бюджет не всегда позволяет даже заплатить за работу актёрам (средний бюджет фильма от 500 тысяч до 1,5 миллионов рублей). Поэтому в их фильмах часто снимаются непрофессиональные артисты, односельчане, знакомые или просто соседи, не рассчитывая на какой-либо гонорар, а «так, по-дружбе»⁴³.

Представители «новой волны», как было отмечено ранее, выросли на телевизионных фильмах, транслировавшихся с конца 80-х – начала 90-х годов. Это были фильмы А. Романова – «Мааппа» (1986), «Срединный мир» (1993), «Ураанхай саха» (1999), Н. Аржакова – «Дыукаах» (1996), «Журавли над Ильменем» (2005), «Аанчык» (2006), В. Семенова – «Ол сайын» (1996), Э. Иванова – «Сэттээх сир» (1996). В этих работах, качественных копий которых даже не сохранилось на данный момент, темы родины, истории и культуры народа саха раскрывались в авторском мировосприятии. А. Романов вспоминает: «Когда я учился у своего мастера, Сергея Герасимова, он всегда говорил о том, что мне надо снимать фильмы на своём национальном материале, потому что я в нём живу, хорошо это знаю, этим дышу. Он говорил, что с высоты своей личности я должен видеть проблемы своего народа и сделать своё национальное

⁴⁰ Гришина А.В. Феномен «новой якутской волны» в отечественном кинематографе XXI века. Современный кинематограф. Основные векторы развития. Сборник статей. Материалы научно-практической конференции (18 мая 2023 г.). — М.: ВГИК, 2024. С. 99.

⁴¹ Человеческий фактор. Сахавуд // Телеканал Культура [электронный ресурс] URL: https://web.archive.org/web/20181202064919/http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/63397 (дата обращения: 17.04.2023)

⁴² Там же

⁴³ Там же

кино, которое будет со своим языком, стилем и самобытностью»⁴⁴. Будучи ещё детьми, подростками, современные якутские авторы впитали в себя вместе с фильмами те идеи, которые транслировали якутские режиссёры-пионеры национального кино.

Современное кино Якутии обладает особенной чертой – следованием культурным традициям. Режиссёры, делая акцент на самобытности, национальном колорите, мифах и обычаях, раскрывают особенности культурного феномена региона. Следующую группу факторов, формирующих якутскую новую волну, можно обозначить как культурные и исторические.

В 1990-е годы, когда республика обрела суверенитет, остро встал вопрос возрождения самосознания и самоидентификации народа саха. Массовое советское образование и промышленное освоение Севера, основанные на русском языке и отказе от традиционного уклада жизни, практически вытеснили национальный язык из обихода, в связи с чем возникла угроза исчезновения культуры Саха. Народы Якутии претерпевали культурные и социальные изменения, прилагая значительные усилия для сохранения качества своей национальной целостности. Это выражалось в глубокой переоценке ценностей и приоритетов, привносимых извне, в актуализации преемственности и сохранении духовного потенциала этноса. Это подтверждается проведёнными социологическими исследованиями, в которых было обнаружено, что одной из ведущих социальных ценностей в Якутии является локальная и этническая солидаризация, основой которой коренные жители называли «возрождение и развитие национальной культуры и языка», «развитие экономики и преодоление социального неравенства» и «укрепление самостоятельности Республики Саха (Якутия)», и далее «наведение порядка, борьба с коррупцией» и т.д.⁴⁵

⁴⁴ Там же

⁴⁵ Идентичность и консолидационный ресурс жителей республики Саха (Якутия) [Электронный ресурс]. — М.: Институт социологии РАН, 2012.— 97 с. 1 CD ROM, Официальный сайт Института социологии РАН, URL: http://www.isras.ru/inab_2012_04.html. (дата обращения: 7.03.2023)

Народ саха имеет сложное этногенетическое происхождение, имеющее тюркские, монгольские, палеоазиатские корни. Этот народ долгое время оставался скотоводческим, путем народной селекции выведшим аборигенные породы домашнего скота и лошадей, тем самым обеспечивший себе некоторую независимость от экстремальных природно-географических условий. Как отмечает У.А. Винокурова «народ саха — единственный этнос-глобализатор на планете, мирно заселивший огромные территории с экстремальными природными условиями и сохраняющий свою культурную целостность и единое этническое самосознание на протяжении многих веков»⁴⁶. Поливариативность стратегий жизнеобеспечения сформировала стойкость этноса, исповедующего единство материального и идеального, языческий политеизм, экофилософию. Особенность менталитета народа саха базируется на общечеловеческих ценностях мира, добра, уважения к природе и самоограничения в потреблении, красоты. Такое мировоззрение является своеобразным антиподом актуальных в мире ценностей конкурентного обогащения, частной собственности и индивидуализма.

Истоки такой ментальности можно обнаружить в исторических памятниках, рисунках наскальной живописи, устном народном творчестве, произведениях древнего искусства. Преемственность сакрального мира предков характерна и для современной культуры и искусства Якутии, в которых происходит активное освоение этномодерна как новой художественной парадигмы Якутии. Новый культурный этап иллюстрируется в Якутском театре, живописи, хореографии и, конечно же, в кинематографе⁴⁷.

Эстетические поиски авторов Якутии, как отмечает А. Г. Пудов, характеризуются нежеланием вливаться в глобальный мейнстрим массовой культуры, а также поиском собственных художественных решений⁴⁸. Религиозные и мифологические конструкты становятся универсальными

⁴⁶ Винокурова У.А. Якутские ценности в начале XXI века. Новые исследования Тувы №3, 2017. С. 84-99.

⁴⁷ Пудов А.Г. Этномодерн – новая художественная парадигма художественной культуры Якутии // Манускрипт Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 117-121.

⁴⁸ Там же

инструментами для передачи авторской идеи, а удачно сконструированная авторская позиция позволяет зрителю взглянуть по-новому на обыденность, подталкивая его к самопознанию. Мифологический дискурс, используемые атрибуты культуры, обрядов и ритуалов, экранизация национальной литературы отражает новое понимание смыслов Якутских сказок, эпоса, традиций – словом, всего, из чего складывается культурный код саха⁴⁹.

Немаловажна роль театральной практики в современном кино Якутии. Датой рождения профессионального театра в Якутии считается 1925 год, когда прошла премьера постановки-комедии Н. Неустроева «Злой дух» в Саха академическом театре. В советские и последующие годы деятели якутского театра получали образование в Высшем театральном училище им. Щепкина в Москве. В 1950-1970 гг. училище выпустило несколько групп, составивших основу актёров Саха театра. Расцвет национального театра исследователи связывают с именем режиссера А. Борисова, сумевшего превратить провинциальную труппу в один из лучших театральных коллективов страны. Из этой труппы вышли кинорежиссеры Н. Аржаков и С. Потапов, в ней работали члены вышеупомянутой творческой группы «Дети Саха театра» (ДетСат). Ведущие актёры якутского кинематографа – в большинстве своем артисты Саха театра, Театра юного зрителя или выпускники Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ).

Театр национального якутского эпоса – Театр Олонхо, сохраняющий и передающий нематериальное наследие Якутии, является одновременно самым молодым и самым древним театром (с 2008 года). Это связано с тем материалом, с которым работает театральная труппа – с якутским эпосом олонхо, являющимся признанным ЮНЕСКО шедевром устного и нематериального наследия человечества, а в самой республике – фундаментом национальной культуры. Олонхо представляет собой устные сказания (поэмы) со сказочными

⁴⁹ Мурашкевич (Гришина) А.В. Феномен «новой якутской волны» в отечественном кинематографе XXI века. Современный кинематограф. Основные векторы развития. Сборник статей. Материалы научно-практической конференции. М.: ВГИК, 2024. С. 97.

героическими сюжетами, они исполняются в совершенстве владеющими искусством импровизации и обладающими певческим и актёрским мастерством народными сказителями – олонхосутами. Как правило, поэмы исполняются без музыкального сопровождения, персонажи разделяются на несколько категорий, монологи каждого из них исполняются в особой тональности. По словам олонхосутов, самые крупные олонхо пелись в течение семи суток (дней и ночей). Наиболее известное в Якутии письменное произведение олонхо «Нюргун Бootур Стремительный» состоит из 36 тысяч стихотворных строк (340 стихов). Оно было собрано классиком национальной литературы, поэтом Платоном Ойунским на рубеже 1920-1930 годов. Герои олонхо – богатыри «среднего мира» сражаются с чудовищами «нижнего мира», в трудный момент им приходят на помощь божества «верхнего мира». Таким образом, олонхо – это и традиционный театр, который находится в непрерывном становлении, и национальный эпос, который до сих пор пишется.

С начала 2000 гг. якутское кино проходило этап обретения самобытности. Локальный кинематограф стал осознаваться за пределами Якутии как культурный феномен, что повлияло на его распространение. Таким образом, на формирование и феноменальность современного якутского кино повлияли следующие факторы:

- обретение суверенитета республики;
- создание собственной государственной киностудии ГНК «Сахафильм»;
- создание нормативно-правовой базы, оказание финансовой, интеллектуальной и организационной помощи со стороны руководства республики;
- наличие большого количества независимых кинокомпаний и студий;
- создание Союза кинематографистов Якутии и сообщества независимых кинематографистов «Саха Киноклуб»;
- наличие специалистов, получивших профессиональное образование в Москве и Санкт-Петербурге, базы профессиональных актёров, имеющих большой театральный опыт;

- сформированная связь кинематографистов с аудиторией, поддержка зрителей;
- следование культурным традициям, возрождение национального самосознания и самоидентификации.

1.2. Жанровая специфика и стилистические особенности фильмов якутской «новой волны»

Категория жанра в современном киноведении до сих пор является объектом дискуссий, поскольку разрыв между практическим использованием понятия «жанр» и его теоретическим осмысливанием остаётся непреодолимым. В искусствоведческих статьях и исследовательских работах регулярно обозначается эта проблема, вследствие чего приходится утверждать, что единого представления о жанрах в киноведении не существует. Жанрами могут называться некоторые виды киноискусства, группы фильмов по признаку тематического или предметного родства или композиционно-устойчивые типы фильмов. Так или иначе, многие исследователи отмечают влияние литературной и театральной теории в эволюции и обозначении киножанров, осуществляются попытки разделить кино на «высокие» и «низкие» жанры, встречаются дифференциации «массовое» и «авторское» кино, «коммерческое» и «некоммерческое», «жанровое» и «фестивальное». В последней типологии особенно подчёркивается утилитарный характер жанров, их непостоянство и неопределённость, поскольку «жанровое» кино подразумевает соответствие зрительским ожиданиям, а зрительские вкусы и интересы не всегда предсказуемы.

В современной мировой кинопродукции очень сложно найти произведения, принадлежащие только к одному, так называемому «чистому» жанру, конвергенция и диффузия жанров – естественные процессы в развитии кинематографа. Если мы обратимся к онлайн-кинотеатру якутских фильмов SAKHAMOVIE.RU⁵⁰, то мы увидим следующую жанровую классификацию:

⁵⁰ Официальный сайт онлайн-кинотеатра якутских фильмов. [Электронный ресурс] URL: <https://sakhamovie.ru/#!/main/all/1> (дата обращения: 09.03.2024)

комедии, драмы, триллеры, криминал, ужасы, приключения, другое («семейные» фильмы).

Из всех комедийных фильмов, представленных в каталоге кинотеатра, 30% картин объединяют в себе элементы комедии и боевика («Герои 2: Турнир Скорпиона», Е. Пивоваров, 2012), комедии и мелодрамы («#таптал», Р. Дорофеев, 2014), комедии и драмы («Сулус», Н. Донской, 2014), комедии и приключений («Хаамаайы Бааска 2», Т. Барашков, 2014).

В категории «драма» мы найдём 20% мелодраматических фильмов («Первая любовь» С. Бурнашёв, 2015; «В поисках радости», А. Иванов, 2007 и др.), 40% «чистых» драм и 40 % «диффузных», среди которых приключенческие драмы («Остров», Е. Павлов, 2015), военные драмы («Снайпер Саха», Н. Аржаков, 2010), биографические драмы («Посланник небес», Э. Новиков, 2014).

В триллерах всего 5 фильмов, два из которых примыкают к «чистым» - «Последний день» С. Бурнашёва (2015) и «Неписанный закон» Н. Новгородова, (2013), три других фильма обозначаются как «триллер, драма» («Кута», С. Бурнашёв, 2013; «Хопто Хаыыта», А. Новиков, 2013) и «триллер, ужасы» - «Ночные гости», Ю. Харбанов, 2011).

Жанр «криминал» представлен только тремя диффузными картинами (криминал, драма): «Крылья» М. Васильева (2008), «Изгородь» С. Бурнашёва (2014) и «С незапамятных времён» А. Новикова (2011).

В категории «ужасы» 80% фильмов относятся к «чистому» жанру, и только 20% к «диффузным». Приключенческих фильмов всего три, и все они объединяют в себе приключенческую составляющую с драмой, триллером и комедией: «Остров» Е. Павлова (2015), «Заблудившиеся» А. Амбросьева (2015) и «Лотерея - дьоллоохтугэн» И. Тойтонова (2011) соответственно.

В категории «другое» так же три фильма, два семейных и один документальный: «Чысхаан» Д. Осипова (2015), «Подснежники» С. Потапова (2013) и документальный фильм о легендарном якутском певце Степане Семёнове «Таайыман тапталы» М. Лукачевского (2015). Для наглядности процентное

соотношение «чистых» и «диффузных» жанров в каталоге SAKNAMOVIE.RU представлено на диаграмме (рисунок 1).

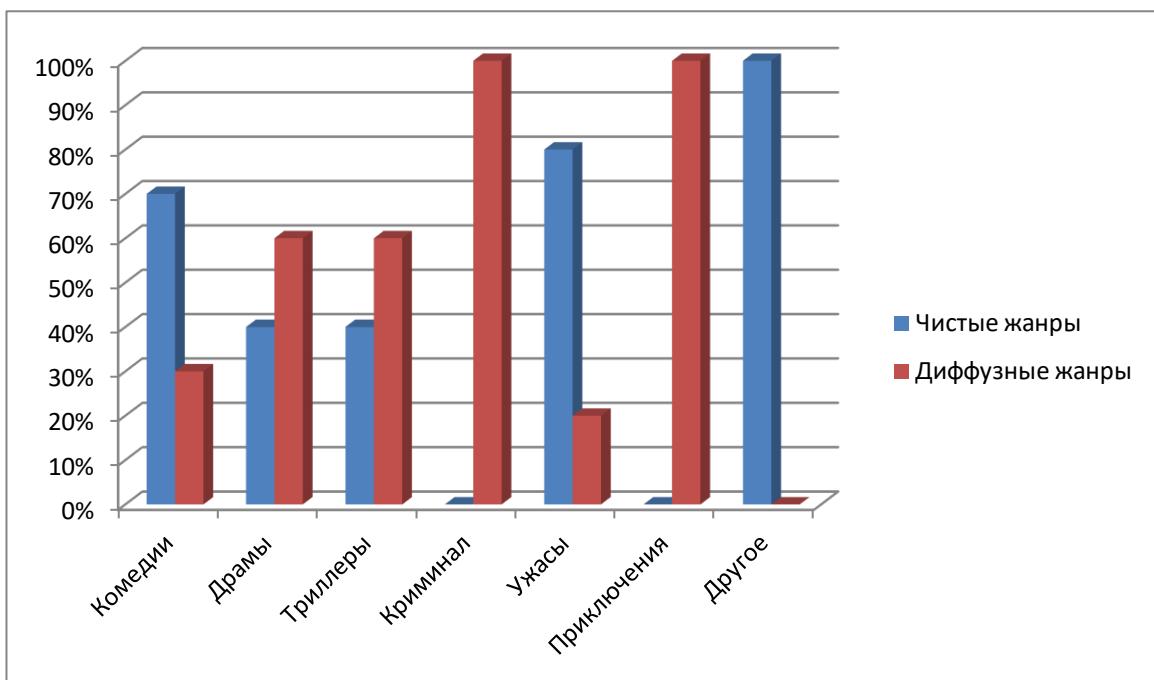


Рисунок 1 (диаграмма). Процентное соотношение жанров в каталоге онлайн-кинотеатра SAKNAMOVIE.RU по данным 2024 года

Таким образом, из диаграммы видно, что в процентном соотношении количество фильмов смешанных жанров незначительно превосходит количество «чистых» жанров (53% и 47% соответственно). В данном конкретном случае на примере каталога онлайн-кинотеатра якутских фильмов можно усмотреть тенденцию увеличения количества фильмов диффузных жанров, но показатели нельзя считать абсолютно достоверными. В каталоге, например, нет многих художественных и документальных фильмов, известных за пределами республики или участвовавших в крупных кинофестивалях, нет многих мультипликационных фильмов. Кроме того, под «чистыми» жанрами подразумевается в настоящем случае только единичное обозначение в каталоге (например, «драма» и ничего более) что, разумеется, нельзя считать однозначно достоверным знанием.

Говоря о жанровой типологии в современном якутском кино, следует учесть несколько важных особенностей. Во-первых, авторы якутской «новой волны» (Д. Давыдов, С. Бурнашёв, Л. Борисова и др.) избегают строгого разделения на

«авторское» и «массовое», поскольку они создают фильмы для своего местного зрителя. Во-вторых, якутское кино начиналось с авторских поисков и формирования собственного киноязыка. Такие режиссёры как А. Романов, С. Ермолаев, Э. Иванов, А. Васильев и другие, видеофильмы которых показывались по национальному телевидению, обладали своим уникальным видением, поэтикой и философией. В-третьих, якутское кино начиналось с мистических триллеров и хорроров, в основе которых был аутентичный якутский фольклор.

К таким фильмам можно отнести первый короткометражный фильм А. Романова на якутском языке «Мааппа» 1986 года (не считая его короткометражный фильм 1983 г. «Жизнь», снятый во время обучения). Это была дипломная работа режиссёра-выпускника ВГИКа. Картина посвящена судьбе путника (Ылд'аа), который холодной якутской зимой заблудился в дикой местности. Внезапно, почти замерзший, он оказывается перед берёзой, священным деревом (ытык мас). Путник молит о помощи, и дерево «указывает» ему дорогу к ближайшему поселению. Ылд'аа входит в балаган, традиционный зимний дом саха, и встречает Мааппу, красивую молодую девушку. Она исцеляет его и помогает восстановить силы. Через некоторое время Ылд'аа влюбляется в Мааппу и женится на ней. Только после свадьбы Мааппа раскрывает правду о своем одиночестве: это дом её семьи, но её родители умерли, оставив Мааппу сиротой. Соседи не хотели с ней контактировать, и всякий раз, когда она приближалась к ним, её прогоняли. Позже Мааппа объясняет Ылд'аа, что она тоже мертва, и на самом деле он жил с её духом. Она просит похоронить её до того, как Ылд'аа покинет поселение. Хотя фильм был снят на Свердловской киностудии, в нём можно увидеть многие стилистические элементы якутских фильмов, созданных позже в 1990-х годах. В этом фильме А. Романова очевидна хрупкость и проницаемость границы между духами и людьми, люди могут общаться с духами, вести совместную жизнь, вплоть до вступления в брак. В данном фильме мы видим, как духи проявляют благосклонность по отношению к тем, кто относится к ним с уважением. В отличие от жителей соседних поселений,

которые (вероятно) видели в Мааппе преследующего их злого духа, Ылд'аа обрёл в ней любовь и сострадание.

Ещё один короткометражный фильм «Перелом» / «Төлөрүйүү» 1996 года режиссёра Г. Багынанова является прекрасным примером того, как представители мира духов часто менее опасны для людей, чем их соотечественники. Фильм выполнен в стилистике немого кино, с лаконичным сюжетом, рассказывающим историю злополучной семьи. Муж приводит домой мужчину, которого находит лежащим на снегу без сознания. Муж и его жена заботятся о мужчине, лечат его, но несмотря на их помощь, мужчина восстает против них: из-за желания обладать женой он убивает мужа, а после отказа вдовы убивает и её. Первым существом, понявшим опасность и злую природу спасённого человека, является не муж и не жена, а резной идол, охранявший семью. Когда муж уходит из дома на охоту, незнакомец поворачивает идола-покровителя к стене, чтобы скрыть своё приближение к женщине. В фильме, в котором отсутствуют диалоги, а общение ограничивается взглядами, выражениями лиц и тонкими движениями, камера довольно долго фокусируется на «лице» идола, чтобы выразить его неодобрение новоприбывшему. В интервью А. Дойду режиссёр отмечал: «Я думал о специфике, темпоритме якутского фильма, думал о том, как показать характер саха, как он должен выглядеть на экране. В этом была моя настоящая творческая задача. И, прежде всего, превалировать должна не внешняя форма, а своеобразие внутреннего содержания национального материала. Думал о создании определенной атмосферы, атмосферы каждого кадра»⁵¹.

«Летовье» / «Сайылык» (1993) А. Васильева – мистический триллер о встрече человека с духами умерших представляет собой авторскую притчу о неразрывной связи саха с потусторонним миром. Главный герой (Толик) собирается купить у бывшего соседа дом, о котором ходит тревожная молва. Как и в фильме «Мааппа», герой фильма вступает в контакт с мёртвыми, души которых ждут упокоения, только в определённый момент он понимает, что сам

⁵¹ Дойду А. Интервью с Геннадием Багынановым. ИЛИН № 3-4 (11-12), 1997 г.

является призраком. Измученные ожиданием духи советуют герою найти способ сделать так, чтобы его тело нашли и похоронили. Только тогда его дух сможет перейти в иной мир и обрести личный рай, который представляет собой сайылык — долину с урасой (летним жилищем), где обитают души его предков и близких ему людей. Психологизм в работе А. Васильева, который исполнил роль Толика, характеризует кинематографические поиски автора. Заброшенное жилище, монотонный серый фон и туманы создают эффект безвременя, всё в фильме пронизано напряжённым предчувствием, ожиданием страха перед неизвестностью. Фильм транслировался по Якутскому телевидению, а в 2017 году стал участником специальной программы Пусанского международного кинофестиваля.

«Проклятая земля» (1996) Э. Иванова – история о молодой семье, столкнувшейся с неведомой силой, некогда охраняемой шаманом, но вышедшей из-под контроля по вине большевиков. Действие фильма разворачивается в опустевшей деревне, окружённой безмолвной тайгой и пустошью. Супругу (Анчик) мучают кошмары и видения, она убеждена, что на этой земле обитает зло. Скептически настроенный муж (Егор) успокаивает её тем, что скоро в деревню проведут телевидение и средства коммуникации. Очевидно, местные духи обеспокоены вторгающейся цивилизацией. Когда у семьи пропадает лошадь, Егор обращается к живущей поблизости странной старушке Олоксос, которая объясняет причину пропажи кобылы. Ещё во времена её детства приплыл в деревню «невидимый» с другого берега озера, который наводил беспорядок: связывал коров рогами, бросался в людей лошадиным помётом, воровал еду. Приглашённый директором колхоза шаман камлал три дня, прогнал злых духов, но земля была издавна проклятой. Большевики после смерти шамана не стали его трижды восславлять, вследствие чего местность осталась без покровителя, и злые духи с новой силой стали бесчинствовать. Стали умирать люди, в том числе и родители Олоксос. Теперь, когда её дети и внуки выросли, Олоксос вернулась в родной дом, чтобы встретиться с теми, кто забрал её родителей. Как отмечает режиссёр С. Бурнашёв, этой картины Э. Иванова

боялись все, и дети и взрослые, живо реагируя на первый хоррор, показываемый по телевидению. В 2022 году в прокат вышел фильм-продолжение истории С. Бурнашёва «Проклятая земля. Рок» / «Проклятие. Мертвая земля», в котором дочь Анчик и Егора ищет пропавшую мать.

«Девушка-видение» (1999) уже упомянутого режиссёра Г. Багынанова – фильм относится к числу первых якутских фильмов, показанных на большом экране в кинотеатре. Это далеко не типичный хоррор, в нём нет призраков или нагнетающего саспенса. В основе сюжета – одна из многочисленных вариаций тубэлтэ о девушке-видении, посещающей «жертву» во сне. В картине было использовано несколько новаторских для якутского кино того времени приёмов: обращение героя к зрителям, разделение визуального пространства фильма на два мира (повседневная реальность и мир сновидений). При этом «реальность» и её быт были сняты в репортажной манере, а сновидческая реальность была более кинематографичной, с тщательно выверенной композицией, тональной перспективой и рапидом. Герой Кеша, которого уже посетила во сне девушка-видение, постепенно отстраняется от окружающего мира, теряет интерес к своей девушке и работе, всё чаще проводит время в сладких грёзах. В конце фильма девушка-видение покидает Кешу и он снова оказывается в неуютной реальности в полной растерянности и совершенно опустошённый.

Упоминание данных картин в исследовании жанровой специфики современных якутских фильмов действительно важно, поскольку этими фильмами было заложено всё то, чем характеризуется якутский кинематограф (в частности, хоррор и триллеры) сегодня: использование национальных легенд и фольклора (истории об ужасном – тубэлтэ), мистические сюжеты и мотивы, магические силы природы. Также стоит отметить, что в истории развития якутского кино наблюдается усложнение жанровой палитры, постепенное освоение авторами новых жанров и их смешение. Если в первых якутских фильмах жанр был тесно связан с материалом повествования (например, мистическая история разворачивается в жанре хоррор), то в современных якутских фильмах мистическое или ужасное гармонично вплетается в сложные

драматические или полижанровые конструкции, являясь не столько повествовательным фундаментом, сколько элементом национального киноязыка.

С.Р. Саввина в своей статье «Краткая история якутского кино»⁵² проводит разделение современного кино Якутии на жанровые фильмы и представителей авторского кино. В её исследовании жанровые фильмы представлены:

- комедиями (фильмы «В поисках радости», «Вольные боутуры» Р. Дорофеева, Д. Шадрина, А. Егорова, «Поспешивший» Р. Дорофеева),
- драмами (работы «Дивная пора» Н. Аржакова, «Мотую» В. Семёнова, «Посланник небес» Э. Новикова, «Заблудившиеся» А. Амбросьева),
- социальными драмами («Сэмэнчик» М. Калининой, «Костёр на ветру» Д. Давыдова),
- мелодрамами («Первая любовь» С. Бурнашёва, «Мотылёк» В. Семёнова),
- триллерами и хоррорами («Наахара» К. Тимофеева, «Трясина», «Нечисть», «Республика Z», «Чёрный снег» С. Бурнашёва, «Проклятый хомус» П. Стручкова «Хики»),
- фэнтези («Чысхаан» Д. Осипова, «Волшебный звук» А. Амбросьева) и фантастика («2053» В. Булатова, «Последний день» С. Бурнашёва).

В отдельную группу С.Р. Саввина объединяет представителей авторского кино: П. Ноговицына, С. Потапова, М. Лукачевского, Д. Давыдова, Т. Эверстову, Э. Новикова, Л. Борисову.

Если мы обратимся к статье «Новое якутское кино в 12 фильмах»⁵³, то мы обнаружим, что каждый из рассматриваемых авторами фильмов имеет полижанровую конструкцию, а их авторы выработали свой узнаваемый стиль или ещё только начинают его формировать.

«Тыгын Дархан» (2020) Никиты Аржакова – эпическая драма о герое многочисленных преданий саха, вожде и предводителе хангаласских якутов

⁵² Саввина С.Р. Краткая история якутского кино. М.: Наука. Искусство кино №1/2, 2021. С. 10-14.

⁵³ Новое якутское кино в 12 фильмах. М.: Наука. Искусство кино №1/2, 2021. С. 46-69.

конца XVI — первой трети XVII в. Подобный по масштабу проект в рамках республики был реализован в 2009 году Андреем Борисовым. Исторический блокбастер «Тайна Чингис Хаана» вызвал в своё время большой резонанс, на съёмки фильма было потрачено десять миллионов долларов, тогда как бюджет среднестатистического якутского фильма достигал не более одного миллиона рублей. Несмотря на мощную рекламную кампанию, фильм Борисова не окупился, хоть это был первый в республике фильм, вышедший в прокат за её пределы. Но многие современные представители киноиндустрии отмечают, что в процессе работы на крупном проекте получили бесценный опыт и навыки.

В фильме Никиты Аржакова раскрывается национальная тема объединения племён и становления якутской государственности начала XVII века. Противоречивый, но мудрый правитель Тыгын Дархан объединяет разрозненные семьи и роды, чтобы установить великий союз и остановить междоусобные войны. В фильме были реконструированы архитектура усадеб, оружие, предметы утвари, костюмы разных племён и сословий, съёмки длились не один год. Также в картине есть важные национальные обряды: празднество Йысыах, обряды жизненного цикла, обряд у священных гор Кисилях, камлание шамана. В основу сценария лёг одноимённый роман В. Яковleva-Далана, известного якутского писателя. Никиту Аржакова называют «живым классиком» якутского кино, его фильмы «Чёрная маска» (2003), «Журавли над Ильменем» (2005), «Снайпер Саха» (2010) существенно обогатили историю ГНК «Сахафильм». В «Чёрной маске» впервые в якутском кино использовались панорамные съёмки с операторского крана и рельсов, массовые сцены, специально созданный реквизит, а главные роли исполняли непрофессиональные артисты. Темы фильмов Никиты Аржакова отличаются своей масштабностью, народностью и гуманизмом.

Дмитрий Давыдов — режиссёр-самоучка из Амги, деревни-мозаики одноэтажных домиков на сваях, глубоко врытых в вечную мерзлоту. В прошлом Давыдов — учитель начальных классов и организатор школьного видеокружка, сейчас — лауреат международных конкурсов и кинофестивалей. В республике его

фамилию знают даже те, кто кинематографом не интересуется, а в профессиональной среде уже закрепился термин «давыдовщина», описывающий характерный стиль и суровый почерк режиссёра. Что из себя представляет авторская «давыдовщина»? Главные герои фильмов («Костёр на ветру», 2014; «Нет бога кроме меня», 2019; «Пугало», 2020; «Нелегал», 2021; «Молодость», 2022) – одинокие, «маленькие» люди или изгои, переживающие глубоко личную трагедию (исполнители главных ролей, как правило, непрофессиональные актёры, односельчане Давыдова или просто знакомые). Режиссёр в повествовании занимает позицию отстранённого наблюдателя, способного увидеть в своих персонажах настоящих героев, которые stoически преодолевают удары судьбы (это может быть смерть сына, болезнь матери или плата за уникальный дар), даже если борьба с предначертанным обречена на провал. Эти герои живут (или выживают) в деревнях, «на краю Земли», в тяжёлых материальных и психологических условиях. За это некоторые соотечественники режиссёра его критикуют, потому что его фильмы формируют не самый положительный образ сельских жителей и социальной сферы республики в целом. Например, фильм «Пугало» интересен тем эффектом, который он оказал на аудиторию Якутии. В интервью с Сарданой Саввиной режиссёр и куратор Владимир Кочарян вспоминает фильм «Пугало» в контексте критических тем, вызывающих отклик у зрителей. Он отмечает, что эта картина разделила Якутию на два лагеря: на тех, кто принимает такие фильмы и восхищается ими, и на тех, кто радикально против.⁵⁴ Учитывая, что это был первый якутский фильм, который получил федеральный прокат, недовольство последних можно понять. В фильме «Пугало» жители якутских деревень предстают не в самом приятном облике, зритель видит в них моральных уродов и маргиналов, а в самой Якутии процветает произвол и беззаконие. Кроме того, сложно вообразить ситуацию с подобным обращением к знахарке в якутской деревне, потому что именно там ещё сохраняются традиции и культура шаманизма, не смотря на научно-

⁵⁴ Кочарян В. Якутское кино. Путь самоопределения. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 166.

материалистическое мировоззрение советского прошлого и проведённый недавно в улусы интернет.

Степан Бурнашёв, как и Дмитрий Давыдов, не имеет специального кинообразования, но является важной фигурой современного кинопроцесса Якутии. Как и другие авторы «новой волны», часто принимает участие в работе над проектами своих коллег в качестве монтажёра, актёра или продюсера. Степан Бурнашёв постоянно экспериментирует, работая с разными жанрами. Его фильмография насчитывает более десяти картин, среди которых не менее пяти документальных («Булчут», «Хэйхэ» 2012; «Балыксыт», 2013 и др.), есть криминальные драмы («Беглый», 2014), триллеры («Чёрный снег», 2021, «Трясина», 2013), фильмы ужасов («Республика Z», 2018; «Нечистая сила», 2016, «Проклятие. Мертвая земля», 2022), мелодрамы («Первая любовь», 2015; «Наша зима», 2022), драмы («Другая жизнь», 2015), детективы («Айта», 2022). Герои фильмов Бурнашёва – сельские коневоды, дальнобойщики, охотники и рыбаки, случайные попутчики, словом, обычные люди, тесно связанные с родным краем. Степан любит экспериментировать не только с жанрами, но и с экстремальными условиями работы, несколько его фильмов снимались при температуре -50 градусов. Характерная черта его фильмов – искренность высказывания и подлинность происходящего, даже если это фантастический сюжет о зомби. Картины последних лет отражают рефлексию режиссёра, его размышления о современном обществе. В одном из интервью режиссёр делится своими мыслями, в которых заключена важнейшая миссия современного регионального кино: «Сейчас очень важно снимать кино в разных регионах России, рассказывать истории людей разных национальностей и культур. Это непаханое поле историй. Нужно показывать отличия, но в то же время не забывать, что мы все очень похожи. Вот таким образом, думаю, нужно воздействовать на общество. Не только у себя в стране, но и за ее пределами»⁵⁵.

⁵⁵ Киракосян Л. Степан Бурнашёв: «Я езжу на фестивали не за призами». Искусство кино. Интервью [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/interviews/ya-ezzhu-na-festivali-ne-za-prizami> (дата обращения: 9.03.2023)

Эдуард Новиков начал свою карьеру ещё в 2000-х на ГНК «Сахафильм», где на разных проектах выступал в роли оператора, фокус-пуллера, фотографа, режиссёра, а в 2014 году снял один из самых коммерчески успешных фильмов Якутии – биографическую драму о народном певце и национальном кумире Айыы Уола. В 2018 году его картина «Царь-птица» получила большое количество наград на престижных кинофестивалях и была отмечена премией ФИПРЕССИ. Это история о старице и старухе, доживающих свои годы в глухой тайге в 30-е годы прошлого века. В основе сюжета – рассказ якутского прозаика и поэта В. Яковлева «Со мною состарившаяся лиственница». Фильм в жанровом плане универсальный: глубокая авторская притча, вызывающая неподдельный интерес у зрителя. При внешнем минимализме в фильме раскрываются важные национальные проблемы: сохранение идентичности, традиций, природы, веры. В картине Эдуарда Новикова обращает на себя внимание двоеверие якутов, которое является характерной чертой современного общества Якутии. Язычество и христианство в республике не находятся в конфликте, для саха это разные способы мировосприятия.

Любовь Борисова – ещё один кинематографист-универсал, с 2011 года участвовавшая на разных позициях в производстве более двадцати картин, благодаря чему накопила богатый опыт работы в кино. Дебютной режиссёрской работой стал фильм «Надо мною солнце не садится», в котором органично сочетаются драма и комедия, конкурентная цифровая среда и детские фантазии и мечты. Картина получила большое количество зрительских симпатий, но вызвала бурную реакцию у критиков, фильм осуждали за «тотальную готовность приспособиться к зрителю»⁵⁶, за наивность и сентиментальность – «фильм-подорожник, очень зрительский, нежный, тёплый и несерёзный»⁵⁷, в каких

⁵⁶ Беликов Е. «Надо мною солнце не садится»: почему якутский фильм из конкурса ММКФ похож на аниме. Искусство кино. Рецензии [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/reviews/nado-mnoyu-solntse-ne-saditsya-pochemu-yakutskiy-film-iz-konkursa-mmkf-pohozh-na-anime> (дата обращения: 17.04.2023)

⁵⁷ Москвитин Е. Спасибо деду за беседу. Искусство кино. Рецензии [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/reviews/spasibo-dedu-za-besedu-vyshel-onlays-film-nado-mnoyu-solntse-ne-saditsya-yakutskiy-otvet-emiru-kusturitse> (дата обращения: 17.04.2023)

только «грехах» не обвиняли. Картина настолько светлая, добрая и чистая, что подобные атаки со стороны критиков выглядят как результат их неоправданных ожиданий. Вторая работа автора «Не хороните меня без Ивана» – выдуманная история взаимоотношений реально существовавших художника-этнографа И. Попова и крестьянина Степана, страдающего летаргией. В какой-то степени фильм можно считать роуд-муви, зафиксированной этнографической экспедицией, погружающей зрителя в историю Якутии начала XX века. В картине большое внимание уделяется красоте как в визуальном, так и в идейном плане. Великая ценность – умение видеть красоту и верить в чудеса, и в фильмах Борисовой эта идея занимает центральное место. Любовь Борисова известна также как сценарист исторической драмы «Холодное золото», снятой молодым режиссёром Петром «Хики» Стручковым в 2021 году.

Фильм Михаила Лукачевского-Васильева «Белый день» (2013) основан на городских легендах и рассказах знакомых режиссёра – каждый год на дорогах Якутии в поломанных машинах замерзают люди, а проезжающие мимо автомобилисты не останавливаются. На тематических сайтах и в онлайн-кинотеатрах (Кинопоиск, SAKHAMOVIE.RU, Кино-театр.ру) фильм обозначается как драма, но при просмотре становится очевидным, что в картине превалируют элементы триллера. Фильм поистине зловещий и страшный, рассказывая историю отчаяния и борьбы за жизнь людей, оказавшихся в безвыходной ситуации, режиссёр балансирует между драмой, триллером и, в какой-то степени, фильмом ужасов. Михаил Лукачевский работает с разными жанрами, с разным материалом. В его фильмографии есть драмы («Дорога», 2012), боевики («Спасатель», 2017), триллеры («Вертолёт», 2021), комедии («Дикий челлендж», 2022), мелодрамы («Я люблю тебя, Якутск», 2018), биографические и документальные фильмы («Таайыман тапталы», 2015). В работах Михаила Лукачевского часто отражены личные переживания автора, его сомнения, страхи, в его фильмах много символизма, метафоричности образов. Новаторский стиль автора выражается в синтезе фольклора, мифологии и острых

социальных тем. «Я снимаю для себя. И про себя. Я не могу так просто снимать — какая-то причина должна быть. Любовь, допустим»⁵⁸.

«Мой убийца» (2016) и «Иччи» (2020) Костаса Марсана – фильмы, выполненные в жанре детективного триллера и хоррора. В первом случае детективная история о расследовании убийства девушки, отсылающая к повести «Случай на озере» якутского писателя Е. Неймохова и реальных преступлений, совершенных ещё в 1970-е годы в Якутске и Оймяконе. Многие критики окрестили сюжет «скучным», « занудным», с заурядными типажами (унылый судмедэксперт, полицейские-коррупционеры, уставшие начальники, пьющие соседи, которым нет никакого дела до убитой), поданный в стилистике нуар. Его другой фильм, «Иччи» – образец современного якутского хоррора с фольклорными корнями. В фильме есть практически все элементы якутских триллеров 1990-х годов: полу заброшенная деревня в таёжной глухомани, прибытие в эту деревню молодой семейной пары, упокоение бренных душ, проклятая земля и обитающие на ней злые духи. Правда, зло в картине безликовое, бесформенное, оно в мелочах, окружающих предметах, а потому тотальное. Костас Марсан реабилитирует аутентичную атмосферу и фольклорные образы, погружая зрителя в таинственный иррациональный мир предков. Его авторский стиль складывается из мистических историй, загадочных убийств, бесхарактерных на первый взгляд персонажей с полным отказом от зрелицности и лаконичной визуальной выразительностью.

Следующий пример – дебютная полнометражная работа «Феррум» (2015) П. Бурцева. В основе фильма – история безымянного обаятельного гангстера, душа которого отправляется в поучительное путешествие. Криминальная ироничная завязка сюжета разворачивается в притчу об искуплении, в которой прослеживаются экзистенциальные мотивы и мистические элементы. В фильме присутствуют интернациональные жанровые клише, бродячие мотивы, элементы нуара и вестерна, но это не помешало ему обрести культовый статус на

⁵⁸ Кувшинова М. Интервью с Михаилом Лукачевским. СЕАНС [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://seance.ru/articles/lukachevsky/> (дата обращения: 17.04.2023)

платформе YouTube и стать участником конкурсов и фестивалей. Прокопий Бурцев – загадочная фигура в якутском кино, далеко не все его коллеги-режиссёры знают его лично. Режиссёр два года жил в Японии, и этот опыт оказал определённое влияние на его творчество. Режиссёрский почерк отличается визуальной выверенностью и элегантностью, большим количеством метафор (безымянные герои, внешний вид героя и старика, само название фильма «Феррум» – многосоставная метафора). До 2014 года Бурцев в основном работал с коротким метром, как и у многих якутских авторов в основе его творчества – якутское мировоззрение.

В картине Сергея Потапова «Бог Дёсёгёй» (2015) режиссёр профессионально оплетает игровую сюжетную конструкцию документальной фактурой, вследствие чего фильм кажется документальным. Отчасти это так, потому что идея создания фильма возникла спонтанно, за несколько дней до главного национального праздника. Само создание картины носило характер импровизации – отсутствие сценария, раскадровок, профессионального звукового оборудования и непрофессиональные актёры. Местом действия фильма является пространство Йыыах – торжества, где все желающие собираются под открытым небом, чтобы отметить наступление лета, поесть мясо и пить кумыс, понаблюдать за состязаниями и встретить долгожданное солнце и возрождение божества. В фильме ярко выражено аутентичное мировоззрение, мифологическое мышление народа, Сергей Потапов является «родоначальником» независимого кино Якутии, имеет большой опыт театральных постановок. Признаётся, что любит работать в разных жанрах, его опыт охватывает не только театр и кино, но и большие стадионные мероприятия и даже организацию корпоративных вечеров. Богатый бэкграунд отражается и в его стиле – сочетание несочетаемого, режиссёр умело синтезирует национальный колорит с европейскими культурными тенденциями, поэтому некоторые его работы вызывают у зрителя одновременно восторг и недоумение. Сергей Потапов часто стирает границы между чем-то очень далёким и близким или древним и новаторским. Как подмечает киновед С. Анашкин, «...в театре он

ставит Шекспира, Бергмана, Хармса, комбинируя разнородные элементы – мелодраматизм, жестокость, абсурд, черный юмор и «экзистенциальное томление»⁵⁹.

Татьяна Эверстова сняла две полнометражные картины в 2016 и 2021 году – биографическая драма «Его дочь» и психологический триллер «Замыкание», каждый из которых одновременно самостоятельный фильм, и одна большая история в двух частях о взрослении девочки Тани, её пути к «горизонту». Первая часть – своего рода «рай», который рушится знакомством ребёнка со смертью и болью утраты, вторая часть – «ад», в котором автор исследует все трудности, с которыми сталкивается Таня-подросток. Характер повествования в этих фильмах медитативный, визуальный ряд созерцательный, неторопливый. Татьяной Эверстовой уже запланирована третья часть, которую она видит монументальной, где будут отражены внутренние психологические и внешние социальные изменения общества конца 1980-х годов. Четвёртая часть планируется быть мистической, исполненной в атмосфере ГУЛАГа с колючими проволоками, бесконечными трассами-могилами и мрачной советской промзоной.

Дебютная картина Владимира Мункуева «Чувак» (2017) представляет собой криминальную комедию о двух деревенских приятелях, стремящихся к лучшей жизни в большом городе. Сам режиссёр говорит, что «это не просто комедия, это реальность, смех сквозь слёзы», и, действительно, при вдумчивом просмотре фильм больше тяготеет к социальной сатире, затрагивая широкий спектр актуальных проблем: низкое качество жизни, внутренняя миграция, неразвитая инфраструктура, коррупция и т.д. В основе многих якутских комедий лежат самоирония, обыгрывание местных реалий, типичных ситуаций и их героев, становящихся мемами, и в «Чуваке» авторам удалось это всё собрать воедино. Фильм имел колossalный успех у публики, собрав почти восемь

⁵⁹ Анашкин С. Боготворец и визионер. Искусство кино. Архив [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://old.kinoart.ru/archive/2016/01/bogotvorets-i-vizioner-bog-desegej-rezh-sergej-potapov-nerazgadannaya-lyubov-rezh-mikhail-lukachevskij> (дата обращения: 19.04.2023)

миллионов рублей в местном прокате, что позволило ему не только окупиться, но и стать источником популярных цитат («А якуты что, кино снимают?»). К моменту создания первой полнометражной работы Владимир Мункуев успел получить опыт на телевидении, снять социальный ролик и получить за него второе место в конкурсе «Новый взгляд», а также окончить Московскую школу кино под кураторством Бориса Хлебникова. Его второй полнометражный фильм – драма «Нуучча» (2021) о якутской семье и ссыльном каторжнике, в основу которого был положен рассказ В. Серошевского «Хайлак». Это уже более серьёзная работа, в которой режиссёр рассуждает о насущных проблемах республики сквозь историческую призму, формируя «взгляд со стороны», наподобие тому, как это делал польский писатель, находясь в ссылке в Якутии. В фильме много этнографического материала, служащего для раскрытия характеров персонажей, атмосферные и колоритные пейзажи и (что нетипично для якутского кино) музыка М. Равеля.

Фильм «Агент Мамбо» (2019) Алексея Амбросьева младшего стал рекордсменом регионального проката. В центре молодёжной криминальной комедии заурядный сюжет о полицейском, внедряющимся в бандитскую банду под прикрытием. В отличие от подобных историй, исполненных в Голливуде, главный герой не амбициозный карьерист, а добродушный и непутёвый Гоша. Авторы фильма изначально делали упор только на местную аудиторию, используя хорошо узнаваемый в республике образ мамбета – приурковатого гопника. Спустя два года на экраны вышла предыстория антагониста из первой части «Агент Мамбо: Триерас» (2021). Эти фильмы – прекрасный пример зрительского кино, снятые на достаточно высоком техническом уровне при минимальных затратах. Сын известного в республике писателя и журналиста, Алексей Амбросьев мл. имеет большой опыт работы в театре, является автором сценариев многих якутских фильмов («Республика Z» и «Проклятие: мёртвая земля» С. Бурнашева, «Зина &Лёха: Операция «Хвост и вымя»» Р. Дорофеева). Его дебютом в качестве кинорежиссёра стал триллер «Заблудившиеся» (2015) о выживании в суровых условиях якутской тайги. В фильмографии режиссёра есть

также мелодрама «Мои белые ночи» (2018) о судьбоносной встрече студента с девушкой, которая рушит все его планы на успешное будущее.

На основе проведённого анализа можно сделать вывод о том, что сложные полижанровые конструкции характерны для современного якутского кино, благодаря чему режиссёры в полной мере могут раскрыть свой творческий потенциал. Якутская «новая волна» известна фестивальными работами, но современный кинематограф Якутии представлен и большим количеством жанровых фильмов, при этом наибольшую популярность у зрителя имеют хорроры, драмы и комедии.

1.3. Экранизации и роль фольклорных текстов в современном кино Якутии

Первой картиной, в которой кинематографическими средствами были представлены старинные обряды, обычаи и быт народа саха был фильм А. Романова «Срединный мир» (1993). Фильм стал лауреатом кинофестиваля фильмов народов России, а режиссёр получил приглашения на международные кинофестивали в Италии, Германии и США.

Актуальность этого фильма была продиктована стремлением к возрождению духовной культуры, обычаев, национальной философии и мировоззрения. Авторам удалось воссоздать обобщённый образ народа в его культуре и традициях. Картина представляет собой уникальный культурологический срез, в котором особое место занимают обряды жизненного цикла, проведение Ысыаха, представление особенностей ведения хозяйства, бытовой и ритуальной утвари. Фильм отображает рациональный и последовательный мир со строгой внутренней логикой и высокой духовной организацией. Монументальность картине придают удивительно богатые пейзажные зарисовки каждого времени года и звучащий тойук (пение в национальном стиле) в исполнении этнопевицы С. Борисовой.

Ещё одна работа А. Романова «Ураангхай саха» (1999) посвящена вопросу о происхождении якутов. Фильм отличается особой, своеобразной поэтикой

путешествия во времени, в котором автор исследует историю своего народа. Фильм начинается с «вхождения» в урасу – гармоничную летнюю постройку конусообразной формы. Камера движется вверх, где через отверстие в крыше видно небо, а пространство урасы начинает таинственное вращение. Не случайно повествование начинается макрокосмом жилища, поскольку в его архитектурной основе 12 столбов-символов корней народа. Табыки (выделанные шкуры крупного рогатого скота), натянутые между столбами, словно экраны-окна в историю, в каждый эпизод фильма. Этнографические элементы выступают не только в роли фона для сюжетов, путеводителями в путешествии во времени, но и раскрывают особенности представления саха о вселенной, в частности, о природе и человеке.

Продолжением фильма стала картина «Ураангхай саха. Сон шамана» (2002) – экранизация одноимённой поэмы основоположника якутской художественной литературы А.Е. Кулаковского. А. Романов «помещает» образ писателя в пространство фильма, который проходит через всю картину рефреном. Содержание поэмы (опасения и предвидения поэта о грядущих изменениях в стране и мире) излагается закадровым голосом в соответствии с первой авторской редакцией и сопровождается документальным материалом. Бог отворачивается от человека, поскольку он в своих алчных стремлениях нарушает великую гармонию живой природы. Это оборачивается мировыми и гражданскими войнами, революцией, голодом и вынужденными переселениями. Образы главного героя (старика, белого шамана) и поэта объединяет символическая фигура орла, что не нарушает художественной логики произведения, поскольку в поэме сюжет превращения шамана в священного орла описан уже во вступлении, когда старик начинает монолог о своём вещем сне. В рассмотренных работах А. Романова повествовательным решением выступает поэма и её лирико-публицистический пафос. В фильмах ярко выражается авторское мировосприятие, его обращение к эпической теме родины, истории и культуры саха.

Стоит сказать, что обращение режиссёров к произведениям якутской литературы было одним из перспективных направлений деятельности ГНК

«Сахафильм». В 1990-е годы экранизации произведений якутских писателей только начали появляться, и начинающие режиссёры, следуя образцам мировой кинематографии, выбирали в основном драматические или эпические сюжеты. Как правило, эти произведения отличались обращением авторов к этнографическим материалам, нациальному мировосприятию и отличались метафоричностью. Темы возвращения к истокам и поиска идентичности обнаруживаются, например, в романах В.С. Яковлева-Далана «Глухой Вилюй» и «Тыгын Дархан», в романе Н.А. Лугинова «По велению Чингисхана». Писатели используют феномены национальной мифологии (в частности, мифы о прародителях, утраченной древней письменности, об объединяющей и пророческой силе шамана) выступая одновременно мифотворцами и ретрансляторами уже существующих национальных мифологических нарративов.

Не менее значимыми картинами того периода стали фильмы, снятые по мотивам художественных произведений, где драматический конфликт и система образов выступают в качестве основы социально-психологического сюжета. В этом плане наибольший интерес представляют такие фильмы как «В то лето» В. Семёнова (1996) по рассказу «Сайылыкка» Н. Заболоцкого-Чысхаан и «Поселенец» Н. Аржакова (1996) по рассказу «Хайлак» В. Серошевского.

Сюжет фильма «В то лето» отличается его от литературной первоосновы. Фильм представляет собой криминальную драму о разрушении семьи: бежавшие из тюрьмы заключённые убивают отца семейства, вернувшегося домой с покоса. В произведении Н. Заболоцкого-Чысхаана череда событий приводит к оптимистичному финалу с благополучным исходом. В фильме же режиссёр изменил не только финал, но в целом представил события как случай, который произошёл в середине 1950-х годов, хотя в рассказе действие происходит летом 1923 года. Нахождение новой структуры, новой комбинации элементов не помешало режиссёру сохранить выразительность характеров, созданных писателем, но и позволило углубить внутренний смысл их действий в экранном воплощении.

Тема фильма Н. Аржакова «Поселенец» перекликается с темой В. Семёнова. В рассказе В. Серошевского происходит конфликт между ссыльным русским и якутской семьёй, что было обусловлено системой ссылок в Якутию. На местных жителей возлагалась ответственность по содержанию преступников, что сказывалось на характере их взаимоотношений. Конфликты вспыхивали даже с политзаключёнными, которые, казалось бы, отличались высоким нравственным воспитанием. Жизнь становилась невыносимой для обеих сторон: поселенца и местного «хозяина», вследствие чего ссыльные совершали ещё более тяжёлые преступления, чтобы сменить место существования. В фильме «Поселенец» разрушаются идеализированные представления о взаимоотношениях ссыльных и якутов, в новом ракурсе раскрываются черты характера северного народа – наивность, доверчивость, оцениваемых как дикость и необразованность.

Произведения А. Кулаковского, В. Яковлева-Далана, Н. Лугинова, Н. Заболоцкого-Чысхаана, В. Серошевского и др., к творчеству которых часто обращаются якутские кинематографисты, отличаются яркой национальной спецификой, пристальным вниманием художников к проблеме этнической и национальной идентичности, к мифам, легендам, а также обращением к характерным чертам якутского национального характера.

В современном кинематографе Якутии обнаруживается тесная связь с литературой и словесностью, устным народным творчеством и эпосом Олонхо. В мифических сказаниях саха отражены представления народа о сотворении мира, о его строении, имеющем трёхуровневую структуру, о божественном происхождении людей и неразрывной связи с природой. Вообще, якутский миф имеет оригинальную, отличную от других жанров структуру. Распространённые якутские мифы состоят из трёх основных частей: вначале рассказывается история о возникновении мифа, затем происходит описание действий и обрядов, обусловленных данным мифом, а в конце объясняется, какое наказание ждёт человека, если он нарушит правила, диктуемые этим мифом. Во многих якутских мифах есть тезис о том, что судьба человека предопределена божествами, и он не

в силах её изменить. Идея неизбежности рока – одна из центральных в представлении о жизни и судьбе народа саха.

Традиционное представление саха об организации мира представляет собой вертикаль, в центре которой великое древо Аал Луук мас. В кроне дерева заключён многоярусный (от трёх до девяти ярусов) верхний мир - Үөнгө дойду, населенный духовными существами. Во главе Юрюнг Аар Тойон – создатель этого мира, человека и всех остальных божеств Айыы: боги судьбы и рока (Одун Хаан, Дыылга Хаан, Чынгыс Хаан), небесный писарь Усун Джурантаайы, богиня деторождения Айыысыт, бог-покровитель лошадей Дёсёгёй и др. Постоянно растущий ствол священного дерева образует срединный мир – Орто Дойду, где обитают люди и ички – духи-хозяева (покровители) срединного мира, поселённые Юрюнг Аар Тойоном. Люди, согласно мифологии, произошли от младших сыновей верховного божества, которых он отправил в срединный мир. Дети Юрюнг Аар Тойона стали первопредками первых людей (айыы аймага), частью которых являются якуты (ураангхай саха). Нижний мир – Аллараа Дойду сосредоточен в корнях дерева, который населяют чудовища абаасы, образующими племена «абаасы аймага» и «адъарай биисэ». Абаасы приносят людям болезни и смерть, прибывая из подземелья.

Легенды и мифы о верховных божествах Айыы присутствуют в текстах Олонхо, сказок, преданий, песен и обрядовой поэзии как обязательный элемент повествования. Основу развития любого сюжета в Олонхо составляет конфликт и борьба богатырей айыы с чудовищами нижнего мира, а в некоторых преданиях с абаасы могли справиться только шаманы, поскольку только они владели информацией об особенностях представителей нижнего мира, что составляло их профессиональную тайну.

Особое место в пантеоне Айыы занимает Дёсёгёй – небесный конь-человек (туловище коня и голова человека, напоминающая лошадиную морду) с грозным характером, покровитель коневодства. В некоторых сказаниях утверждается, небожитель никогда не спускается на бренную землю, но есть и такие легенды, в которых присутствует сюжет явления божества во время празднества Йысыах. В

фильме С. Потапова «Бог Дёсёгёй» мы наблюдаем мотивы этих преданий в иносказательной истории о потере и обретении, любви и нетерпимости, жертвенной смерти и воскрешении. Главный герой фильма – табунщик Дёсёгёй преодолевает большой и сложный путь, чтобы впервые в жизни попасть на Ысыах. В дороге он теряет коня, на празднике находит любовь, его убивают, но с рассветом он воскресает. Возрождение юноши в лучах поднимающегося над горизонтом солнца как бы «подтверждает» существование божества, его покровительство коневодам. С другой стороны, в образах героя и его возлюбленной можно усмотреть их божественное происхождение. Девушка является юноше во снах и видениях, она немногословна, как и он сам. В его речи присутствуют повелительные наклонения: «лети», «побеждай» и др. Режиссёр не указывает на однозначную трактовку образов главных героев фильма, зритель сам может идентифицировать их по своему желанию.

Смысловым центром фильма является сам праздник, его организующее значение в мироустройстве саха. Ысыах — это ритуальная реконструкция мирового порядка, открывающая различные каналы связи между мирами и их представителями. Без поддержания контакта с духами и божествами мир был бы опасным местом для саха, поэтому для обеспечения мирного сосуществования необходимы повторяющиеся ритуалы жертвоприношения, благословение Айыы и взаимодействие со священными текстами. В фольклорной традиции и в образной системе фильма С. Потапова лошади белой масти, «конские» атрибуты, специальные культовые сооружения – коновязи, кумыс и жертвенное мясо, даруемое юношой гостям на празднике Ысыах, символизируют жизнь и подчёркивают её священную ценность.

Не менее распространены в якутском фольклоре мифы о представителях животного мира. Тангара – общее название тотемных животных и птиц, обладающих магическими способностями и оказывающих помощь в спасении предков или основателей рода. Во многих мифах создание почитаемых птиц связано с волей сверхъестественных существ верхнего мира. Например, одним из братьев Дёсёгёй Айыы был коршун. Исследователи отмечают, что мифы о тангара

порождены уникальными природными условиями проживания якутов, их борьбы за выживание и территориальную целостность. Существование в якутской мифологии произведений, в которых либо птицы очеловечивались или люди превращались в птиц, было связано с тем, что саха не выделяли себя из природы, находясь в постоянной зависимости от стихийных явлений, непредсказуемости сурового климата.⁶⁰

Например, орёл в якутской мифологии занимает особое место, вплоть до священного культа. Ещё в начале XX века М.В. Ионов исследовал мифологический образ птицы в своей книге «Орёл по воззрениям якутов»⁶¹. Образ орла в преданиях ассоциируется с приходом долгожданной весны и солнца, являясь воплощением самого солнечного божества Айы Тойона. В якутской мифологии прослеживается тесная связь орла с мировым древом Аал-Луук-Маас. Согласно некоторым легендам, на особой священной берёзе орёл высиживал белых шаманов, и в память об этом якутские шаманы воздвигали аналог священного дерева (тюспет туру). В некоторых сказках орёл испытывает героя или препятствует его действиям в достижении цели. Н.В. Павлова, занимавшаяся анализом сюжетного состава и образов в якутских сказках, отмечает: «Порой в начале сказки, прежде чем помочь герою, орел сам получает помощь от героя, а после отвечает добром на добро. Например, герой находит раненого орла, кормит три года и после этого получает чудесную помощь»⁶². Почтенное отношение к птице выражалось в особом ритуале похорон орла. Так, если возле жилья якут находил мёртвую птицу, он должен был её обязательно похоронить особым образом: шаман или старик убивал телёнка рыжей масти, вынимал сердце, клал его в клюв птицы. Затем строили лабаз (деревянное сооружение на подставке или

⁶⁰ Предания, легенды и мифы саха (якутов) / Сост. Н.А. Алексеев, Н.В. Емельянов, В.Т. Петров. Новосибирск: Наука, Сибирская издательская фирма РАН, 1995. 400 с.

⁶¹ Ионов В.М. Орёл по воззрениям якутов // Сборник Музея по антропологии и этнографии при Императорской Академии наук; вып. 16. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1913. 28 с

⁶² Павлова Н.В. Орнитоморфные помощники героя в якутской волшебной сказке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 11(65): в 3-х ч. Ч. 2. С. 34-36.

ножках, неотъемлемый элемент воздушного погребения эвенков), настил которого выкладывали берестой. Птицу укрывали ветками, старик или шаман произносили погребальное заклинание, восхваляя красоту умершей птицы, её величие, дальность взора, скорость полёта. Как правило, после этого у орла просили благословения.

Элементы этих мифологических мотивов отражены в рассказе В. Яковлева «Кытта кырдыбыт тэнкэ тиит» («Со мною состарившаяся лиственница») и в экранизации этого рассказа Э. Новикова «Царь-птица» (2018). Интересно отметить развитие отношения стариков к нежданному постояльцу: при появлении орла старики охвачены тревогой, испугом, предчувствием беды, поскольку явление птицы в долине зимой крайне нетипично. После визита шамана и проведения жертвенного обряда старики смиряются с существованием птицы в их доме, а в конце рассказа старики и вовсе хоронят убитую птицу рядом со своими не выжившими детьми. Такая динамика чувств отражает религиозный культ, почтительное отношение к священной птице. При этом орёл является полноценным героем фильма, его взгляду, его «точке зрения» уделяется особое внимание в изобразительном решении картины. Уже с первых секунд мы видим алаас глазами птицы. Пока орёл осваивается на новом месте, камера сосредоточена на его восприятии местности и жилища стариков – несколько отстранённом и безразличном. Но как только птица становится полноценным постояльцем в балагане, мы всё чаще видим его в кадре вместе со стариками.

Якуты, которых окружает непроходимая тайга, издревле одухотворяют, обожествляют деревья. Лиственница в сказаниях якутов – священное дерево. Почитание священных деревьев связано с их сакральным наполнением, в прошлом у каждого рода было свое дерево, к которому относились с особым почтением и на котором повязывали лоскутки ткани (салама). Около священных деревьев проводили ритуалы, посвященные божествам, духам – хозяевам местности, стихий, а также духам предков. В литературном первоисточнике – повести В. Яковлева «Со мною состарившаяся лиственница», посвящена целая страница воспеванию прекрасного и могучего дерева. «О, сколько раз за почти

семьдесят лет жизни старика провожала и радостно встречала громадная лиственница, под которой приютился его балаган...»⁶³, и далее, автор выстраивает позитивный образ лиственницы, наделённой душой, способной чувствовать героя и сопереживать ему, радостно встречать, помахивая ветвями, или провожать в дальний путь. Родная лиственница для старика была тесно связана с ощущением дома и его благополучием, чувством умиротворения.

В фильме образ лиственницы раскрывается в очень динамичной сцене, в которой Никифор собирается застрелить орла (птица напугала старуху, слетев с крыши балагана). Вскинув ружьё, Никифор вспоминает, сколько радости помнит это дерево, сколько тёплых воспоминаний связано с ним («Моя старая лиственница...»). Никифор не выстреливает, он опускает ружьё и в раскаянии преклоняет перед орлом колено. Убийство священного животного осквернило бы и его дом, и его душу, и величественную лиственницу, на которой сидела птица.

Особую группу текстов составляют мифы о первопредках и основателях отдельных родов (об Омогое Баае и Эллэе Бootуре) и реальных исторических фигурах XVII-XIX веков – Тыгыне Тойоне и о Василии Манчаары. Эта группа произведений формировалась путём сакрализации части исторических преданий и легенд, образуя единые циклы произведений устного народного творчества.

Омогой Баай и Эллэй Бootур – ключевые фигуры в мифологии саха, поскольку через их образы народом было осмыслено собственное происхождение. Эллей был послан верхними божествами для организации и устройства жизни в срединном мире. Он прибывает к Омогою, безвозмездно у него трудится, берёт в жёны нелюбимую дочь хозяина, обзаводится жильём и скотом и образовывает свой род. В сказаниях обнаруживается конфликт между семьями, растущая борьба за самостоятельность нового рода. Образ Эллея ассоциируется с созиданием, материальными благами, именно он организовал и благословил кумысный праздник Ысыах. Им же были установлены все традиции, согласно которым этот праздник проводится по сей день. Консервативный Омогой был

⁶³ Яковлев В.В. Со мною состарившаяся лиственница. Якутск: [б.и.], 2019. С. 24.

приглашён Эллеем на Йыых, но на празднике его настигает кара за неуважение к богам, воспеваемым бывшим рабом. Так, согласно мифологии, появились ураангхай саха.

Тыгын Тойон – глава самого могущественного ханглаасского рода, по некоторым преданиям, внук Эллея. Он тоже организовывал неоднократно Йыых, приглашая чужеземцев, с которыми вступал в поединки или соревнования. В преданиях Тыгын обладает despотичным характером, не терпит соперничества, для достижения своих целей использует жестокость и коварство. Но в то же время Тыгын – богатырь, глава военного сословия, доблестно боровшийся за объединение разрозненных племён.

В современных реалиях образ Тыгына складывается не только из фольклорных источников, но и из исторических текстов, поскольку имеется ряд свидетельств того, что этот человек жил в конце XVI - начале XVII века, в переломный период истории Якутии. Событиям этой эпохи, владыке Тыгыну и жизни народа саха посвящены роман В. Яковлева-Далана «Тыгын Дархан» и одноимённый фильм Н. Аржакова. В подготовке к написанию книги автором была проделана тщательная исследовательская работа, были изучены труды этнографов, историков и фольклористов. Это помогло писателю воссоздать приметы времени и образ жизни саха, выразить его менталитет в судьбах героев и осмыслить образ Тыгына, благодаря чему он получился сложным и противоречивым. В романе отражены повседневные тяготы народа, борьба за выживание в суровых природных условиях и многочисленные обряды. В. Аржакову удалось во всей полноте передать замысел романа и внутренний конфликт главного героя. В своих мечтах Тыгын Дархан видит Якутию в мире и согласии, но единственным возможным средством в достижении мира становится кровопролитная война. Его стремление к воссоединению и национальной целостности своего народа не было принято современниками, он не находил отклик у соотечественников, вследствие чего жертвовал жизнями своего рода. Дальновидность Тыгына в достижении его цели скажется позже, когда русские установят свою власть в этих землях, но ни В. Яковлев-Далан, ни Н. Аржаков не

затрагивают в своих произведениях присоединение Ленского края в состав русского государства. В фильме «Тыгын Дархан» интересны сцены, в которых раскрывается трепетное отношение владыки к одному из своих внуков Масары. Тыгын во время игры с мальчиком говорит: «Внук мой, Масары, ты вырастешь и станешь как повелитель звёзд, твоя сильная воля определит будущее народа саха». Мальчик появится в фильме ещё не один раз, и в этом можно усмотреть авторскую аллюзию на ещё одну важную личность в истории Якутии – Василия Манчаары.

Василий Фёдоров-Манчаары жил в XIX веке. О нём сложено более двухсот легенд, в основе которых лежат реальные события. В национальном сознании саха Манчаары – народный герой, защитник нищих и притесняемых, главный враг тойонов-угнетателей. Манчаары также известен как первый известный поэт-импровизатор и олонхосут, произведения которого точно идентифицированы. Вера в справедливость, любовь к родине и своему алаасу Арыылаах, протест против алчных и власть имущих были основными темами его творчества. Накопленные легенды и предания о Василии Манчаары повествуют о его жизни, набегах на имения богачей, побегах из тюрем и ссылок, его становлении в качестве народного защитника. Манчаары долго был «неуловимым мстителем», его поддерживали и прятали бедняки, сочувствуя ему в борьбе с богачами. Собранное в процессе нападений имущество и деньги он раздавал неимущим, никогда не раскрывая своих соучастников. В 1997 году в журнале ИЛИН⁶⁴ был опубликован сценарий полнометражного художественного фильма о Василии Манчаары, написанного Айсеном Дойду. В 2013 годы велись разговоры о съёмках документального фильма о национальном герое, но ни художественной, ни документальной картины до сих пор так и не снято. Единственной киноработой, посвященной двухсотлетию со дня рождения В. Манчаары, является короткометражный фильм ГНК «Сахафильм» 2006 года.

⁶⁴ Дойду А. Манчаары. Киносценарий. ИЛИН №1-2 (9-10) [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://ilin-yakutsk.narod.ru/1997-12/59.htm> (дата обращения: 26.04.2023)

Якутские мифы, предания, легенды и сказки отражают основные вехи ранней истории народа саха, они несут в себе историческую память народа о своём прошлом. Фольклорные сюжеты содержат в себе представления человека об устройстве вселенной, социальной жизни, в них описаны нормы и правила поведения. Многие фольклорные жанры в ходе культурных трансформаций изменяются, утрачиваются или наоборот, обретают новую жизнь в литературе или кинематографе. Современное кино Якутии является тому ярким примером.

Глава 2. Якутская «новая волна»: образы и смыслы.

Для любой крупной кинематографии (российской, французской, американской) в разные исторические периоды существовал свой неповторимый способ донесения авторской идеи до зрителя. Якутская кинематография – явление исторически новое, ей чуть более тридцати лет. Язык якутского кино богат метафорами, архетипическими образами, он находится в онтологической зависимости с якутской культурой. Именно благодаря этому языку феномен якутской новой волны многими критиками определяется как «самобытный», «уникальный», «неформатный» – словом, обладающей своей спецификой. В настоящей главе подробно рассматриваются якутские фильмы последнего десятилетия, уделяется внимание анализу ключевых образов, позволяющих в полной мере раскрыть особенности этого киноязыка.

При постановке исследовательских задач и сборе необходимого материала возникла необходимость в решении проблемы выборки: какие фильмы считать более репрезентативными заявленному периоду? Обращаясь к решению поставленной проблемы, отметим, что используемый термин «якутская новая волна» собирательный, объёмный, он не ограничивается двумя-тремя выдающимися авторами. Кроме того, сами якутские кинематографисты не определяют ни чётких временных границ данного феномена, ни имеют единого мнения о том, кто однозначно является представителем «новой волны», а кто нет. В имеющихся на данном этапе литературных источниках (издательство «СЕАНС», «Искусство кино»), освещающих работы якутских режиссёров, чаще всего можно встретить фильмы Дмитрия Давыдова, Степана Бурнашёва, Михаила Лукачевского, Владимира Мункуева, Любови Борисовой, Эдуарда Новикова. Во многом, это связано с тем, что перечисленные авторы за последнее десятилетие стали лауреатами крупных региональных и международных фестивалей и обрели популярность не только в среде кинокритиков, но и у российских зрителей. Эти авторы обладают своим уникальным видением и стилем, и, в какой-то степени уже стали «именами-брендами» нового якутского кино.

Тем не менее, есть режиссёры менее известные, но представляющие большой интерес в контексте рассматриваемого явления. Например, Татьяна Эверстова: её авторские фильмы созерцательны, обладают особым стилем, а сами истории погружают зрителя в культурно-исторический контекст, характеризующийся серьёзными трансформациями в жизни общества. Или Костас Марсан – режиссер фильмов «Иччи» и «Мой убийца», работающий преимущественно в жанре «хоррор». Его картины были отмечены переходом на качественно новый технический уровень, а также определили тенденцию к копродукции, что было весьма нехарактерно для якутского кино. Говоря о якутской «новой волне», нельзя не упомянуть об «отце» национального кино, режиссёре Алексее Романове, посвятившему свою жизнь становлению кинопроизводства в регионе и определившему основные векторы его развития.

Таким образом, выборка фильмов во многом была обусловлена именами режиссёров, сформировавших имидж якутской «новой волны». Из более семидесяти фильмов, снятых в Якутии⁶⁵, были отобраны те картины, которые отражают всё то, с чем ассоциирован исследуемый феномен: культурную идентичность, актуальность затрагиваемых в картинах тем и их общечеловеческую проблематику. Немаловажным фактором при составлении выборки стали обзорная статья «Новое якутское кино в 12 фильмах»⁶⁶, статья «Хребты иного мира. К вопросу о «якутском чуде»⁶⁷ в журнале «Искусство кино», а также статья «Якутское кино в пяти словах»⁶⁸ в периодическом издании «СЕАНС», интервью и рецензии киноведов, критиков.

Выборку составили фильмы:

- «Белый день» / «Урун кун» (2013), реж. Михаил Лукачевский;
- «Заблудившиеся» / «Муммуттар» (2015), реж. Алексей Амбросьев-мл.;

⁶⁵ Всего, по данным Министерства культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия), за период с 2000 по 2021 год, в Якутии было снято 147 художественных фильмов.

⁶⁶ Новое якутское кино в 12 фильмах. М.: Наука. Искусство кино №1/2, 2021. С. 46-69.

⁶⁷ Долин А. «Хребты иного мира. К вопросу о «якутском чуде» (настоящий материал создан и распространён иноагентом). Искусство кино №1/2, 2021. С.5-9.

⁶⁸ Медведев А. Якутское кино в пяти словах. СЕАНС [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://seance.ru/articles/5-words/> (дата обращения: 3.03.2024)

- «Феррум» (2015), реж. Прокопий Бурцев;
- «Костёр на ветру» (2016), реж. Дмитрий Давыдов;
- «Мой убийца» (2016), реж. Костас Марсан;
- «Его дочь» (2016), реж. Татьяна Эверстова;
- «Чувак» / «Уолоҕото» (2017), реж. Владимир Мункуев;
- «Детство, которое мы не знали» / «Сааскыкэм» (2017), реж. Алексей Романов;
- «Царь-птица» (2018), реж. Эдуард Новиков;
- «Надо мною солнце не садится» / «Мин үрдүбэркүнханан да киирбэт» (2019), реж. Любовь Борисова;
- «Нет бога кроме меня» / «Ийэкээм» (Мать) (2019), реж. Дмитрий Давыдов;
- «Пугало» (2020), реж. Дмитрий Давыдов;
- «Черный снег» / «Харахаар» (2020), реж. Степан Бурнашёв;
- «Иччи» (2020), реж. Костас Марсан;
- «Замыкание» (2021), реж. Татьяна Эверстова;
- «Нелегал» (2021), реж. Дмитрий Давыдов;
- «Не хороните меня без Ивана» (2022), реж. Любовь Борисова.

В выявлении ключевых образов рассматриваемых фильмов использовались элементы структурно-семиотического, феноменологического, нарративного, контекстуального подходов, а также принципы и подходы системного и структурного анализа. Были проведены интервью с представителями нового якутского кино, а также изучены материалы и документы, опубликованные в упомянутых журналах «Искусство кино», «СЕАНС», на региональном портале yakutmovie.ru и sakhamedia.ru (YSIA.RU) и других печатных и электронных ресурсов.

Анализ фильмов якутских режиссёров и опыта их работы позволяет интерпретировать те художественные образы, которые формируют эстетическое и семантическое пространство фильмов якутской «новой волны».

2.1. Сюжетные, изобразительные особенности фильмов якутской «новой волны» и ключевые художественные образы

Якутское кино оперирует простыми, незаурядными и искренними историями, которые считаются не только жителями региона. Не смотря на присутствие в фильмах национальной эстетики, поэтики и мистики, они понятны любому человеку, поскольку вскрывают темы и проблемы, волнующие многих. Рассматриваемые фильмы отличаются простым и доступным повествованием: сюжет, как правило, линейный, фабула легко прочитывается, истории живые и внятные. Ситуации, в которых оказываются герои, предельно близки к ситуациям, с которыми сталкиваются люди в реальной жизни (поломка транспорта, болезнь близких, семейные неурядицы, горе и т.д.), что позволяет зрителю ассоциировать себя с героями и в полной мере им сопереживать. В книге В. Кочаряна «Якутское кино. Путь самоопределения»⁶⁹ есть интересный монолог Зои Багынановой, исполнительницы роли матери главного героя в фильме «Нет бога кроме меня» Д. Давыдова. В нём актриса поделилась историей, свидетелем которой она стала: одна из зрительниц так сопереживала её героине, что реализовала её несбывшуюся мечту и прокатилась после сеанса с друзьями на колесе обозрения поздней осенью. «Зрительница сама рассказала мне историю, встретив меня после одного из сеансов. Это, наверное, дорого стоит – так верить в кино»⁷⁰. Близость историй зрителю обусловлена также и тем, что в основе некоторых картин – реальные события, которые либо произошли с самими авторами и их близкими, либо были освещены в средствах массовой информации («Белый день» М. Лукачевского, «Заблудившиеся» А. Амбросьева мл., «Мой убийца» К. Марсана и др.).

Говоря о тематике картин, стоит отметить, что большое внимание авторами уделяется межличностным и внутрисемейным отношениям (герои демонстрируют способность или неспособность к прощению и принятию, герои завидуют, мстят,

⁶⁹ Якутский зритель. Монолог актрисы Зои Багынановой. Якутское кино. Путь самоопределения – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 197

⁷⁰ Там же

любят, проявляют равнодушие или участие, радуются и восхищаются), самопознанию героев и их личностному росту, в том числе самоидентификации, обретению нового статуса. Темы, раскрывающиеся в конфликтах героев и в их образах, затрагивают проблемы всероссийского масштаба: низкий уровень качества жизни в регионах, алкоголизация населения и связанная с ней преступность, инфраструктура в сёлах и деревнях, транспортная доступность, сохранение культурного наследия, вопросы социальной политики, проблемы глобализации. Тема смерти фигурирует практически во всех рассмотренных фильмах: героя могут убить или воскресить («Костёр на ветру» Д. Давыдова, «Белый день» М. Лукачевского, «Иччи» К. Марсана), герой может чувствовать наступление смерти и тщательно к ней готовиться или её не принимать («Царь-птица» Э. Новикова, «Его дочь» Т. Эверстовой, «Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой), герой может проживать чью-то смерть или за чью-то смерть нести ответственность («Феррум» П. Бурцева, «Мой убийца», «Иччи» К. Марсана,), он может жертвовать собой ради спасения жизни другого («Пугало», «Нет бога кроме меня» Д. Давыдова, «Замыкание» Т. Эверстовой). В традиционном сознании якутов смерть характеризуется амбивалентностью (она может быть «хорошой» и «дурной», «правильной» или «неправильной») и тесно связана с представлениями о душе. Это очень важная тема, она обнаруживается во всех сферах духовной деятельности саха и находит своё отражение в творчестве якутских кинематографистов.

В рассматриваемых фильмах прослеживается мифологическое сюжетосложение с характерными элементами: возникновение мифа, обряды и действия, обусловленные мифом, наказание за нарушение правил, диктуемых мифом. Порядок, разумеется, может варьироваться, но в таких фильмах как «Белый день» М. Лукачевского, «Феррум» П. Бурцева, «Царь-птица» Э. Новикова, «Чёрный снег» С. Бурнашёва, «Пугало» Д. Давыдова и «Иччи» К. Марсана сам способ повествования отсылает к структуре якутских мифологических текстов. В этих картинах присутствуют элементы магического реализма: происходящие в фильмах чудеса, магические ритуалы и обряды

интегрированы в реалистичную картину мира. Мы видим привычные для российского зрителя пейзажи, знакомые деревянные дома с не менее знакомыми интерьерами, но в них происходят какие-то действия, не поддающиеся рациональному объяснению. Проводником между пространством условной реальности и потустороннего, невидимого мира, выступает шаман или шаманка, сакральное животное, ребёнок, земля и явления природы.

В хронотопе многих якутских картин часто фигурирует *образ дороги и пути*: дорога может выполнять сюжетообразующую, семантическую и эстетическую роль. Она может быть пространством духовных трансформаций героя или экзистенциального поиска, неотъемлемой частью пути героя, связанной с инициацией и очищением души⁷¹. Поскольку в дороге человек остаётся один на один с самим собой, со своими переживаниями и ощущениями, он неизбежно сталкивается с переоценкой своих ценностей, целей, стремлений. Немаловажен и фактор непредсказуемости, внезапного столкновения с трудностями или препятствиями, которые могут привести к эмоциональным потрясениям, психическим трансформациям, или спровоцировать переход героя на новую ступень духовного (или физического) развития⁷². Например, в фильме «Белый день» М. Лукачевского авария на дороге приводит к гибели родителей младенца и молодой девушки, но для главного героя драматическая ситуация оказывается условием его духовного роста и инициации. В фильме «Чёрный снег» С. Бурнашёва дорога для героя становится пространством, в котором ему предстоит столкнуться со смертью и выйти за пределы своей обыденности. В картине «Феррум» П. Бурцева душа героя в его нелёгком пути претерпевает мучительные «обряды» очищения, которые полностью переворачивают его сознание. Путь героев в фильме «Заблудившиеся» А. Амбросьева оказывается испытанием, в котором двое мальчишек отчаянно пытаются ухватиться за жизнь, ежедневно преодолевая километры в безлюдной тайге. Но именно благодаря этому

⁷¹ Гришина А.В. Образ дороги в фильмах якутской новой волны. Художественная культура №4, 2024. С. 733.

⁷² Там же

испытанию инфантильный герой становится взрослым, ответственным и рассудительным. В фильме «Не хороните меня без Ивана» Л. Борисовой дорога для одного из героев – это способ изучения культуры коренных народов, она олицетворяет его стремление к познанию. Для другого героя дорога – это спасение, возможность обрести любовь, переосмыслить желания и ценности, а также способ достижения внутренней гармонии⁷³.

Дороги современной Якутии, развитие их специфических атрибутов представляют собой особенное социокультурное явление, сохраняющее в себе отдельные традиционные черты мифологического мировоззрения саха⁷⁴. Уважением к дороге и её составляющим (путник, духи дороги и местности, священные места) опосредованы поведенческие нормы всех, кто вступает в пространство дороги. Под этими нормами (требованиями) подразумеваются не только особый этикет, ритуалы, соблюдение примет и табу, но и целеполагание, подготовка к предстоящему пути, особый душевный настрой. В фильме «Чёрный снег» герой, как говорят его коллеги, «перестал дорогу уважать» – значит, его поведение не соответствует требованиям дорожной культуры, потому что дорога для него не сакральное пространство, требующее от путника чистоты помыслов и действий, а средство для реализации нечистых замыслов. А поскольку дорога – это лиминальное пространство, в котором путнику необходимо соблюдать особую осторожность, сохранять контакт с освоенным миром, с людьми, то решение героя отказаться от напарника в рейсах – не только безответственное решение с точки зрения безопасности, но и пренебрежительный жест в сторону культуры коллективизма.

Характерной чертой фильмов новой якутской волны является минимализм и лаконичность в использовании изобразительных средств. Спецэффекты и компьютерная графика применяются в тех случаях, когда требуется создать ощущение иллюзорности происходящих действий, когда необходимость

⁷³ Гришина А.В. Образ дороги в фильмах якутской новой волны. Художественная культура №4, 2024. С. 733.

⁷⁴ Стручкова Н.А. Мотив дороги в традиционной картине мира якутов. Теория и практика общественного развития. Исторические науки. №3, 2015. С. 134-137.

спецэффектов продиктована жанром фильма (хорроры «Иччи» К. Марсана, «Чёрный снег» С. Бурнашёва) или когда возникает производственная необходимость (орёл в фильме «Царь-птица» Э. Новикова или медведь в фильме «Заблудившиеся» А. Амбросьева-мл.). Места действия героев – это, как правило, сёла и деревни, малонаселённые алаасы, квартиры и дома с неприхотливыми интерьерами, в которых не требуется специально ничего добавлять или достраивать (за редким исключением – «Не хороните меня без Ивана» Л. Борисовой, «Царь-птица» Э. Новикова), большая часть фильмов создаётся на натуре или в уже существующих, «живых» интерьерах.

Динамика нарратива обуславливает монтажный ритм картин – визуальное повествование неторопливое, местами медитативное, кадры делятся от десятков секунд до нескольких минут, камера чаще всего статична, динамика кадров строится на внутрикадровом движении. В визуальном решении фильмов якутской «новой волны» большое внимание уделяется природному ландшафту, для демонстрации которого используются съёмки с коптера, высоких точек, панорамирование – именно в этих случаях камера становится наиболее подвижной, чтобы запечатлеть масштабы, величие и красоту природы Якутии, её леса, долины, реки и горы.

Природа в фильмах якутских режиссёров носит сюжетообразующий и функциональный характер: животные, явления природы и, конечно же, холод как центральный элемент кинопоэтики саха. В фильмах «Чёрный снег» С. Бурнашёва, «Белый день» М. Лукачевского и «Заблудившиеся» А. Амбросьева холод бескрайней тайги вынуждает героев действовать, и чем быстрее, тем лучше. Холод в этих фильмах олицетворяет враждебность природы по отношению к тем, кто нарушает законы Севера и принимает необдуманные решения, отворачивается от своей общины, ставит себя выше других. В картинах «Его дочь» и «Замыкание» Т. Эверстовой в природе прослеживается родительское начало: маленькая героиня растёт в слиянии с природой, даже её игры в дочки-матери представляют собой презентацию усвоенного опыта взаимодействия коровы и телёнка. Воображение ребёнка оперирует образами животных, они наделяются

особыми качествами, присущими только человеку – сознание и любовь. Жизненные уроки герою фильма «Заблудившиеся» преподаёт именно природа: ему придётся реализовать эволюционный переход от первобытной формы существования (приспособление к окружающей среде и её освоение, инстинктивное поведение) к обретению социально приемлемого поведения и духовных ценностей (способность к рефлексии и моральной ответственности, достижение антропологической константы). В фильме «Иччи» К. Марсана природа потворствует и помогает духам, но не людям: ворона «приносит» смерть, из леса герои не выйдут, болото затягивает, река уносит жизни. В этом смысле показательна колыбельная героини, которую она поёт своему внуку:

«Тихие озёра,
Реки, ручейки,
Дремучие леса.
И полей дали –
Затаили песни,
Не видны их лики,
Рады своим духам,
И добры к иччи –
Пусть незримые силы вокруг
Нашу тайну от всех сберегут».

В фильме «Мой убийца» К. Марсана удивительная природа Салдына⁷⁵ контрастирует с городскими пейзажами и скромными интерьерами квартир – в посёлке человека окружает бескрайнее пространство, простор и горный воздух. Якутия богата полезными ископаемыми и ценными ресурсами (в том числе, золотом). Природа щедро дарует их людям, но человек не всегда обращается с ними разумно: в фильме люди крадут богатства родного края, наживаясь на их нелегальной продаже. Природа учит тому, что настояще богатство не в материальных ресурсах (деньгах, недвижимости), а в том, чтобы уметь этими ресурсами правильно распоряжаться, делиться, радоваться тому, что они вообще есть, и уметь наслаждаться красотой горных рельефов, полей, рек, лесов. На фоне

⁷⁵ Салдын – он же посёлок городского типа Солнечный в Усть-Майском районе РС (Я).

богатой и щедрой природы рассуждения героя Степана Федоренко о красивой жизни звучат ущербно, в них проявляется ценностная опора современного человека – любыми способами заработать деньги, обрести «бетонную коробку» в мегаполисе, разорвать связь с родным краем.

Природа в якутских фильмах не только побуждает героев к действию, она является самостоятельным динамическим образом, в котором слиты воедино величественная красота, сила и дух. Она может наказать, спасти или лишить жизни героя, используя своих «посредников» – животных. В фильме «Царь-птица» Э. Новикова орёл был послан всевышним, чтобы «напомнить» герою о давнем прегрешении, в фильме «Белый день» М. Лукачевского олень «проводает» героев в последний путь. В этом же фильме обнаруживается повторяющийся образ огня – будь то свеча, зажигалка или костёр как символы тепла, уюта и безопасности. Более того, огонь является сюжетообразующим элементом: его ищут, к нему стремятся, с его помощью водитель пытается манипулировать своими пассажирами, огонь становится одновременно миражом (он может внезапно вспыхнуть и также внезапно потухнуть) и реальной необходимостью⁷⁶.

«Одной из концептуализаций окружающего мира на Севере выступает поддержание традиционной экосистемы, в которой нет противостояния между Природой и Культурой, где всё живое образует единую кровеносную систему», – пишет Екатерина Романова в своём исследовании, посвящённом кинопоэтике Севера. *Культура* народа саха на ранних этапах становления была обусловлена первобытным общинным строем, кочевничеством, переселениями. Родовые традиции определили ценность родственных связей, вековые традиции хозяйственной деятельности обозначили необходимость общинной кооперации, суровые условия жизни на Севере требовали от людей сплочённости. Соответственно, взаимопомощь и взаимовыручка, отзывчивость и поддержка составляют нравственную, поведенческую и коммуникационную основу

⁷⁶ Гришина А. В. Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии. Вестник ВГИК. 2024. Т 16. № 1 (59). С. 102.

культуры саха. В фильме «Пугало» Д. Давыдова мы наблюдаем отвержение культурных ценностей жителями деревни. Знахарка (Дмитрий Давыдов в своих интервью делает акцент на том, что героиня не шаманка: «У нас к этому очень трепетное и уважительное отношение, шамана или удаганку — женщину-шаманку — не могут травить, выгонять, обзывать»⁷⁷) как субъект, наделённый магическим даром, вызывает у односельчан не уважение и благодарность, а ненависть и отвержение. Нуждающийся в дороге путник, согласно поведенческому кодексу саха, должен быть накормлен, напоен и обогрет, но в картине Д. Давыдова «Нелегал» единственный, кто позаботился о герое и его не отверг, — настоящий носитель якутской культуры, стариk-охотник.

В культуре саха природа является источником жизни, она образует особую автономную систему, регулирующую деятельность человека и устанавливающую этические стандарты. Например, алаас — неотъемлемая часть природного ландшафта Якутии, замкнутое автономное пространство и глубокий архетипический образ. Алаас, как правило, окружён лесом и представляет собой равнину с озером, образовавшимся из-за таяния многолетних мёрзлых пород. Неподалёку от озера могут находиться балаган, хозяйствственные постройки и сэргэ. Природный комплекс алааса позволял образовывать «родовые гнёзда», в которых поколения веками сменяли друг друга. В аллase есть всё необходимое для ведения хозяйства: просторные сенокосные угодья, на влажных лугах пасётся и кормится скот, в озёрах водится рыба, а из леса можно заготавливать дрова. В культуре саха алаас — это не просто форма рельефа, это особое смысловое пространство, в котором нельзя говорить громко и недоброжелательно по отношению к его объектам, некоторые объекты следует обходить только против движения солнца, из оставленного алааса ничего нельзя забирать с собой. Каждый изгиб, холм или

⁷⁷ Шагельман Ю. «Мы стараемся ничего не приукрашивать, но и не показывать хуже, чем есть». Дмитрий Давыдов о фильме «Пугало» и якутском кино. Газета Коммерсантъ №33 от 26.02.2021. С 12.

тропа могут таить в себе легенды, объясняющие смыслы существующих запретов⁷⁸.

«Рядом с водой никогда не говори ничего плохого и не думай о плохом» / «Иди только по той дороге, которую наши предки проложили, тогда не заблудишься» / «Эту тишину береги, не разрушай тишину», – учит дедушка маленькую Таню в фильме «Его дочь» Т. Эверстовой. Запреты и табу, связанные с анимистическими представлениями народа саха об окружающем мире, регламентируют поведение людей в процессе его освоения. В основе поведенческих норм саха лежит уважение человека к себе и к явлениям окружающего мира: у всех природных объектов есть свой дух и, если нарушить покой этого духа, то это может обернуться для человека несчастьем. В фильме «Заблудившиеся» один из второстепенных персонажей напоминает своему напарнику, что медведь – это хозяин леса. Традиционный запрет на использование прямого имени по отношению к животному («эсэ») связан с тем, что якуты верили в способность медведя понимать человеческую речь. Его семантический образ схож с образами других тотемических животных (орёл, олень, волк) и воплощает силу, мудрость и смелость как синтез физической и духовной силы.

Природное пространство, деревни и сёла в якутских фильмах часто находятся в оппозиции с *городским локусом*. Образ города в фильме «Чёрный снег» С. Бурнашёва наглядно (визуально) не представлен, но его отрицательная сторона прослеживается в диалогах персонажей. Водку герой привозит из города, будто заразу или болезнь, которая губит большую часть населения. В селе и без этого люди не живут, а выживают: до ближайшей больницы можно добраться только на самолёте, но билет на этот самолёт может себе позволить далеко не каждый. До ближайшего города возможно с трудом доехать на машине, однако цены на топливо только растут, а дороги по-прежнему разбиты. В селе нет даже

⁷⁸ Прокопьева А.Н. Алаас как элемент сакрального ландшафта в культуре современных якутов. Теория и практика общественного развития №3, 2015. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/alaas-kak-element-sakralnogo-landshafta-v-kulture-sovremennoy-yakutov> (дата обращения: 12.03.2025)

вышки связи. Новый глава пообещал обеспечить средством коммуникации жителей села, но поскольку он сам из города, доверия такой главы не вызывает: «Да он только языком трепать хорош. Сам-то в городе живёт, какой он глава после этого?». Единственный магазин в селе открыл и обеспечивает алчный герой, поэтому у него другое представление о том, как живут его односельчане: «Еда, вещи, водка – всё есть, что ещё надо?».

В фильмах «Нелегал» и «Нет бога кроме меня» Д. Давыдова городская среда и социум преисполнены ненависти и агрессии, в населённых пунктах чётко обозначаются дефиниции «свой», «чужой». Главный герой фильма «Нелегал» Нурбек – чужак на якутской холодной земле, его голова опущена, взгляд испуганный, у него даже нет тёплой одежды. Он вынужден опасаться всех вокруг, прятать лицо, поскольку угроза депортации преследует его повсюду. Он оказывается в рабстве у своих же соотечественников, его преследует полиция, якуты его презирают и готовы избить за кусок хлеба («Уходи отсюда», «Понаехали тут всякие», «Еду у нас хочешь отобрать?»). Напутствие соседки герою в фильме «Нет бога кроме меня» перед его отправлением в Якутск характеризует город как опасную, чужеродную среду: «Будь аккуратнее в городе, там все злые, никто не поможет и никому ты там не нужен». И действительно, окажется, что герой не нужен своей жене и детям, поскольку его жена обрела независимость и самостоятельность. Сам герой вынужден поселиться с большой матерью в однокомнатной квартире с крохотной кухней, спать на полу. В магазинах героя преследуют нетерпеливые покупатели, его провинциальная неторопливость вызывает у них раздражение. Город подрывает самоуверенность героя, его веру в себя. Пространство города замкнутое, тесное, как в фильме «Мой убийца» К. Марсана, в нём мало воздуха – вокруг только стены домов, квартир, подъездов. В посёлке большие, просторные дома, работа ведётся на свежем воздухе, в окружении живописного леса, а не в душной тёмной кочегарной.

Образ города в фильме «Чувак» В. Мункуева предстаёт как источник заблуждений многих людей, стремящихся переехать из деревни или села в надежде на лучшую жизнь. Ганя и Кока, главные герои фильма, соблазнившись

рассказами о сомнительных возможностях, которые есть у жителей городов, вообразив себе, что они рождены «для чего-то большего» (правда, не задаваясь при этом вопросом «что для меня является “большее” и “значимое”?»), оказываются в совершенно чуждой и враждебной к ним среде. В городе, как оказалось, есть не только возможности и преимущества, но ограничения и недостатки, среди которых высокая преступность, господство бандитизма и микрофинансовое рабство, жилищная неустроенность и неразвитая инфраструктура, коррупция. Городская ментальность в фильме пропитана криминальной идеологией, бездуховной, поощряющей насилие и жестокость. Справедливости ради, стоит отметить, что мы видим только одну часть жителей города: таких же, как главные герои, мамбетов⁷⁹ из деревень, освоившихся в Якутске в девяностые годы. В фильмах «Мой убийца» К. Марсана и «Нет бога кроме меня» Д. Давыдова образ горожан характеризуется низкой социальной ответственностью, безразличием и безучастностью по отношению к соседям, коллегам, друзьям: горожанам плевать на то, что происходит в соседской квартире, все заняты только своими проблемами.

Образы города и периферии образуют классическое противостояние двух разных локусов. В картине «Чёрный снег» мы видим спивающееся село, в котором иерархия выстраивается не по принципу административного распределения обязанностей, а стихийно. Вместо главы, обеспечивающего своей деятельностью трезвость и социальное благополучие – коммерсант Гоша, торгующий подпольно водкой (с 2015 года в Якутии реализуется программа «Трезвое село», согласно которой главы сёл и деревень принимают решение о запрете продажи алкогольных напитков в их населённых пунктах). В городах продажа алкогольной продукции запрещена законодательством только в определённое время, с 20:00 до 14:00, таким образом, город становится окольным путём для обхода локальных ограничений, действующих в сёлах. Распределение благ в фильме тоже происходит неравномерно: хорошее мясо и рыба отдаются за

⁷⁹ «Мамбет» в локальном лексиконе означает «выходец из села», «бескультурное быдло».

бесценок Гоше, который везёт их в город, а в село им поставляются продукты и вещи по завышенным ценам, некачественный алкоголь («На Севере никогда не будет дёшево» – утверждает Гоша). Город и его функции в этом фильме напоминают локальную модель столицы, которую обеспечивают регионы: в город утекают ресурсы, а в селе множится нищета и пьянство.

В некоторых фильмах ситуация выглядит противоположной. В картине «Мой убийца» К. Марсана действие разворачивается последовательно в двух географических пространствах: городская среда Якутска и горная местность посёлка Салдын. Совершенно разные по топологии и атмосфере, они дополняют образ республики, богатой контрастами. При этом парадокс этих локусов заключается в том, что нищета и пьянство в фильме населяют Якутск, а богатство и власть скрываются на берегах реки Индигирки.

Ещё одним ключевым образом фильмов якутской «новой волны» является *семья*. В фильмах отчётливо прослеживается разница между традиционным укладом и современным состоянием семьи, разница во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, родителями и детьми. В фильме «Его дочь» Т. Эверстовой союз бабушки и дедушки – уникальный пример традиционной якутской семьи: встретившись впервые на Йысяхе, они пронесли свои чувства сквозь десятилетия и продолжают видеть друг в друге прекрасное. В определённом смысле, они – зримое проявление ийэ-кут, матери-души: того, что передаётся от Юрюнг Аар Тойона через родителей к ребёнку и возвращается обратно в Верхний мир, а именно традиции, наследственность и культура. Именно бабушка с дедушкой закладывают Тане основы этического кодекса саха, рассказывают о главных этапах в жизни человека (рождение, свадьба, смерть), формируют культурный код будущей личности. В фильме «Царь-птица» Э. Новикова образ жизни главных героев отражает традиционный патриархальный строй: мужчина в доме хозяин, он занимается охотой, добывает пропитание, выполняет ритуалы, принимает ответственные решения. Жена занимается приготовлением пищи, оказывает посильную помощь мужу, иногда может что-то

посоветовать, но лишнего не болтает, находится в его подчинении. Показателен диалог красноармейцев и героини (Оппуос):

Оппуос интересуется у мальчишек: «Какие отныне права у женщин?»

Комсомольцы: «Отныне Никифор не вправе задирать нос и помыкать супругой».

Старуха отвечает: «Как это? Мужчина на то и мужчина».

Рост городов и изменение условий жизни неизбежно приводят к перераспределению прав и обязанностей внутри семьи. В фильме «Нет бога кроме меня» Д. Давыдова сельские женщины не обладают правом голоса, в обсуждении общественно значимых вопросов они не принимают участие – совет посёлка представлен только мужчинами. В городе женщина эмансипирована, она – глава семьи. Жена может не пустить домой мужа, если посчитает нужным, она отвечает за благополучие детей, она сама решает, что для них хорошо, а что – нет, она определяет, общаться им с отцом или ограничить их контакт. Женщина в городе может жить для себя, она ценит своё время. При этом город разрушает семейные связи и связь человека с самим собой. В традиционных обществах ответственность по уходу за больными и стариками возлагалась на женщину, но современная городская женщина предпочитает посвящать время себе и заниматься своей жизнью. В традиционном обществе женщина выполняла важную роль хранительницы очага, дома, отношений между членами семьи, их общности. Женщина – это воплощение нравственности, в её действиях – уважение к старшим. Теперь же мы наблюдаем сепарацию, разобщённость и подмену ролей. Мужчина больше не глава семьи, он беспомощен, уязвим и бесправен (герой фильма «Нет бога кроме меня» – работающий, деятельный, оказывается загнанным в угол и обездоленным, его друг не рискует возвращаться домой, потому что «не пустит жена»).

Во многих якутских фильмах мы видим, как представители традиционного общества проявляют свою заботу и любовь посредством приготовления пищи,

особых блюд. В фильмах «Чёрный снег» С. Бурнашёва и «Иччи» К. Марсана женщины готовят мужчинам «их любимый рыбный пирог», в фильме Т. Эверстовой «Его дочь» бабушка кормит внучку её любимым блюдом «кёрчэх» (взбитые сливки с добавлением свежих ягод). В современном мире ценность еды в проявлении любви играет не такое большое значение, поскольку еда для многих стала более доступной. Якуты же продолжают находиться в жёсткой зависимости от природных, климатических, территориальных условий: засухи, лесные пожары, приводящие к неурожаю; слаборазвитая инфраструктура, отсутствие транспортной и технической доступности. Поэтому у пищи особые знаковые функции: будучи объектом материальной культуры, она служит средством коммуникации, способом проявления чувств и мыслей. Так, «белая», молочная пища имеет в культуре якутов божественный статус: масло и кумыс – живые субстанции, эквиваленты жизни, молоко – вместилище души. Поэтому растекающееся молоко в фильмах «Белый день» М. Лукачевского и «Его дочь» Т. Эверстовой – символ смерти, отделения кут⁸⁰ от человека (молоко разливается – душа покидает тело).

Гостеприимство и совместная трапеза – часть нематериальной культуры народов, способствующая развитию и укреплению общности, чувству принадлежности. Гостеприимство в фильме «Его дочь» выполняет воспитательную функцию: Таня, наблюдая за гостями, отмечает «медлительность движений и неспешность разговоров, осанку достоинства и вдумчивость в речи, словах и движениях стариков». Старики демонстрируют уверенность и уважительное отношение друг к другу, готовность помочь и доброту. Так Таня усваивает нормы социального поведения, совместной трапезы, учится быть учтивой, помогать старшим.

Важными смысловыми действиями во многих якутских фильмах являются *ритуалы и обряды, совершаемые героями*. Наиболее часто повторяющийся ритуал

⁸⁰ Согласно представлениям саха, у человека есть три составляющих души: ийэ кут (мать-душа) — то, что передается от родителей (наследственность, традиции, культура); буор-кут (земля-душа) — физическое тело, материальная часть, и салгын-кут (воздух-душа) — интеллект, разум, коммуникативная составляющая.

– кормление огня. В фильме «Царь-птица» его просит осуществить Оппуос, когда заболевает. Никифор склоняется к печи и произносит речь, в которой просит благословения предков, после чего бросает в огонь конский волос. Этот обряд позволяет посредством огня вступить в связь с представителями верхнего мира и обратиться к ним за помощью. Кормление огня мы также наблюдаем в фильмах «Белый день» М. Лукачевского, «Детство, которое мы не знали» А. Романова, «Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой и многих других. Ещё один обряд – шаманское камлание.

В фильме Э. Новикова шаман олицетворяет культ предков, он облачён в традиционный костюм, в руках бубен, в его камлании – чудесное таинство. В рамках мифологического сознания шаман является медиумом, который способен установить контакт с представителями других миров и помочь разрешить конфликт, возникший между человеком и природой или дать совет обратившемуся к нему человеку. В якутской культуре шаман – избранник духов высшего порядка, он чудесное существо и проводник в мир чуда. Он хранит священное знание, он может разрушить зло, воскресить мертвых, улучшить качество жизни, предсказать будущее. В картине «Детство, которое мы не знали» шаманский обряд нарушается появлением врача, что оскорбляет шамана. В картине «Царь-птица» шаман раскрывает причины напастей, он напоминает главному герою о прегрешении и обозначает путь к искуплению. Образ шаманки в фильме «Белый день» носит характер загадочности, могущества и пророческой мудрости. Она – олицетворение духа, хозяйка местности, в её устах – заветы предков⁸¹. Обряды и ритуалы – неотъемлемая часть жизнедеятельности якутов, они необходимы для поддержания гармонии во взаимоотношениях человека с представителями Срединного, Верхнего и Нижнего миров и самой природой.

Ещё один важный элемент рассматриваемых фильмов – *якутская речь*. Для русскоязычной аудитории фильмы сопровождаются субтитрами на русском языке, иногда используется двухголосый закадровый перевод (реже игровой

⁸¹ Гришина А.В. Чудеса в фильмах новой якутской волны. Культура и цивилизация. Т.14 №5А. 2024. С. 88

закадр), совсем редко – дубляж. На русском языке в фильмах чаще всего изъясняются русские представители власти и управленцы (оперативники в «Нет бога кроме меня» и «Пугало» Д. Давыдова, полицейские в «Иччи» и «Мой убийца» К. Марсана), в чём можно усмотреть мотив деколонизации, утверждения автономии и декларации культурной независимости⁸². Но якутский язык – неотъемлемая часть национального киноязыка, где само по себе слово может быть художественным элементом картины. Без якутской речи невозможно представить себе сцены шаманских обрядов и заклинаний, бытовые сцены жизни якутов до прихода Советской власти или сцены с проведением национальных праздников.

Национальные песни – неотъемлемая часть музыкального решения фильмов новой якутской волны. Они исполняются героями в кадре, они звучат в общественных местах, в транспорте или являются фрагментами закадровой музыки («Нет бога кроме меня» и «Костёр на ветру» Д. Давыдова, «Не хороните меня без Ивана» и фильма «Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой). Это может быть песенная лирика, обрядово-шаманские песни и мотивы, песенные молитвы, одухотворённо-нарративные песни с характерными для каждого типа способами звукоизвлечения («Царь-птица» Э. Новикова, «Детство, которое мы не знали» А. Романова). *Якутские песни, стихи и музыка* – имманентные элементы киноязыка якутской «новой волны», в них заложены важные идеинные смыслы: любовь к природе, отчизне, семье.

Например, песня о родном крае, исполняемая героями фильма «Надо мною солнце не садится»:

«...Там в тундре белая пуночка
Ждёт меня моя красивая
Ждёт меня моя любимая
Северный, северный, край родной
Северный, северный отчий дом
Счастья и любви полным-полно...»

⁸² Москвитин Е. «Нет бога кроме меня»: ещё один важный якутский фильм от автора «Пугала». Тексты 23.02.2021 [Электронный ресурс] URL: <https://kinoart.ru/texts/net-boga-krome-menya-esche-odin-vazhnyy-yakutskiy-film-ot-avtora-pugala>. (дата обращения: 12.03.2025)

В этом фрагменте песни образ родины тесно связан с природой и её красотой («северный», «тундра», «птичка пуночки»), с отчим домом. Отчий дом, в свою очередь – образ позитивный, светлый, в нём много положительных эмоций («счастья и любви полным-полно»).

Или песня другого героя (старика Байбала) о Родине в том же фильме:

«В этих широких лугах,
В этой сосновой роще,
Счастливое место, чтобы жить!
Как прекрасна моя Родина!
Как прекрасна моя Родина!
Долина реки Лена.
Как прекрасна моя Родина!
Долина реки Лена».

Здесь мы также обнаруживаем ассоциативные связи:

- «родина-природа»: луга, сосновая роща, долина, река Лена;
- «родина-красота»: «Как прекрасна моя Родина!»; «родина-счастье»: «Счастливое место, чтобы жить!».

Представление о родине в этих песнях тесно связано с архетипическими образами природы, дома, где человек чувствует себя счастливым. Счастье является естественным состоянием человека на родине.

Воспевание величия и красоты природы можно услышать в картине Л. Борисовой «Не хороните меня без Ивана». Один из персонажей (Кирилл, двоюродный брат Февроньи), начинающий олонхосут обменял десять футов масла на песню, посвящённую берёзе:

«Под белым солнцем моим,
Под высоким холмом,
Пустив корни в землю,
Раскинув шесть могучих ветвей,
Матушки-Земли моей
Драгоценное украшение.
Растёшь высоко-превысоко,

Моя любимая, моя священная береза!»

В стихах якутских писателей, зачитываемых героями фильма «Замыкание» Т. Эверстовой представлены образы женщины и ребёнка. В поэзии Семёна Данилова женский образ наполнен семантическим содержанием, женщина в его стихотворении становится смыслом, вдохновением, источником жизни и утешением. Женщина дарует тепло, свет, облагораживая и всё вокруг:

«...Наши жёны красивые,
Наша радость и боль.
От того, что вы улыбаетесь ярко,
От того, что вы есть, что вы здесь, -
Даже в лютые стужи
Здесь бывает нам жарко
И легко наши судьбы таёжные несть.
С нами всюду, всегда
Ваши думы и души.
От того, что вы здесь,
От того, что вы есть, -
Даже в страшные дни,
Даже в страшные стужи
Жизнь не вымерла здесь,
Жизнь не вымерла здесь»⁸³.

В стихотворении С. Васильева-Борогонского ребёнок является не только смыслом человеческой жизни, его значение расширяется до сути вселенной. Ребёнок как высшая ценность обретает божественные черты (белый, бессмертный, бесконечно светящий), он становится первопричиной и смыслом всего сущего:

«...Пусть лето даже не наступает,
Если смех и радость детский просторы алааса не заполняют.
Пусть белый снег не падает,
Если детские следы на снегу как узоры не возникают.
Пусть не дымятся печи домов,
Если перед печкой и под столом макушки детской не видать.

⁸³ Семён Данилов. Отрывок из стихотворения «Якутским женщинам».

Ребёнок – незаходящее солнце. Белое, бессмертное»⁸⁴.

Такая парадигма совершенно естественна для традиционного общества и семьи, в которых семантическая основа брака – продолжение рода, расширение семьи, земли и хозяйства. В обоих стихотворениях, как и в песнях, глубокие смысловые образы (дом, родина, женщина, дитя) рождаются в тесной связи с природой («лютые стужи», «судьбы таёжные», «лето», «белый снег», «незаходящее солнце»).

Анализ характерных черт фильмов якутской «новой волны» позволяет сделать несколько существенных выводов. Во-первых, несмотря на простоту нарративной составляющей фильмов и лаконичность изобразительных средств, в них поднимаются актуальные и сложные вопросы современности, связанные с процессами урбанизации, индустриализации, перераспределения ресурсов, с явлениями аккультурации, ассимиляции и интеграции культур. В образной системе якутского кино усматривается явный антиглобалистский протест: идеи, транслируемые авторами якутской «новой волны», направлены на преодоление тех вызовов, с которыми сталкиваются не только жители региона, но и люди по всему миру. В рассматриваемых фильмах обнаруживаются проблемы социальной деградации, атомизации общества, приводящие к низкой социальной ответственности, видоизменению института семьи вплоть до разрушения родственных связей. Это проявляется в безразличии и безучастности по отношению к соседям, друзьям, членам семьи, в этическом и духовном разрыве между представителями разных поколений, в перераспределении гендерных ролей в семье.

Во-вторых, в образной системе якутских фильмов явно прослеживаются следующие оппозиции: традиционный и прогрессивный стиль жизни; анимистическое и материалистическое мировоззрение; городское, индустриальное пространство и природный ландшафт, лес или алаас. Эти

⁸⁴ Сергей Васильев-Борогонский. Отрывок из стихотворения «Всё ради детей».

оппозиции образов определяют ведущие конфликты в фильмах якутской «новой волны»:

- конфликт старого мира и нового;
- конфликт поколений;
- социальные конфликты ценностей и установок (индивидуализм и коллективизм);
- сохранение национальной культуры и маргинализация.

Режиссёры предлагают пути разрешения этих конфликтов, утверждая коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение в противовес социальной деградации, разобщённости и отчуждению. Гуманизм, ценность любой жизни, уникальность души человека, любовь к родине – ведущие ценности, обладая которыми герой может преодолеть самые тяжёлые испытания.

В-третьих, в формировании образной системы фильмов якутских режиссёров немаловажным фактором стал всплеск национальной культуры в девяностые годы прошлого столетия. После длительного периода стагнации для пионеров якутского кинематографа оказалось ресурсным наследие далёкого прошлого, традиционные верования и фольклор. Образы, передаваемые из уст в уста олонхосутами, сказителями, нашли своё визуальное и аудиальное воплощение в пространстве киноэкрана. У Алексея Романова есть по этому поводу своя гипотеза, согласно которой «...якутская страсть к визуальности обусловлена в том числе изолированностью, сложностью территориального доступа к самим саха. С одной стороны, советская власть не смогла добраться до всех уголков республики с русификацией. С другой – из-за того, что долгое время существовала практика передачи культурных традиций в устной форме, сохранилась необходимость визуализировать образы внутри своего частного опыта»⁸⁵. Процесс актуализации богатого культурного наследия и национальной мифологии стал важной движущей силой якутского кинематографа. Ключевые

⁸⁵ Кочарян В. Реконструируя потерянное прошлое. Интервью с Алексеем Романовым. Якутское кино. Путь самоопределения – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 69.

художественные образы рассматриваемых фильмов имеют тесную связь с национальными архетипами: прославление природы, её одухотворение, культура; обрядовость и ритуал; речь, музыка, песни. Как говорит А. Пудов, «кино, созданное людьми, впитавшими якутскую культуру с самого детства, – это и есть якутское кино»⁸⁶.

2.2. Система персонажей фильмов якутской «новой волны» и образ героя

Система персонажей фильмов рассматриваемого периода включает в себя образы представителей разных возрастных групп в структуре семьи: дети, взрослые и пожилые люди. Вне зависимости от того, какая эпоха отражена в фильмах (это либо приход советской власти, позднее советское время или наши дни), можно обнаружить для каждого поколения устойчивые сюжетные мотивы. В таблице №1 представлена дифференциация фильмов по мотивам: мотив взросления героя, его личностного, духовного роста; мотив выбора и ответственности за принятые/не принятые решения взрослыми; мотив «мудрых наставников» как носителей нравственности, культуры и вековых традиций.

Герой-ребёнок Мотив «взросление»	Герой-взрослый Мотив «ответственность и выбор»	Герой-старик Мотив «наставничество»
1. «Белый день» М. Лукачевский; 2. «Заблудившиеся» А. Амбросьев; 3. «Костёр на ветру»	1. «Костёр на ветру» Д. Давыдов; 2. «Надо мною солнце не садится» Л. Борисова; 3. «Нет бога кроме меня»	1. «Феррум» П. Бурцев; 2. «Костёр на ветру» Д. Давыдов; 3. «Его дочь» Т. Эверстова;

⁸⁶ Кочарян В. Архетипические образы якутского кино. Интервью с антропологом Алексеем Пудовым. Якутское кино. Путь самоопределения – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 47.

Д. Давыдов; 4. «Его дочь» и «Замыкание» Т. Эверстова; 5. «Чувак» В. Мункуев; 6. «Детство, которое мы не знали» А. Романов; 7. «Надо мною солнце не садится» Л. Борисова.	Д. Давыдов; 4. «Пугало» Д. Давыдов; 5. «Иччи» К. Марсан; 6. «Замыкание» Т. Эверстова; 7. «Нелегал» Д. Давыдов;	4. «Детство, которое мы не знали» А. Романов; 5. «Царь-птица» Э. Новиков 6. «Надо мною солнце не садится» Л. Борисова; 7. «Нелегал» Д. Давыдов.
---	--	--

Таблица 2. Дифференциация фильмов якутской «новой волны» в соответствии с образами героев

2.2.1. Образ ребёнка, «взрослеющего» героя

«Взрослеющие» герои в фильмах якутских режиссёров в процессе столкновения с реальными жизненными трудностями, обретают важные для условий Севера качества: ответственность, самостоятельность, сознательность, способность к эмпатии. Это позволяет героям перейти на новый уровень духовного развития, обогатить внутренний мир или идентифицировать себя в новом статусе («Его дочь» и «Замыкание», «Детство, которое мы не знали», «Белый день», «Костёр на ветру»). Такие дети вынуждены быстро повзрослеть, стать защитниками для своих близких и найти ответы на сложные, экзистенциальные вопросы.

В картинах «Его дочь» и «Замыкание» взросление героини происходит в два этапа: сначала маленькая девочка знакомится с утратой близких, а позже девушка-подросток учится принимать серьёзные решения и нести ответственность за свои поступки и помыслы. Именно истории взросления, духовного становления и обретения свободы выбора посвящены оба фильма Т. Эверстовой. В картине «Его дочь» события происходят в 70-е годы прошлого века, когда Таня была ещё маленьким ребёнком, а её воспитанием занимались

бабушка и дедушка. Пока мать проходила длительное лечение от туберкулёза, маленькая Таня росла в окружении безусловной любви и заботы, впитывая традиции и культуру своего народа. Летние хлопоты маленькой девочки были опосредованы деревенским бытом: она знала, когда и как нужно напоить телёнка, собрать яйца кур, накормить птиц, вовремя полить цветы. Единственное, что могло по-настоящему расстроить девочку – это то, что дедушка уезжал на сенокос без неё. Утешение Таня находила в беседах со своим отцом-хранителем, наблюдающим за ней с небес. Отец умер ещё до её рождения, но она чувствовала его незримое присутствие вокруг, слышала его голос в дуновении ветра, видела его взгляд в лучах солнца. Именно память об отце стала для неё духовной опорой, поддержкой и неиссякаемым источником любви, а мать – примером доброты и духовной чистоты. Но спокойствие и размеренность «райской» жизни нарушились непредвиденной гибелью дяди, и долгожданная встреча Тани с мамой была омрачена похоронами и известием о «новом папе». Таня, в силу своего возраста, не готова принять и осознать смерть, ей очень страшно прощаться с дядей, поскольку та смерть, о которой спокойно рассказывала ей бабушка, оказалась намного страшнее: траурные венки, грустные лица, плач, занавешенные зеркала и алый гроб. А новость о «новом папе» поставила под сомнение непоколебимую веру девочки в то, что её отец всё ещё жив и продолжает заботиться о ней.

Фильм «Замыкание» является продолжением истории взросления режиссёра, в которой Таня уже оканчивает школу и готовится к поступлению в ВУЗ. 80-е годы, Таня живёт с матерью, младшими сестрами и отчимом, который постоянно пьёт и избивает мать. Наблюдая страдания матери, Таня берёт на себя ответственность за спасение близких и в мыслях решается на убийство отчима: она видит себя в суде, ей грозит тюремное заключение за совершённое убийство. В зале суда Таня видит, что осуждение людей направлено не на неё, а на мать. Таня искренне хотела спасти маму, избавив её от отчима, но своим преступлением она бы ещё больше омрачила её и без того несчастливую жизнь. Осознав возможные последствия, Таня бросает нож и просит прощения у отца,

бабушки и дедушки. Обращаясь в небо, она обещает отцу, что обязательно спасёт мать, став достойным человеком, объектом гордости своих родных. Уезжая учиться в город, Таня мысленно обязуется, что она сделает всё возможное, чтобы вытащить мать и младших сестёр из того ада, в котором им приходиться жить.

В фильме «Замыкание» Таня решает для себя важный морально-этический вопрос: стал бы мир действительно прекраснее, если бы отчим умер? Стала бы её любимая мать счастливее от этого? Выйдя за рамки своего представления о благе другого человека, поставив себя на место мамы, она сознаёт, что её выбор стал бы настоящей катастрофой для неё и её близких. «Если хочешь помочь человеку, всегда спрашивай, чего ему хочется», – говорил ей когда-то мудрый старик. Матери же хотелось, чтобы Таня получила хорошее образование, «встала на ноги», была порядочным человеком. Способность к эмпатии, осмыслению последствий своих действий, любовь и забота о близких оказали решающее значение в судьбе девушки. Воспитанная в культуре своего народа, она сделала собственный нравственный выбор, встав на путь добродетели.

Главный герой фильма «Детство, которое мы не знали» – девятилетний мальчик Никита, который живёт с мамой, папой, бабушкой и младшим братом. Революционные события 1917 года стремительно вторгаются в жизнь его семьи, как беглый арестант Горимир, ищащий убежища в доме героя. Тяжёлые времена диктуют новые условия жизни, и мальчику приходится повзросльть в течение одного года, испытав на себе всю ответственность за близких и самого себя. Отец, отправляясь на Охотское море по приказу хозяина, возлагает на мальчика обязанности заботы о семье, к которым тот приступает с большим энтузиазмом. Правда, каждое проявление его самостоятельности обходится матери и бабушке эмоциональными потрясениями: то он потеряется в лесу, то едва не утонет в реке. Пограничные ситуации смены существующей власти и мировоззренческой парадигмы ставят перед мальчиком сложные, взрослые вопросы: «Что значит быть человеком?», «Во что нужно верить?», «Кому стоит доверять?». Никита находится в лиминальном мире, в котором ни на один из этих вопросов нет однозначного ответа, и каждый находит их для себя сам. Набравшись опыта,

научившись вступать в коммуникацию с неоднозначными людьми и миром, перенимая мудрость предков, Никита становится старше, становится личностью. Теперь он знает, что человек определяется делом и очень важно помогать нуждающимся, что нельзя отнимать чужую землю, нельзя лгать, и, самое главное, необходимо чтить обычаи и традиции своего народа.

Главный герой фильма «Белый день» – молодой парень Сарыал, один из пассажиров машины, заглохнувшей посреди заснеженной тайги. Он молчалив, робок и стеснителен. Ему симпатична девушка-студентка из Вилюя, с которой он долго не решается заговорить, только обменивается стыдливыми взглядами. Режиссёр раскрывает образ героя, выстраивая параллельную сюжетную линию его семьи: пока родители ждут старшего сына, между ними разворачивается конфликт, из которого мы узнаём о тех факторах, которые повлияли на характер героя. Отец не уделял необходимое время семье и воспитанию сына, мальчик рос с болезненно воспринимающим мир матерью. Недостатки в воспитательном процессе отец восполнял жестоким обращением с сыном, отдавая его на растерзание сверстникам, формируя тем самым в нём мужественность⁸⁷. Не смотря на попытки отца исправить положение, герой представляется мягким, покладистым, но при этом способным встать на защиту других. Драматическая ситуация, в которой оказывается Сарыал, дает ему «второе рождение». В отличие от водителя заглохшей машины, который ведет себя агрессивно, подлостью пытаясь выжить, Сарыал проявляет спокойствие и силу⁸⁸. Герой обеспечивает безопасность девушке, защитив её от обезумевшего водителя, и, преодолевая холод и усталость, отправляется на поиски людей. Будучи спасённым шаманкой, он в первую очередь вспоминает о пассажирах, оставшихся на дороге. В образе героя, с одной стороны, усматривается мотив взросления: тихий юноша вынужден вступить в схватку, проявив себя взрослым защитником, а с другой стороны, он

⁸⁷ Гришина А.В. Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии. Вестник ВГИК. Т 16. № 1 (59). 2024. С. 98.

⁸⁸ Там же

наделён уникальными, божественными качествами. Сарыал, подобно божеству, жертвует собой ради спасения других и перерождается, обретает новую жизнь⁸⁹.

Второстепенный персонаж фильма «Костёр на ветру» – мальчишка по имени Бурундук, чья мать предпочитает посвящать время не воспитанию сына, а случайным собутыльникам. В школу он не ходит, дома оставаться у него мотивации нет: там вечно пьяная мать и полнейшая разруха, поэтому он постоянно околачивается на улице, выпрашивая у прохожих сигареты. Его подбирает главный герой, старик Игнат, приводит к себе домой, кормит и укладывает спать. Вместо того, чтобы выразить старику благодарность, мальчишка подозревает его в педофилии. Замечание мальчишки огорчает Игната, и на следующее же утро он просит Бурундука покинуть дом. Снова оказавшись на улице, мальчишка проводит весь день у дома героя. Старик снова пустил его в дом, отогрел и сказал, что отныне Бурундуку будет делать всё, что тот ему скажет. Одно из главных условий – читать молитву. Почувствовав себя снова в безопасности, мальчишка задаёт Игнату весьма актуальный вопрос в рамках подростковой самоидентификации: «Если кто-то придёт, кем ты меня представишь?». Ответ на вопросы «кто я?», «кем я являюсь?» Игнат предлагает найти возле иконы с лицом Христа. Старик вовлекает мальчика в духовное развитие, даёт ему инструменты для взаимодействия с богом, интегрирует его в христианскую культуру, в основе которой – идеи любви, милосердия и сострадания. Впоследствии, когда Игнат упадёт от бессилия в поле, его спасёт Бурундук: мальчик проявит самостоятельность, смелость и решительность, чтобы оказать помощь герою. Воспитание Игната, его вклад в развитие Бурундука позволили мальчишке повзрослеть и «возмужать», стать более сознательным и ответственным.

В фильме «Заблудившиеся» один из героев уже взрослый не по годам (Тока), а второму предстоит повзрослеть (Уйгун). В силу сложившихся обстоятельств, сирота Тока обладает твёрдым характером: он молчалив, сдержан,

⁸⁹ Этот же мотив «перерождения божества» является центральным в фильме «Бог Дёсёгей» С. Потапова.

сознательен. Он ухаживает за бабушкой, работает кочегаром, летом подрабатывает у обеспеченной семьи Уйгуна: колет дрова, оказывает услуги по хозяйству. Свободные от работы минуты он проводит на речке, где рыбачит, или под видом рыбалки тайно встречается с возлюбленной Туйаарой (старшей сестрой Уйгуна). В серьёзность его чувств и намерений не поверить невозможно: в интонациях, движениях и речи нет ни намёка на подростковую легкомысленность или мимолётность страстного увлечения. Неожиданный отъезд в город Туйаары и её семьи провоцирует подростковый бунт её младшего брата, в который невольно втягивается главный герой.

Уйгун – полная противоположность главного героя: инфантильный, беспомощный и безответственный парень из обеспеченной семьи. Он не уважает ни родных, ни посторонних, беспардонно нарушая личные границы, вмешиваясь в чужие дела. Он хвастлив, невоздержан на язык, склонен лгать и, как маленький ребёнок, вспоминает о родителях только тогда, когда они нужны. Наличие родителей является единственным «превосходством», которым обладает Уйгун, но без матери и отца он сам по себе совершенно ничего не представляет. В экстремальных условиях выживания (Тока и Уйгун заблудились в лесу во время совместной рыбалки) герои по-разному реагируют, что раскрывает их контрастные образы: Уйгун впадает в истерики, приступы ярости и полного отчаяния, Тока же наоборот, проявляет смелость и отвагу, старается не паниковать, ищет пищу, ухаживает за слабым товарищем. Именно благодаря столкновению с реальными угрозами Уйгун становится более взрослым, ответственным и рассудительным, он совершает переход на более высокую ступень в своём личностном развитии.

Образ Токи, как и образ героя фильма «Белый день», иллюстрирует духовное начало человека, реализующееся в вере, любви, доброте, сочувствии, способности к сопереживанию и помощи, в умении видеть в другом такого же человека. Образ Уйгуна, характеризующийся инфантилизмом и распущенностью, олицетворяет проявление эгоизма, безнравственности, уродливого порождения цивилизации, правда, ещё в «зачаточной» форме.

Образ младшего поколения в фильмах якутской «новой волны» отражает систему современных ценностей, в центре которой находятся идеи успешности, богатства, безграничных возможностей («Заблудившиеся» - Уйгун, «Надо мною солнце не садится» - Алтан, «Чувак» - Ганя и Кока). Мальчики и юноши в фильмах представляют собой результат вынужденной «безотцовщины», отсутствия традиционной модели воспитания. Они оказываются брошенными, ненужными, они остро нуждаются в направлении, векторе развития. Это дезориентированные дети, не понимающие, где реальность, а где нет, что такое хорошо и плохо. Вследствие этой дезориентации, они больше всех подвержены негативному влиянию новых мировоззренческих установок, транслируемых где и кем угодно, но не в семье и не их родителями.

Молодой парень Алтан, главный герой фильма «Надо мною солнце не садится», живёт с отцом, младшей сестрой и мачехой. Всё свободное время он проводит в социальных сетях, создавая с другом развлекательный контент в формате забавных видеороликов. С семьёй герой почти не общается, с отцом отношения не складываются. Мать Алтана рано умерла, отцу приходилось много работать, поэтому воспитанием мальчика занималась бабушка. Как и в фильме «Белый день» М. Лукачевского, главный герой – ребёнок, выросший без мужской фигуры, в окружении женщин, вследствие чего им не были усвоены образцы маскулинности. Отец не заметил, как сын уже стал взрослым, пока проводил время на работе, а сын затаил обиду на отца и не может с ним поговорить, не сдерживая накопившихся за годы слёз. Дядя (Миша) предлагает Алтану поработать на его звероферме: чувствуя себя ненужным и лишним, Алтан соглашается поехать на подработку, где знакомится со стариком Байбалом. С ним Алтан впервые в жизни оказывается на охоте и рыбалке, усваивая чисто мужские навыки добывания пищи, обращения с оружием, разделывания и приготовления дичи, ручного труда и конструирования. Стариk в процессе общения с Алтаном охотно делится своими размышлениями и воспоминаниями, передавая ему свои знания и наблюдения, он вносит свой вклад в духовное воспитание юноши. Общее дело, взаимопомощь сближают героев, они двусторонне обогащаются:

старик каждый день исполняет по одному маленькому желанию, обретает в лице Алтана внука; Алтан, в свою очередь, искренне желая помочь старику, обретает в нём родительскую фигуру, любящую и принимающую. Благодаря общению с Байбалом, герой становится взрослым и сознательным, готовым восстановить отношения с отцом и семьёй. В финале фильма герой разрешает конфликт с отцом – он выходит с ним на диалог. Он также благодарит судьбу за то, что свела его с Байбалом, который научил его любить жизнь, ценить каждое её мгновение и прощать. Алтан осознал, что самые важные вещи в жизни (умение радоваться мелочам, любить семью, помогать другим, заботиться о ближнем, благодарить) невозможно купить, они находятся в другом, духовном измерении.

Ганя и Кока – герои фильма «Чувак», наивные мальчишки, которые ничего ещё не знают о жизни, но уже полны энтузиазма и детского любопытства, чтобы покинуть родную деревню и обрести самостоятельность. Ганя убеждает своего друга в том, что они рождены для чего-то более значимого, чем драки на дискотеках и работа в хотоне, и, украв деньги из магазина матери Гани, они отправляются в Якутск на поиски новой жизни. Их путь в «новую жизнь» продолжается неразумной тратой денег, уголовным преследованием, знакомством с криминальными авторитетами, а завершается на окраине города, куда их привозят, чтобы убить. «Новая жизнь» заканчивается, не успев и начаться, их наивные представления о том, как преуспеть в большом городе, рассыпаются от столкновения с жестокой реальностью. Ганя и Кока строят из себя «крутых парней» и быстро становятся жертвами своего искусственного образа, но, в отличие от настоящих представителей криминального мира, у них есть подлинные, крепкие и прекрасные чувства, такие как дружба, любовь, милосердие, заставляющие их совершать достойные уважения поступки: Ганя не бросает друга в опасности, пытается сопротивляться насилию, Кока великодушно помогает нуждающейся девушке. Пусть они не отягощены бременем интеллекта (ни одна из «гениальных» идей о быстром доходе не увенчивается успехом), а всё, что они умеют – таскать воду и колоть дрова, зато они настоящие и искренние, понятные и человечные. Их связывает близкая дружба, готовность помочь друг

другу, и, что не менее важно, они способны признать, что они простые деребасы⁹⁰ и что «путь мамбета» – не более чем круговорот иллюзий о хорошей жизни в городе. Пройдя вместе через все невзгоды, оказавшись лицом к лицу со смертью, герои обретают идентичность и взрослеют. Они возвращаются обратно в свою деревню, Кока устраивается на достойную работу, рядом с ним любимая девушка, Ганя помогает матери. Нашли себя, нашли своих и успокоились.

2.2.2. Образ родителей, взрослых героев

Родители в фильмах якутских режиссёров чаще всего представлены беспомощными, потеряными людьми. Образ среднего поколения («Надо мною солнце не садится» – отец Алтана, дядя Миша, «Иччи» – Тимир и Лиза, «Нет бога кроме меня» – Руслан, «Замыкание» – беспомощная мать Тани и т.д.) отражает полное отсутствие целостной картины мира, нравственных ориентиров и стойких моральных убеждений. У них нет единого представления о роли мужчины и женщины, они склонны к эскапизму в самых опасных его проявлениях, они вынуждены много работать и перманентно терпеть, обеспечивая быт на минимальных ресурсах. Следствие этого – отсутствие времени, сил и желания заниматься воспитанием собственных детей, что неизбежно приводит к изоляции, разрушению связи «родитель-ребёнок».

Отец Алтана, героя фильма «Надо мною солнце не садится» – представитель поколения перестройки, не успевшего адаптироваться к стремительно меняющимся условиям жизни и активному внедрению новых технологий. Он мягкий, добрый, но не знает ничего об увлечениях своего сына, о его душевых переживаниях и мыслях. Признавая свою несостоятельность как родителя, отца, он понимает, что они с сыном – чужие люди. Время скоротечно прошло, пока отец посвящал себя работе, а сын уже успел вырасти, и, по его мнению, он уже «настоящий, взрослый мужчина». Представления отца о «взрослом мужчине» ограничиваются только вторичными половыми признаками

⁹⁰ «Деребас» в локальном лексиконе означает «деревенщина».

(наличием усов), без учёта поведенческих и психических характеристик мужественности. Для него поехать за звероферму – не работать там, не нести ответственность, а «отдохнуть, заодно заработать деньги». Обращаясь к прошлому (рассматривая фотографию матери и бабушки Алтана, рассказывая о запечатлённом на снимке моменте), он привлекает внимание сына, но рассказ прерывается внезапным стуком в дверь. Алтан, увидев мачеху, снова погружается в смартфон. Память отца, возможность с помощью воспоминаний восстановить потерянную связь с близкими – то, чего так не хватало его сыну. Алтан оказался лишён опоры на семью, лишён матери и отца (фактически – сирота), наглядных моделей мужского и женского поведения, что не позволило ему выстроить гармоничные отношения внутри семьи и в полной мере социализироваться. Отец, в свою очередь, не обозначает границ эмоционального пространства с сыном, позволяя новой жене в любой момент нарушить их контакт.

Дядя Миша – олицетворение «брутальной» маскулинности (другая сторона того же поколения, что и отец), не стесняется в выражениях, своей грубостью и бес tactностью может легко обидеть. В его глазах Алтан – «маменькин сынок», дармоед, вызывающий отвращение, и которому давно пора устроиться на работу и стать самостоятельным. Тем не менее, именно на ферме под жёстким руководством дяди Миши, Алтан учится нести ответственность за других, обеспечивая своевременным уходом пёсцов. Дядя Миша также обращает внимание Алтана на необходимость общения с родными, воспитывая в нём заботу о ближнем. Однако процесс воспитания для Миши – совершенно не то, на что бы ему хотелось тратить своё время: «Дел по горло, не хватало ещё чужих детей воспитывать». При этом Миша более адаптирован к цифровым технологиям и средствам коммуникации, поэтому он знает, как установить контакт с младшим поколением: «Кстати, там тоже есть интернет, и очень быстрый. Какая тебе разница, где копаться в своём телефоне?».

Традиции воспитания в течение последнего столетия претерпели существенные изменения. В патриархальной многодетной семье отец – не только глава семьи, но и тот, кто отвечает за духовное воспитание всех членов семьи.

Главной целью воспитания детей является их интеграция в реальную жизнь взрослых. Прививаемые трудовые навыки, жизненная мудрость универсальны в рамках традиционной культуры, и ответственность за воспитание детей всегда лежит на плечах взрослых. При этом все члены семьи должны её реализовывать коллективно, сообща, а для этого необходимо, чтобы в семье царили любовь и согласие.

Система персонажей фильма «Ички» представлена двумя семьями, у которых есть общая история, общие корни, но в отношениях между родственниками полная дисгармония. Герои находятся в бесконечном противоборстве и несогласии. Мать (Саина Тимировна) чётко обозначает своё отношение к сыновьям: старший – любимчик, его жена (Лиза) – эгоистка и его не любит, младший сын – бестолочь. Отец (Пётр) старается занимать нейтральную позицию, в позиции «невмешательства» он адекватно не оценивает поступки своих детей, не понимает их мотивы и цели. Братья Айсен и Тимир находятся в бесконечном конфликте, в котором один на стороне родителей, а второй родителей беспощадно эксплуатирует. Маленький Мичил (сын Тимира и его жены Лизы) – это ставший уже классическим образ современного ребёнка с гаджетами, без них не ест, не отдыхает. В этой системе обнаруживается отчуждение родителей и детей: Айсен вызывает у матери нервное раздражение, достижения Тимира всегда обесценивались отцом, маленький Мичил большую часть времени проводит со смартфоном или в одиночестве. При этом чрезмерная преданность уже «взрослых детей» своим родителям может оказаться не менее разрушительной, чем преждевременная сепарация.

Главный герой фильма «Нет бога кроме меня», Руслан, живёт в селе Абага с матерью, Марией Петровной, которая страдает болезнью Альцгеймера и доставляет много хлопот односельчанам. Однажды её обнаруживают с ружьём на пороге чужого дома, в приступе болезни она утверждает, что это её жильё. После этого случая Руслан вынужден оставить свой дом, забрать мать и переехать в город, чтобы обеспечить ей лечение и хороший уход. В городе Руслан находит жильё, устраивается на работу, выходит на связь с врачом и пытается наладить

отношения с женой (Катей). У них двое детей, Катя некогда оставила Руслана с его матерью и уехала в город с детьми. Она не рада его появлению, сын с отцом разговаривать не хочет, семья всячески избегает с ним общения. Большое сознание матери искажает и без того безрадостную реальность, в которой оказывается Руслан. Она его перестаёт узнавать, принимает сына то за курьера, то за случайного прохожего. Герой не нужен собственной семье, ему чужда городская среда, а помохи ждать неоткуда. Груз непредсказуемости в поведении матери оказывает критическое давление на Руслана, и он принимает решение о продаже дома. На вырученные деньги герой оплачивает её пребывание в стационаре. Оставшись один, Руслан словно воспроизводит заново все моменты, когда мама возвращалась к реальности – он покупает пирожки на площади, катается на колесе обозрения, идёт в бар, куда они ходили с мамой и доктором. Реконструкция жизни без мамы, как попытка жить без бога, не приносит ему той радости, которая была раньше, и он возвращается за ней в клинику. Обнаружив, что мамы в палате нет, он угрожает бывшему односельчанину расправой: «Не дай бог что-то случится с мамой – убью!». Мать искали всю ночь, нашли под утро на набережной мёртвой.

Герой до последнего сопротивляется обстоятельствам и держит ситуацию «под контролем», но контролировать другого человека оказывается невозможным, особенно когда этот человек не может полностью контролировать себя. Показательны тщетные попытки Руслана объяснить маме, какая зубная щётка его, а какая её, его сопротивление её болезни сродни сопротивлению судьбе. В образе главного героя воплощена безусловная любовь к матери, вера в неё похожа на непоколебимую веру человека в бога. Герой смиленно терпит выходки больной Марии Петровны, оказывает ей всю необходимую помощь, всеми возможными способами демонстрирует свою любовь и заботу. Ради матери он готов поступиться собственной жизнью, личным счастьем, банальным комфортом. Герой отказался от своей семьи в пользу материнского благополучия, в съёмной квартире он спит на полу, мать на диване, он безоговорочно готов принять смерть от её руки. Болезнь матери воспринимается им как необратимый

рок, которому он изо всех сил пытается противостоять. Он закрывает глаза на то, что мать серьёзно больна, описывая её состояние доктору простой «забывчивостью»: «Не болеет, просто стала забывчивой. То забудет, где что положила, то где живёт». Герой будто отрицает, что с ней что-то не так, потому что бог идеален, с богом не может быть что-то не так.

Сама Мария Петровна понимает, что её ментальное состояние становится хуже и просит Руслана не оставлять её, как когда-то сделал её второй сын (Максимка). Она часто вспоминает своего сына Максимку, который уехал когда-то в город и перестал выходить на связь с семьёй. Её бесконечная история «Мы заканчивали разбирать теплицу. Отец ещё тогда жив был...» отражает искажения памяти больного сознания. Сама того не понимая, этим ложным воспоминанием она обесценивает сына, потому что в её версии истории героический поступок совершил Максимка, а не Руслан. Вытеснение Руслана из памяти, а следовательно, и из жизни, подрывает веру героя в собственную ценность, исключительность в глазах матери, как в глазах бога.

Одна из ведущих тем рассматриваемого фильма – ответственность за себя и других. Название фильма «Нет бога кроме меня» отсылает к религиозным представлениям о сущности бога и отражает авторскую позицию Дмитрия Давыдова: «Я хочу брать ответственность за свои фильмы на себя»⁹¹. Что значит быть богом? Что есть бог? С одной стороны, это безусловная любовь и принятие другого человека, начинающаяся с любви к матери и любви матери к детям (как в случае с отношением героя и матери, матери и бросившего её сына). Но с другой стороны, быть богом – умение брать на себя ответственность и следовать морально-этическим принципам, проявлять милосердие. В фильме мы наблюдаем череду перекладывания ответственности на других: Максимка скинул с себя ответственность за мать на своего брата, Руслан, в свою очередь, переложил ответственность за своих детей на жену; врач, не принимая во внимание клятву

⁹¹ Евсеев И. «Мои учителя – это фильмы». Интервью с Дмитрием Давыдовым [электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://ysia.ru/moi-uchitelya-eto-filmy-dmitrij-davydov-o-novyh-predlozheniyah-slave-i-budushhem-yakutskogo-kino/>. (дата обращения: 12.05.2025)

Гиппократа, не обеспечил безопасность своей подопечной. Отсюда следующий мотив уже взрослых героев: ответственность за принятые ими решения и готовность к их последствиям.

Мать девочки Тани в фильмах «Его дочь» и «Замыкание» – измученная, несчастная женщина, классический образ «жены алкоголика». Её первый муж умер, оставив её одну с маленькой дочерью. Проходя лечение в противотуберкулёзном диспансере, она познакомилась со вторым мужем. Работу ей найти крайне тяжело, поскольку общество стигматизировало её заболевание. Она оказалась в зависимом положении от нового мужчины: жить в деревне одной с детьми не представляется возможным в её положении, кто-то должен заготавливать дрова и лёд на зиму. Чтобы сохранить детям жизнь, она вынуждена терпеть от него побои, собирать вещи и уходить к соседям, пряча детей от гнева пьяного мужа. Правда, когда мужу после очередной пьянки становится плохо, она сочувственно отпаивает его бульоном. Низкая самооценка, страх остаться одной, убеждение в том, что она беспомощна – это всё то, что заставляет её жертвовать собой. Возлагая на себя ответственность за жизнь других (мужа, детей, родителей), она не способна принять ответственность за свою жизнь. Её доброта, косвенное оправдание алкоголизма мужа и самопожертвование только отягощают ситуацию. Транслируя старшей дочери свой сценарий жизни, единственное, что она может ей посоветовать – учиться хорошо и не выходить рано замуж.

Отчим Тани, понимая зависимое положение своей жены, манипуляциями и угрозами утверждает свою власть. Для знающих его людей он приличный человек, для семьи – алкоголик и тиран. Такая модель поведения позволяет ему вымешивать на близких злость, оставаясь «чистым» для общества. Зарплату свою он пропивает, обеспечение семьи лежит на плечах государства и родственников жены. Интересно, что режиссёр нам не покажет ни разу его лица: его поведение настолько низко и аморально, что образ обезличивается, теряет человеческие черты.

В фильме «Пугало» мы наблюдаем фрагмент жизни главной героини (у которой нет имени, а прошлое весьма туманно) – одинокой женщины, живущей

на задворках сельского социума. Она обладает магическими способностями исцеления, которые оказались несовместимы с материнством: двадцать лет назад она оставила новорожденную дочь в детском доме, и всё это время она жила с верой в социум и надеждой на то, что её дочь воспитывается в нормальных условиях хорошим человеком⁹² (предыстория автора). Эту веру не разрушает даже жестокое отношение к ней со стороны односельчан, которое она вынуждена постоянно терпеть. Для соседей героя – пугало, отшельница, юродивая: матери в ужасе уводят от неё своих детей, сосед может избить и изуродовать, дети закидывают снежками, даже дворник не пропустит ей кинуть за шиворот лопату снега. Тем не менее, при всём своём презрении, отвращении и брезгливости, они не пропустят в тяжёлую минуту обратиться к ней за помощью, предстать перед ней в неподобающем виде, доверить ей подробности интимной жизни, собственное тело и жизнь. За услуги знахарке платят продуктами, одеждой и дровами, если вручают деньги – она их пропивает. Употребление алкоголя для герояни как своеобразный «очищающий» обряд, поскольку её целительные ритуалы подразумевают телесный контакт с больным, она словно всасывает в себя болезнь из тела (неудивительно, что после каждого такого мероприятия её тошнит). Помимо этого, водка даёт возможность на какое-то время заглушить нестерпимую внутреннюю боль из-за оставленного ею на произвол судьбы ребёнка. Герояни всё-таки ещё и мать, у неё есть чётко обозначенная цель – искупить свой грех и найти свою дочь. В этом ей помогает местный участковый Иван – пожалуй, единственный, кто проявляет к ней сочувствие и сострадание. Благодаря его усилиям она находит своего ребёнка в публичном доме и узнаёт, что её дочь Анжела – отсидевшая проститутка. Герояни не может простить себе случившееся, поэтому она ставит на ноги чужую больную дочь, жертвуя собственной жизнью. Перед нами образ трагического героя, чья сила проявляется в самоотдаче,

⁹² Шагельман Ю. «Мы стараемся ничего не приукрашивать, но и не показывать хуже, чем есть». Дмитрий Давыдов о фильме «Пугало» и якутском кино. Газета Коммерсантъ №33 от 26.02.2021. С. 12.

служении другим, способности в полной мере нести ответственность за свой моральный выбор и его последствия.

Тотальная нетерпимость односельчан, особенно мужчин, обусловлена их неспособностью увидеть в героине, в первую очередь, такого же человека. Мужики ходят к ней как собаки, стаей, и свирепой стаей готовы на неё наброситься в любой момент. Если героиня появится в чём-то дворе, то она наверняка что-то украдёт, если в магазине продаётся хлеб, то он продаётся для всех, кроме неё. В них самих нет ничего человеческого, их поведение определяется инстинктивным страхом, животной агрессией по отношению к чужаку (если другой не такой же, как я – он чужой). Особую ненависть испытывает к героине Степан, у него логика простая: если человек покупает водку, значит он других обманывает, а не лечит. Однако его «твёрдое» убеждение в шарлатанстве героини быстро сходит на нет, когда единственная в селе молодая врач не справляется с родами его жены. Женщины приводят «шарлатанку», и, как по волшебству, его поведение, манеры и речь мгновенно меняются: перед нами уже не «вожак стаи», а опростоволосившийся, трусливый лицемер. И когда жена, благодаря героине успешно родила, он готов и сигарету «шарлатанке» прикуриТЬ, и музыкальный инструмент ей одолжить. Страх – то чувство, которое испытывают многие герои в этом фильме по отношению друг к другу: жители села хоть и презирают, но боятся героиню, полиция боится администрации, проверяющих и т.д. За каждым из них есть грех, но только героиня пытается искупить свои грехи, только она на фоне остальных никому не причиняет зла.

Главный герой фильма «Нелегал» – молодой киргизский парень Нурабек, оказавшийся на территории России в поисках своего отца. Как и героиня фильма «Пугало», он практически безымянный (к нему один раз обращаются по имени, но в титрах режиссёр его именует «Нелегал»), его прошлое зрителю неизвестно. Он немного знает русский язык, благодаря чему у него появляется возможность после полицейской облавы остаться в Якутске, чтобы работать на своего более успешного соотечественника, местного авторитета. В первый же рабочий день у него забирают всю выручку лица кавказской национальности, за что он получает

оплеуху от своего «начальника». Для него Нурбек – «хороший» раб, валюта, которым можно обмениваться с другими авторитетами или использовать в корыстных целях. Он отправляет мальчишку к кавказцам как расходный материал, который при благополучном раскладе оценит ситуацию перед нападением. В перестрелке с кавказцами Нурбек чудом остаётся в живых, и ему удаётся сбежать. Его конечная цель – село Михайловка Амгинского улуса. Отдав последние деньги за проезд до села, он вынужден просить еду у людей, которые ему совсем не рады. Никто не способен проявить сочувствие к мальчишке, и теперь его путь представляет собой выживание в диких условиях Севера – ему приходится пить из луж, питаться побегами деревьев, ночевать в стогу сена, охотиться на птиц с рогаткой. Его кроссовки развалились, ноги в кровоточащих язвах, но он продолжает свой путь. Несмотря на отвержение якутами, Нурбек не озлобился, он готов делить с ними хлеб, вещи, он способен благодарить и умеет отдавать. Он, как и героиня фильма «Пугало», смиленно терпит жестокость других, но не ожесточается сам. Эти герои принимают беспощадную реальность, они в ней существуют в соответствии с личными убеждениями, моральными принципами, сформированными культурой. И они активно взаимодействуют с природой, которая помогает им в их нелёгком пути.

Героиня фильма «Пугало» сделала трагический выбор в пользу своего дара (и одновременно проклятия), отказавшись от дочери, оставив её в детском доме, за что расплатилась здоровьем и жизнью. Отец Нурбека оставил свою семью и культуру, разорвал связь с родным домом и на чужой земле живёт как в изгнании. Его сын прошёл через унижения, страх, боль и отчаяние, чтобы найти своего отца, но оказался отвергнутым его новой женой (показательно, как она открыто демонстрирует своё отношение к незваному гостю, она кладёт его спать не в доме, а в бане). Каждый из героев несёт ответственность за содеянное по отношению к детям, как и другие персонажи – по отношению к главным героям.

В продолжение темы ответственности родителей уместным будет упомянуть героев фильма «Костёр на ветру». Игнат и Михаил – осиротевшие отцы, оставшиеся по роковой случайности без единственных сыновей,

демонстрируют два разных способа преодоления тяжёлых жизненных обстоятельств: сопротивление и поражение. Игнат – порядочный человек, который живёт по совести и совесть его чиста. У него есть уникальная по своей сути черта: абсолютная верность своим принципам и следование своим ценностям, они управляют его внутренним «компасом», ориентиром, который сообщает ему, что правильно, а что нет. Игнат воспитан в христианской традиции, вследствие чего, оставшись в одиночестве, продолжает жить, помогая другим (в рамках христианской парадигмы, забота Игната о мальчике Бурундуке – родительское покаяние, после «искупления греха» он начинает новую жизнь). Совершенно по-другому ведёт себя Михаил – он не может смириться с потерей и простить соседу смерть своего сына. Единственным решением для него становится уход от реальности в запой. Наблюдая за тем, как жизнь Игната не только продолжается, но и становится лучше, Михаил копит в себе ненависть и зависть: он требует от Игната материальную компенсацию, но единственное, что может предложить ему Игнат – семейную реликвию, нож. Этим же ножом Михаил убьет «должника».

Конфликт между Игнатом и Михаилом – конфликт мировоззренческий, поскольку у каждого из героев был выбор, как дальше жить. Если Игнат своими действиями признаёт ответственность за деяние сына, несёт добро другим и утверждение жизни, то в действиях Михаила видятся разрушение и малодушие, зависть и злоба. В образе Игната – человеколюбие («Кто здесь живёт?», – спрашивает Бурундук возле дома Михаила, – «Человек», – отвечает Игнат), христианское смирение и самоотдача. В образе Михаила – ненависть к ближнему и жажда расплаты, желание получить от такого же одинокого старика (ещё более одинокого, кстати, чем он сам – у Михаила всё-таки есть жена) хоть кобылу, если не пятьдесят тысяч рублей. Фильм заканчивается смертью Игната от руки Михаила. Побеждает ли зло? Нет, потому что смертью человек не заканчивается. После человека всегда живёт память о нём – результат его жизни. Его дух, его дела будут жить в памяти других людей – Бурундука, его матери, даже

участкового. Именно его воспоминания об Игнате мы слышим в финальных кадрах картины.

Важным фактором, влияющим на поддержание целостности структуры семьи, является преемственность поколений. В ходе отечественной истории и вследствие трансформации ценностных установок, диктуемых политическими режимами, происходило постепенное снижение авторитета представителей старших поколений. Если для стариков (прадедушек и прабабушек) иррациональные представления и знания об окружающем мире были определяющими (фактически, единственными), то для современных людей это не более, чем пережитки прошлого. Как говорит героиня фильма «Иччи»: «Мы люди современные: долой суеверие, долой предрассудки». Недооценка веры предков, пренебрежение передаваемыми от поколения к поколению знаниями приводят к смене ценностных ориентиров, отчуждению и ослаблению родственных связей.

2.2.3. Образ старшего поколения, «мудрых наставников»

В фильмах якутской «новой волны» именно старики реабилитируют межпоколенческую связь и сокращают духовную и культурную дистанцию между родителями и детьми, активно участвуя в процессе воспитания детей и передавая им накопленные знания и мудрость предков. В фильме «Надо мною солнце не садится» седовласый старик Байбал – олицетворение глубокой бытийной морали и мудрости. Он живёт на острове совершенно один, ведя аскетичный образ жизни. Байбал осознаёт, что смерть его близка, поэтому старик морально готов к тому, что на следующий день его уже может не быть на этом свете. Он обращается к Алтану с единственной, но крайне важной для него просьбой – похоронить его после смерти рядом со своей женой. Байбал прожил долгую жизнь, многое всего повидал, когда-то у него была семья – любимая жена Майя и дочь Надежда. Несчастный случай на море унёс жизнь его жены, а трёхлетняя Надя пропала без вести. Всю оставшуюся жизнь старик жил в надежде найти свою дочку. Байбал делится своей историей и несбыточной, как ему кажется, мечтой с Алтаном. Юноша загорается идеей помочь старику и запускает топовый канал для поиска

Надежды, постепенно реализуя последние желания Байбала. Желания его предельно простые и человеческие: в детстве хотел стать лётчиком, сейчас бы хотел поесть оладьи и утиный суп, да и с внуком поиграть⁹³. В лёгкой, непринуждённой, практически игровой форме Байбал «восполняет пробелы» в воспитании Алтана, благодаря чему юноша овладевает трудовыми навыками, умениями и, самое главное, способностью прощать и дорожить жизнью близких.

Старик Игнат в фильме «Костёр на ветру» возвращает к жизни собственным примером мать Бурундука, потому что дети должны быть с их родителями: «Мальчику внимание нужно. Как только упустишь из виду – пойдёт по наклонной». Он подбирает Бурундука и воспитывает его, благодаря чему хамоватый сорванец с дурными привычками становится более взрослым и сознательным. Он учит его, что добытые собственными усилиями блага гораздо ценнее ворованных: «Ворованное вкусным не бывает. Только то, что своими руками заработал бывает вкусным». В своих молитвах он просит бога о помощи другим: «Помоги матери этого мальчика встать на путь истинный». Не смотря на то, что его прогоняют в доме Михаила и считают его «тварью, вырастившим убийцу», он покупает им продукты, ничего не требуя взамен. Потеряв единственного сына, оставшись один, он не только продолжил достойно жить свою жизнь, но и помог другим преодолеть жизненные трудности, сделал всё возможное, чтобы Бурундуку вернулся к родной матери и воспитывался в неполной, но семье.

Путь к родным в фильме «Нелегал» указывает герою и готовит его к этому пути старик-охотник. Он становится проводником для Нурбека, он накормит его, обогреет, подлечит и приютит. Старик обучает его охоте, отдаёт ему оставшиеся от сына вещи, приводит в порядок внешний вид Нурбека, покупает ему новый костюм, даёт денег на дорогу до Михайловки. Герой, в свою очередь, помогает старику по хозяйству под возмущённые крики соседей. На уровне межкультурной коммуникации старик указывает герою верный путь к своей семье.

⁹³ Гришина А.В. Чудеса в фильмах новой якутской волны. Культура и цивилизация. Т.14 №5А. 2024. С. 88

Образ бабушки Дарьи в фильме «Детство, которое мы не знали» является средоточием религиозной и духовной силы. Она закладывает основы нравственного поведения внука, объясняя ему в призме национальной религии опасность лжи и воровства, необходимость обретения смысла жизни и защиты собственной земли. Бабушка собственным примером показывает, что значит обладать «человеческим обликом» и как важно отстаивать интересы своей семьи. Дарья передаёт по наследству Никите ложку избир хамыйах, используемую в ритуальных таинствах и являющуюся символом, поддерживающим родовую связь: «...народ её бережёт и передаёт из поколения в поколение». Эту ложку Никита возьмёт с собой в школу-интернат, она будет напоминать ему о бабушке и предках, что сформирует в мальчике чувство религиозной самоидентификации и уверенность в своих культурных и национальных корнях.

Образ старшего поколения отражает традиционные ценности, в основе которых любовь к родному краю и близким людям, приоритет духовного над материальным, милосердие, коллективизм, взаимопомощь, преемственность поколений. Образ бабушки и дедушки Тани в фильме «Его дочь» ассоциируется с безусловной любовью и принятием, мудростью и хранимой памятью о корнях и предках. Дедушка знакомит Таню с пространством родовой земли, рассказывая об истории их алааса, и Таня просит его всегда её брать с собой на сенокос, потому что в этом месте она со своим отцом, родом, и чувствует себя в безопасности. Бабушка объясняет Тане необходимость готовиться к смерти, потому что всем предстоит отправиться в мир предков, когда наступит пора. Необходимость одеваться после обеда бабушка объясняет так: «После полудня тьма набирает силу и нужно одеваться. И в мысли свои тьму не нужно подпускать». Своим напутствием бабушка передаёт Тане знание о том, что тени являются проявлением злых сил (абаасы), и очень важно соблюдать порядок обращения с ними, защищаясь от «тьмы» физически и духовно. В фильме «Замыкание» Таня скажет отцу, что «злой дух отчима разбудил во мне зло, и лихо проснулось: я убила отчима в своих мыслях», – Таня пустила зло в своё сознание, но её любовь к родным и память о них не позволили тьме завладеть ею.

Во многих фильмах старшее поколение оказывается более адаптивным к изменяющимся условиям реальности и социокультурной нестабильности в отличие от их детей и внуков. Также именно старшее поколение, в силу возрастной доминанты «заботы о душе», проявляет готовность к искуплению грехов и к наступлению смерти. В фильме «Царь-птица» Никифор и его жена Оппуос – одинокие старики, доживающие свой век в живописном алаасе, вдали от людской суеты. Основа их быта – традиционные скотоводство, охота, рыбалка. Хлопоты старииков опосредованы условиями их жизни (в частности, одиночеством), скоро наступят холода, их главная забота – пережить очередную зиму. Каждая зима для Никифора и Оппуос словно тяжёлый рубеж, поскольку рассчитывать они могут только на себя и головы скота – было бы чем прокормиться. Возраст уже даёт о себе знать, старухе всё сложнее помогать Никифору забивать скот и разделять туши: «Старею я, ранимой стала. Уж больно мне жалко их. Привыкаю к ним, как к детям».

Старики очень суеверны: появление птицы возле их жилища расценивается ими как плохой знак (Никифор: «Видимо, с миром не отстанет, сон был нехороший»). Интересна реакция старухи на слова старика, она торопится достать «оберег» («Оберег надо поставить»), а вынимает православную икону из сундука. Понятие «оберег» имеет языческую коннотацию, в православии икона не является оберегом, у неё другое значение, это святыня. Слова старухи говорят о том, что её действия обусловлены языческим мышлением, она является носителем традиционной якутской религии Аар Айыы. Христианство не было ими истинно принято и осмыслено: как смогли, так и адаптировались к христианству, а теперь и христианство под запретом, поэтому приходится прятать «обереги» и снова адаптироваться к новым требованиям сменившейся идеологии.

В развитии отношения старииков к нежданному постояльцу прослеживается определённая динамика: при появлении орла старики охвачены тревогой, испугом, предчувствием беды, стремятся избавиться от птицы. После визита шамана и проведения жертвенного обряда старики смиряются с существованием птицы в их доме, подкармливают её, проявляют заботу. В конце истории старики

и вовсе хоронят убитую птицу рядом со своими не выжившими детьми. Орёл, изначально воспринимаемый ими как посланник высших божеств, которого нужно бояться и остерегаться его гнева, обретает статус члена семьи, мудрого и благодарного наставника. Благодаря его появлению (и вести шамана) старик сумел искупить свой грех перед природой, ведь когда-то в детстве он вспугнул орла, строившего своё гнездо («Божьи твари не зря пожаловались, теперь приходится отвечать за содеянное»). Старик предположил, что возможно из-за этого у птиц потом только один птенец выживал. Да и сам он дом построил не в том месте, где отец говорил, оттого и у них детей нет.

Болезнь Никифора воспринимается им как справедливое наказание за легкомысленный проступок по отношению к животным. Рассуждения старика не лишены определённой доли драматизма: «Насланное на меня проклятие дошло. Чтобы проводить меня в последний путь, он логово здесь устроил». Приготовившись морально отправиться в последний путь, Никифор беспокоится о будущем своей жены: предлагает ей отправиться к подруге или родственникам. Старухе тоже страшно, но она сдавленным голосом говорит, что справится сама с Божьей помощью. В этой сцене отражается смиренное, мудрое отношение стариков к смерти и собственной жизни, в которой судьба и рок имеют решающее значение в культуре саха. В образе стариков явственно прослеживаются такие качества как послушание, смиренение, уважение и почитание духовных наставников. Поведение Микииппэра и Оппуос обусловлено трепетным отношением к природе, сохранением и поддержанием традиционной якутской веры, воспитанием души до глубокой старости.

Загадочный и таинственный образ старика-наездника фигурирует в фильмах «Белый день» и «Феррум», в обоих случаях выступая в качестве посредника между двумя мирами: живых и мёртвых. Молчаливый и нелюдимый старик-охотник в фильме «Феррум» уводит главного героя, молодого гангстера, вглубь леса. Он становится проводником героя в пограничном пространстве между жизнью и смертью, позволяя его душе найти верный путь к спасению. Но самоуверенного героя сначала нужно усмирить: сначала старик обезоруживает и

ограничивает его в движении, затем вынуждает его ползти за собой на цепи. Любые попытки проявления свободной воли героем пресекаются на корню – таковы условия лиминального пространства. Герой не желает повиноваться неразговорчивому старцу и сбегает, вследствие чего оказывается один на один со своими грехами: сначала он тащит за собой труп по его вине убитого напарника, затем над ним потешаются и угрожают расчленить двое подозрительных мужчин (абасы): «Тут такое дело: не там ты заблудился. Здесь земля тонкая, а небо высокое. Всякое можно встретить». Жертвуя своей лошадью, старик освобождает героя из плена и предоставляет ему второй шанс: герою ничего не остаётся, как послушно следовать за своим проводником.

Пожилая шаманка и старик-охотник в фильме «Белый день» возвращают героя к жизни. Сарыал очнувшись, сообщает шаманке, что на дороге остались люди и им нужна помощь. В её мудром напутствии сконцентрирована философия жизни мужчины как защитника родового племени: «Природа сама решит. Не беги от врага, не падай от удара, не бойся злых языков и косых взглядов, будь настоящим мужчиной!». Утром, по пробуждении, Сарыал не находит старухи рядом, но встречает охотника, и они вместе отправляются к месту, где должны были ждать героя пассажиры машины. На месте аварии они обнаруживают два закоченевших трупа – женщины и мужчины, в машине – труп девушки. Между замершими насмерть родителями лежит живой младенец – символ новой жизни.

В ходе анализа системы персонажей и образов героев в фильмах якутской «новой волны» было выявлено три ведущих мотива: взросление детей, ответственность родителей и наставничество стариков. Взрослеющие герои в фильмах якутских режиссёров представлены детьми, подростками, юношами и девушками, которые осуществляют качественный скачок в физическом и духовном развитии, демонстрируя черты, ранее им не присущие или вовсе у них отсутствовавшие. Они становятся более зрелыми, ответственными, сочувствующими, иногда даже могут проявлять себя более сознательными, чем взрослые («Белый день» М. Лукачевского, «Заблудившиеся» А. Амбросьева, «Костёр на ветру» Д. Давыдова). В образе представителей младшего поколения

находит своё отражение система современных ценностей, культивирующая архетип «Самости», успешности, богатства и безграничных возможностей. Эта система терпит крах в условиях социальной и культурной турбулентности, тяжёлых жизненных обстоятельств и в пограничных ситуациях, вследствие чего единственным способом преодоления становится обращение героев к традиционной культуре, духовности и нравственности («Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой, «Иччи» К. Марсана, «Детство, которое мы не знали» А. Романова и др.). Также стоит отметить, что юноши и девушки, не имеющие родительской фигуры («Его дочь» и «Замыкание» Т. Эверстовой, «Костёр на ветру» Д. Давыдова, «Заблудившиеся» А. Амбросьева), как правило, вынуждены нести ответственность не только за себя, но и за свою семью. В то же время, они чрезвычайно уязвимы для разного рода «тьмы», будь то пропаганда или злой дух («Иччи» К. Марсана, «Замыкание» Т. Эверстовой, «Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой).

Родители в фильмах якутских режиссёров чаще всего представлены беспомощными, потерянными людьми, склонными к зависимостям или находящимися в зависимых отношениях. Образ среднего поколения в фильмах якутской «новой волны» отражает кризисное состояние поколения «перестройки»: полное отсутствие целостной картины мира, нравственных ориентиров и стойких моральных убеждений. Роли мужчины или женщины в семье меняются местами, семья больше не является главной ценностью взрослых. Матери-одиночки спиваются («Пугало» и «Костёр на ветру» Д. Давыдов) или живут с алкоголиками («Замыкание» Т. Эверстовой), не способные ничего дать своим детям. Отцы работают и не замечают, как растут их дети («Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой), перенимают на себя обязанности женщин («Нет бога кроме меня» Д. Давыдов) или, имея собственных детей, остаются беспомощными и инфантильными («Иччи» К. Марсана, «Нелегал» Д. Давыдова). Картина выглядела бы совсем неутешительной, если бы не активное участие бабушек и дедушек в воспитании подрастающего поколения.

В фильмах якутской «новой волны» именно старики восстанавливают межпоколенческую связь, обучая детей традициям и культуре, передавая им накопленные знания и мудрость предков. Образ старшего поколения в фильмах якутских режиссёров воплощает в себе традиционные ценности, в основе которых любовь к Родине и семье, забота о душе, милосердие, коллективизм, взаимопомощь, преемственность поколений. Обладая мудростью и высоким уровнем самосознания, они оказываются сильнее своих детей (взрослых) и более приспособленными к трудностям («Костёр на ветру» Д. Давыдова, «Царь-птица» Э. Новикова). Преодолевать жизненные невзгоды им помогает устойчивая вера – их нравственная опора. Проблемы физической и духовной смерти решаются ими спокойно, без суety: сознавая свою телесную немощность и деградацию, они посвящают себя совершенствованию своей души. Они восполняют в детях то, что не было вложено их родителями или обеспечивают детей той любовью и заботой, в которых они остро нуждаются («Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой, «Его дочь» Т. Эверстовой). Старики выступают в роли защитников главных героев, приходят на помощь в трудную минуту и сами становятся опорой для молодых («Феррум» К. Марсана, «Белый день» М. Лукачевского, «Детство, которое мы не знали» А. Романова).

В образах главных героев и в образе семьи как модели современного общества обнаруживаются ведущие социальные и общечеловеческие проблемы и конфликты, требующие более детального рассмотрения.

2.3. Проблематика конфликтов в фильмах якутской «новой волны»

Конфликты, обнаруживаемые в рассматриваемых фильмах якутских режиссёров, условно можно разделить на две взаимообусловленные группы: конфликты героев в структуре семьи и социума (конфликты межличностные) и социокультурные конфликты (противоречия общностей, социальных групп и культур). Проблематика каждой группы конфликтов, в свою очередь, обусловлена процессами трансформации общества, связанными с изменением

государственных политических систем, последующими экономическими и социальными кризисами, сменой культурных и нравственных парадигм.

2.3.1. Конфликты героев в структуре семьи и социума

Структурной единицей общества является семья, и на протяжении всей истории человечества семья играла важнейшую интегративную роль в социуме. Главная ценность внутри семьи – любовь и безусловное принятие, а главная ценность и богатство общества – дети и новые поколения. В хорроре «Иччи» К. Марсана по отношению к детям мы видим пренебрежение и отчуждение, вследствие чего более слабые дети оказываются уязвимыми для демонических сущностей, вечно ищащих путь в мир людей. Корни истинного зла в этом фильме стоит искать не в черепах и неупокоенных душах, а во внутрисемейных отношениях. Ненависть по отношению к родным и близким в фильме по масштабам и разрушительности производит впечатление похуже любого хоррора: в далёком прошлом родители отвергали своего ребёнка (Мааппу), в настоящем Саина и Пётр не принимают своих детей и их выбор – зло неизбежно порождает зло.

Саина Тимировна – мать Тимира и Айсена, обожает старшего сына, укрепляет в нём инфантилизм, а младшего откровенно недооценивает, отвергает. Саина и Пётр, как может показаться, образовали традиционную семью: жена хлопочет по дому, отец работает в поле, но главенство и власть в семье принадлежат все же мужу. Саина лучше всех знает, что и как надо делать, и по её мнению, отцу не стоит даже раздумывать о продаже дома, потому что Тимира «надо спасать». Для неё он ещё ребёнок: «Если мы не поможем, то кто?». К Айсену же она обращается преимущественно на повышенных тонах. Она не позволяет ему вмешиваться в дела отца и старшего сына, хотя Айсен пытается предотвратить очередной обман брата. Любое действие или слово невестки вызывает у неё раздражение и неприязнь: «Она у тебя без этой штуки жить не может?» – спрашивает Саина, наблюдая недоумение Лизы отсутствующей связью. Интересуется, разумеется, на якутском языке, потому что Лиза его не

знает. В потустороннем мире она будет утопать в чёрной массе, сощающейся из стен амбара, подобно тому, как её нетерпимость сочится из её уст и заполняет собой пространство дома; подобно тому, как в её желчи утопали все члены семьи.

Представленная возможность завершить кульминационный обряд очищения и освобождения всё расставляет по своим местам. Высшие силы вершат правосудие: всех до единого членов семьи находят мёртвыми, а потерянный дух-хозяин Иччи возвращается охранять покинутое когда-то место. Дух Иччи нельзя увидеть, но режиссёр представляет его в виде деревянного всадника-идола. Иччи, согласно мифологическим источникам, духи-обитатели Срединного мира, покровители населяющих его людей. Сам режиссёр говорит, что аналога в русском языке этому понятию нет, и что объяснить его суть довольно сложно: «это скорее некая таинственная сила, сущность, разлитая в природе, которая имеет свой характер. Его, например, можно и обидеть, а можно и задобрить... И его нельзя назвать каким-то злым или добрым, потому что это некая такая потусторонняя сила, которая просто есть. И со стихией этой надо уметь обращаться⁹⁴. Что означает «уметь обращаться с этой стихией»? По-видимому, речь идёт о гармоничном сосуществовании людей друг с другом и людей с населяющими этот мир духами, согласно анимистическому мировоззрению саха.

Природа, дарующая человеку жизнь, маленькая фигура человека на фоне бескрайних природных ландшафтов в фильмах якутской «новой волны» сообщают о хрупкости, уязвимости человека, его зависимости от окружающей среды. Связь «человек-природа» тоже теряется, разрушается, что особенно опасно в мире, который обладает гармонией только при наличии связи между человеком и средой. В фильме «Иччи» эта связь прервалась давно, вследствие чего местность, где живут герои фильма, оказалась покинутой Иччи. Злые духи Нижнего мира обосновались на этой земле, и даже шаманы её обходят стороной: никто уже и не помнит, что здесь произошло, но земля помнит всё.

⁹⁴ Серебрякова Н. Костас Марсан о хорроре «Иччи»: «Мы могли придумать что-то с рожками, копытами и хвостом» [электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/19815-kostas-marsaan-o-hororre-ichchi-my-mogli-pridumat-chtoto-s-rozhkami-kopytami-i-hvostom/> (дата обращения: 19.05.2025)

Действия фильма сконцентрированы в двух пространствах-мирах: одно реальное, в нём разворачивается семейная драма, второе – потустороннее, в нём происходят мистические события, сопровождающиеся смертью всех членов семьи. В реальном пространстве с самого начала присутствуют детали, намекающие на присутствие тёмных сил: чёрное бесформенное образование в куске льда, чёрная грязь, льющаяся из чайника, пучок чёрных волос, с которыми играет ребёнок. В ирреальном пространстве главному герою и зрителям представится возможность узнать, память о каких событиях далёкого прошлого до сих пор хранит земля. Больше века назад на том месте, где находится ныне отчий дом Айсена, жила семья. В семье было двое детей – младший сын и старшая дочь (Маппа). Лицо дочери было изуродовано, поэтому родители её стыдились и прятали под замком, к маленькому брату не подпускали, на её лице всегда была маска. Находясь в длительном заточении и изгнании, она стала уязвима для злых духов, которые в неё вселились, после чего Маппа жестоко убила своих родных. Зло оказалось такой силы, что даже шаманка не смогла ему противостоять. Череп, который раскапывает Айсен, принадлежит несчастной Маппе, которой отрезали голову, чтобы злой дух покинул её тело. Но обряд «закрытия» демонической сущности не был завершён до конца, и чтобы умерший смог осуществить переход в загробный мир, ему необходимо очиститься от своих грехов, в противном случае он становится үөр – неупокоенной душой. Айсен завершает обряд, восстанавливает хрупкие границы между мирами и возвращает Иччи.

Мы наблюдаем замкнутую пространственную систему, образуемую в соответствии с трёхуровневой организацией мирового порядка, и представленную тремя мирами: мир загробный, демонический и мир людей. Связь между этими мирами устойчивая, она обусловлена высшим законом. В этих мирах людям и духам принадлежат свои территории, а соблюдение высшего закона подразумевает поддержание тонкого баланса между ними. Этот баланс нарушается человеческими прегрешениями, которые открывают границы в мир

демонов. Грехи людей не исчезают бесследно, все события закономерны, у всего есть свои причины и последствия.

В фильмах якутской «новой волны» закономерность мирового порядка подразумевает осознание человеком своих ошибок, и именно их искупление даёт герою жизнь и возможность двигаться вперёд. Во многих фильмах герой приходит к осознанию собственной связи с миром через осознание ответственности за свои поступки. Самым ярким примером, пожалуй, является фильм С. Бурнашёва «Чёрный снег».

Главный герой Гоша – дальнобойщик, обладающий чрезвычайным авторитетом у большинства в родном селе, поскольку держит единственный продовольственный магазин. Из раза в раз односельчане торопятся в его лавку, и вовсе не за хлебом. Гоша привозит в село из города водку, а водка для Гоши и его семьи – это основной доход от нелегального бизнеса. О качестве алкоголя герой не беспокоится, когда его зять обращает внимание на «палёный» товар, Гоша невозмутимо отвечает: «И что? Какая разница?».

С односельчанами герой находится в рыночных отношениях, они для него не люди, которые могут по его вине отравиться водкой, а клиенты, слабости которых можно использовать в коммерческих целях. С семьёй, впрочем, отношения выстраиваются по такому же принципу: сестра Нюргуяна и её муж Айталь на него работают, реализуя торговлю. Пользуясь нетрезвостью своих соседей, Гоша обменивает водку на мясо, которое потом продаёт в городе. Разумеется, обмен не равноценный – за три ящика палёной водки соседи готовы отдать 15 туш оленины, общей стоимостью в двести тысяч рублей.

Такое положение дел Гоши вызывает недовольство отца, который с сыном принципиально не общается. Сестра предлагает ему наладить отношения с отцом и перестать торговаться водкой, на что Гоша отвечает: «Ты что, это наш хлеб, а старик просто в совке застрял. Как будто в то время не пил никто». Трезвые соседи, наблюдая, как герой их обкрадывает, проклинают вслед: «Не стыдно тебе своих же обманывать? Будь ты проклят!».

Одна из соседок просит его передать в город детскую поделку на конкурс народного творчества – сумочку с якутским орнаментом (визуальный лейтмотив фильма, единственный предмет, который герой заберёт с собой из грузовика, чтобы отправится на поиски людей и новой жизни). Гоша неохотно соглашается только тогда, когда к нему обращаются на привычном для него «товарном» языке: «ты мне, я – тебе». Соседка, получив от него сначала грубый отказ, приходит снова уже с пакетом, набитым мороженой рыбой, от которой герой великодушно отказывается: очевидно, пакет рыбы не может сравниться с десятками килограмм оленьего мяса.

Коллеги-дальнобойщики отзываются о Гоше нелестно, поскольку его тесная связь с деньгами и жажда обогащения вынуждают его выходить в рейсы в одиночку. В отличие от своих законопослушных коллег, герой на свой грузовик тахограф не установил, потому что «жмот» и «лучше на лапу даст гаишникам». Когда-то Гоша для них был «своим парнем», но открыв магазин, зазнался: «больше не свой, думает только о деньгах, перестал дорогу уважать». Таким образом, мы наблюдаем образ антигероя – алчный, подлый, эгоистичный. Беспокоясь только о собственном благополучии, он наживается на слабостях других. Герой находится в конфликте с отцом и трезвой частью односельчан, поскольку они не поддерживают его способы ведения бизнеса и последствия его коммерческой деятельности.

Совсем другой, светлый образ героини Е. Хаютановой, любящей сестры Гоши. Для неё герой, в первую очередь, брат, родной человек, которому она всегда искренне рада. Нюргуяна знает, что любит Гоша, она заботится о нём (стелет постель ему в доме, сама с мужем спит в магазине; собирает ему еду в дорогу), всегда готова ему помочь. В её образе есть объединяющее начало: она хочет, чтобы брат с отцом помирились, она предлагает разумный способ разрешения их конфликта, она направляет героя к созиданию и примирению. Брат ценит её любовь и заботу, но выразить чувство признательности он может только дорогими подарками.

Гоша дарит сестре православную икону, проявляя своё участие в решении её проблем: «Говорят, детей завести помогает». На фоне мы слышим кухонный разговор соседей о приходе с Севера «истинной, древней веры», который предсказывала провидица Ванга. С одной стороны, складывается впечатление, будто герой не является приверженцем национальной религии или он от неё отрёкся. Но у него в кабине висит традиционный оберег с конским волосом и орнаментом «биэсхарах», он в дороге оставляет подношение возле сакрального дерева, да и сестре привозит национальное нагрудное украшение илинкэлинкэбинһэр (неотъемлемый аксессуар женского наряда для церемоний национальных религиозных праздников). Скорее, тут дело не столько в том, что он «оторван от якутской традиционной религии Аар Айыы»⁹⁵, сколько в проблеме восприятия веры (вообще, любой) героем. Ведь он обращается к вере только тогда, когда оказывается в пограничном состоянии между жизнью и смертью. В его мировосприятии вера – это не основа духовности, морального выбора, поступка, а набор каких-то действий, которые могут принести практическую пользу (икона, например, детей завести помогает), или помогут реализовать желаемое или обезопасить от зла. В его поведении подчёркнуто прагматичное отношение к вере: да, он совершает обряды, но они им, как и путниками в фильме «Нелегал», не осмысляются. Настоящее зло существует не вовне, а внутри героя, и только когда он искореняет это зло в себе, он обретает веру: Гоша смотрит на свой полыхающий грузовик, на груди у него висит сумочка, детская поделка на творческий конкурс. В оформлении сумочки отчётливо видны северные узоры – видимые символы родного края и культуры. Именно она, выражаясь словами Е. Н. Романовой, «становится путевой картой возвращения героя»⁹⁶, его символом обретения веры. Как и герой фильма «Белый день», пройдя инициацию, в finale Гоша уходит по бездорожью в горизонт, освещённый холодным солнцем. Он

⁹⁵ Смагина С.А. Национальное кино в России. Феномен «якутского кино». История Отечественного кино постсоветского периода/Авторский коллектив. М.: Вече, 2023. С. 192.

⁹⁶ Романова Е. Цвет снега: северность и киноязык холодной земли (ландшафт и пространство смыслов) // Якутское кино. Путь самоопределения. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 88.

падает, затем снова поднимается, но продолжает свой путь покаяния, обретая силу и новую жизнь⁹⁷.

Фильм «Чёрный снег» – это история-притча о неизбежности наказания за нарушение всеобщего морального закона или, выражаясь в терминах И. Канта, об устойчивости и неизменности категорического императива. Для героя всё его окружение представляет собой совокупность средств для достижения его коммерческих целей. В погоне за выгодой герой использует членов своей семьи, односельчан, он обманывает их, он отворачивается от коллег. Да, герой открыл магазин в своём селе, он одаривает свою сестру, он даже соблюдает ритуалы, но это то «легальное», что не соответствует «моральному»⁹⁸. Открыв магазин, он делает благо для себя, его подпольный бизнес причиняет вред как тем, кто пьёт, так и тем, кто живёт с пьющими. Лучшим подарком для сестры был бы мир с отцом, а ритуалы – внешняя мишура, автоматизмы. Ответственность за наказание героя возлагается на случай и силы природы, а тесная связь нравственных требований с законами природы подчёркивается телесным наказанием главного героя. За свои поступки Гоша расплачивается собственной плотью, но в то же время ему представляется уникальный шанс заглянуть за границу смерти, осознать себя мёртвым как физически, так и духовно. Осознание собственной смерти стимулирует героя к переоценке ценностей, пересмотру приоритетов. Что останется после героя, кроме грузовика, который разворуют? Что он оставит этому миру? Ведь ничего материального из земного мира человек с собой не забирает.

Тема личной ответственности каждого человека за свою жизнь и принятые им решения звучит в этом фильме наиболее явно. Ответственность всегда выражается в конкретных действиях: отец в конфликте с сыном занял позицию отчуждения, и это его ответственность за пагубное поведение сына. Стремление сестры помирить родных – это её ответственность за благополучие семьи,

⁹⁷ Гришина А.В. Образ дороги в фильмах якутской новой волны. Художественная культура. № 4. 2024. С. 740.

⁹⁸ Кант И. Сочинения в 6 томах. Т. 4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965. 544 с.

которую берёт на себя Нюргуяна. У героя, как ему кажется, основная ответственность в обеспечении семьи, только его необдуманные решения приводят к плачевным последствиям. Название фильма «Чёрный снег» отражает мировоззренческий дуализм, в котором сконцентрировано противостояние двух начал: белый по своей природе снег становится чёрным. Чёрный цвет в культуре саха (как, впрочем, и во многих других культурах) ассоциирован с чем-то нечистым, неблагополучным, злым. Снег всегда белый, и на фоне белого цвета чёрное пятно будет ярким, выпуклым, бросающимся в глаза, как герой, прикованный к белому полотну дороги.

Сама по себе дорога в фильмах якутских режиссёров является провоцирующим фактором: в этом лиминальном пространстве герои раскрывают свою сущность, что позволяет выявить конфликты мировоззренческого характера. В фильме «Заблудившиеся» А. Амбросьева героев ищут родители Уйгуна и команда спасателей. Сотрудник МЧС (Нюргун) и его бестолковый напарник (актёр Дмитрий Баишев) – образы-аналогии Токи и Уйгуна. В параллельном действии мы наблюдаем два разных подхода к общему делу: Нюргун нормально одет (так, чтобы не кусали насекомые), ответственно выполняет свою работу, стремится найти пропавших, чтит традиции и духовную культуру («В лесу медведя хозяином называть надо»). Его напарник, как и Уйгун, болтлив, любит похвастаться, может соврать, перекладывает ответственность на свои неразумные поступки на других («Это вы меня торопили, вот я и отцовские сапоги надел наспех»). Работу он выполняет спустя рукава: «Приказы не обсуждаются, хорошо же, домой пойдём, отдохнём. Чего зря по тайге ходить? Значит, это их судьба», но Нюргун напоминает ему, что они ищут людей: «Тебя это вообще не волнует, гляжу. Два парня пропали, два …человека. Чей-то сын, чей-то брат. Если бы ты пропал, тебя так же искали».

Два разных характера и у браконьеров, к чьим лодкам выходят Тока и Уйгун: один в ярости хватается за ружьё, готовый убить мальчишеск бомжеватого вида, второй даёт им возможность скрыться незамеченными. Все образы действующих лиц фильма составляют два личностных стремления: Уйгун,

напарник Нюргуна и браконьер в исполнении Петра Садовникова олицетворяют на разных уровнях проявление эгоцентризма: сначала это инфантилизм и распущенность, потом лень и безответственность в работе, наконец, допустимость жестокости и самосудной расправы. Образы Токи, Нюргуна и брата браконьера иллюстрируют коллективистское начало человека, реализующееся в сочувствии, способности к сопереживанию и помочи, в умении видеть в другом такого же человека. Таким образом, история двух мальчишек, вынужденных выживать в суровой тайге своей образной системой восходит к проблеме взаимоотношений коллективистских и индивидуалистских начал в человеке, диалектике культурного и биологического. Природа человека в фильме раскрывается в его естестве, в лоне матери-природы: именно борьба внутренних противоположностей порождает проблему выбора, стимулирующую социальную эволюцию. Животное, инстинктивно защищая свои территории или пищевые ресурсы, вступает в схватку на смерть, его поведение обусловлено природной программой, и возможности выбора у него нет. Но человек всегда может остановиться, подумать и сделать выбор: браконьер не выстреливает в беззащитного Уйгуна и его раненного спутника; Уйгун преодолевает в себе чувство голода и делает выбор в пользу общего блага. По признанию самого режиссёра, он мог бы снять триллер с темой каннибализма и охотой героев друг на друга, эксплуатируя их инстинкты: «Это же мясо, еда. Мы хотели включить в сценарий этот момент, но не стали гнаться за фальшивым экшеном в угоду моде и времени. И потом поедание человека человеком – не наша тема, не якутская. Мое сознание противостоит этому. И это было бы не логично⁹⁹». В фильме «Заблудившиеся» спасение жизни героев стало возможно во многом благодаря взаимопомощи, духовности, нравственным установкам. Пройдя через суровые испытания, столкнувшись с животной жестокостью, они не потеряли надежду и веру в человечность, они сумели сохранить в себе главное: человека.

⁹⁹ Авера К. «Муммуттар»: 56 дней в якутской тайге. О заблудившихся в Верхоянье сняли фильм [электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://yakutsk.bezformata.com/listnews/zabludivshisya-v-verhoyane-snyali-film/39550364/>. (дата обращения: 23.05.2025)

Образы двух братьев, двух противоположностей в фильме «Иччи» К. Марсана также воплощают конфликт индивидуализма и коллективизма. Главный герой Айсен – младший сын злополучной семьи, преданный своим родителям и родному дому. Айсен помогает старикам по хозяйству, работает в поле, рыбачит. Городская стихия ему не близка, «его и в посёлок не заташишь», – говорит о нём отец. Он молчалив, замкнут, больше слушает и наблюдает. Прибытие его старшего брата (Тимира) со своей семьёй не вызывает у него торжества родственных чувств, скорее, он становится ещё более настороженным. Айсен понимает, что брат приехал неспроста, и явно не для того, чтобы помочь родным подготовиться к зиме. Между братьями отношения крайне напряжённые, любой диалог или замечание может перерасти в ожесточённый конфликт: при этом Айсен не отмалчивается, он может ответить на грубость старшего брата. Герой способен проявить силу характера, особенно когда возникает необходимость заступиться за слабого. Он проявляет готовность вмешаться в диалог отца и брата, потому что Айсен знает, что проблемы Тимира могут стать угрозой благополучия родителей; он защищает сноху Лизу, которая вынуждена постоянно буферизировать агрессию мужа и свекрови. Он единственный из этой семьи, кто поддерживает отвергаемую Лизу, но в то же время испытывает к ней неоднозначные чувства. В целом, герой – порядочный, скромный парень, невольно оказывается ответственным за пробуждение векового зла, которое покоилось в черепе под плугом трактора. Он будет возвращаться к нему раз за разом, теряя всех своих близких, пока не закончит когда-то незавершённый обряд. Высшими силами на него была возложена тяжёлая миссия: уничтожить зло, вернуть в отчий дом духа-хранителя Иччи, и установить порядок на родной земле. «Избранность» героя обусловлена его способностью противостоять злу, проявляя любовь, заботу и преданность.

Тимир – полная противоположность Айсену. Он жесток со всеми членами семьи, груб и несдержан, не заботясь о родителях, он их использует как материальный ресурс. Тимир живёт со своей семьёй в городе, поэтому сторонящийся цивилизации брат кажется ему дикарем. Однако он ехидно

замечает, что Айсену повезло больше: «Капуста и полегче, и почище будет» (видимо, речь идёт о деньгах и способе их заработка). Тимир несамостоятельный и инфантильный: престарелые родители должны продать свой дом и землю, чтобы он мог расплатиться с долгами, которыми он безответственно обзавёлся, он обманом у них пытается забрать их собственность, манипулирует и шантажирует: «На меня тебе плевать, но долг всё равно висит. И взыщут его уже с Лизы и Мичила», – угрожает он отцу. Детская ревность к брату продолжает определять паттерны поведения уже взрослого Тимира: увидев свою жену в компании Айсена, он, словно маленький ребёнок, обвиняет его в том, чего тот не совершил, чтобы отец встал на его сторону. Будучи слабым и безответственным, чувствуя свою несостоительность как мужа и старшего сына семьи, он использует самые гнусные способы для того, чтобы доказать всем свою значимость. В потусторонней реальности Тимир будет первым, кого покинет жизнь: оказавшись под колёсами своего автомобиля, он будет им раздавлен, подобно тому, как герой фильма «Чёрный снег» С. Бурнашёва оказался в ловушке своего грузовика. Образы героев фильма «Иччи» являются ярким воплощением «божественного» и «демонического», где «божественное» отождествляется с коллективистскими установками, а «демоническое» – с проявлениями индивидуализма.

Проблематика межличностных конфликтов в рассматриваемых фильмах позволяет говорить о том, что герои фильмов С. Бурнашёва, К. Марсана, А. Амбросьева либо утратили ценностные ориентиры, либо их в принципе не обрели. При этом роль установок семьи и обладание определённым социальным статусом в каждом рассматриваемом случае играет немаловажную роль в формировании у героя системы нравственных приоритетов. В этом отношении интересен фильм «Мой убийца» К. Марсана, в котором заурядная детективная история с конфликтом на почве зависти трансформируется в репрезентацию исторического среза современной Якутии, обнажая более широкие социальные проблемы. Главный герой – молодой следователь Дьулус, расследующий дело об убийстве девушки. Дело не такое простое, как кажется на первый взгляд: в следствии много нестыковок, сестру убитой постоянно преследуют,

подозреваемый путается в показаниях. Дьюлус подходит к следствию этого дела со всей ответственностью и энтузиазмом, благодаря чему доводит его до конца. Его мотивы раскрываются в сцене, в которой он находит ответ на вопрос своей девушки (Анчик): «Нормальные люди на нормальной работе работают, зачем тебе такая работа?». Желание героя быть милиционером сформировалось ещё в детстве, после того, как его отца обнаружили мёртвым у озера, но никто не выяснил, что на самом деле случилось. Для героя расследование непростого убийства становится моральным выбором, личным вызовом, возможностью установить справедливость. Дьюлус, разрываясь между работой и личной жизнью, делает выбор в пользу общества, раскрывает убийство и находит преступника.

Совсем другое отношение к запутанному делу демонстрирует начальник Дьюлуса (Айтала). Для него это дело не стоит больших усилий, поскольку подозреваемый опознан, свою вину не отрицает – можно смело отправлять за решётку: «Давыдов признался? Признался. Значит, на этом всё». Он хочет поскорее отправиться в отпуск, где его ждут любимые дела, потому чем быстрее будет закрыто дело, тем лучше. Когда Айтalu сообщают о необходимости представить рапорт по делу убитого сына депутата, он манипуляциями даёт понять, что это дело первоочередной важности: «К вечеру преступление нужно раскрыть. Если нужно, перейдём в наказательное положение – будем работать без выходных». «Важность» эта обусловлена желанием начальника угодить вышестоящему руководству (убили сына депутата всё-таки, не простого гражданина) и получить долгожданный отпуск. Начальник ставит личные интересы выше интересов коллег и общества, проявляя заботу только о себе.

Василий – коррумпированный полицейский, закрывающий глаза на то, что некоторые коммерсанты нелегально добывают и сбывают драгоценный металл (золото), за что получает, в свою очередь, «процентик» – так поддерживается хрупкое равновесие на золотодобывающем предприятии. Василий понимает, что он, в общем-то, неплохо живёт, но хотелось бы «жить красиво, девочку найти длинноногую, квартиру в Москве прикупить». По-видимому, квартира в Москве –

высшая мера успеха для тех, кто разворовывает богатства республики или наживается на «откатах» от тех, кто занимается незаконным промыслом.

Панкрат – местный коммерсант, владелец продуктового магазина в посёлке (местный бизнесмен). Связавшись с «грязным» золотом и «хищниками», он оказался в больших долгах и вынужден прятаться по лесам. Его любовница Люба соблазнилась красивой и богатой жизнью, которую он ей предложил. Условие – совершить крупную сделку с партией золота, которую обнаружила её сестра (Вера). Вера, тоже обольстившись потенциальным богатством, выдвинула своё условие – она скажет, где золото, только если получит половину. Любу это не устроило, сёстры начали драться, Люба убила Веру. Стремление к «лучшей» жизни привело Любу и Панкранта к преступлению, бегству и законному наказанию.

Конфликт между сёстрами, который привёл к трагическому убийству, был вызван соблазном, алчностью и жаждой наживы. Вспоминается напутствие Игната мальчишке из фильма «Костёр на ветру» Д. Давыдова: «Ворованное вкусным не бывает. Только то, что своими руками заработал бывает вкусным». Люба, Панкрат, Вера и Василий жили иллюзиями о прелестях «богатой» городской жизни, подпитываемыми ворованным золотом и лёгкими деньгами. Движимые интересами личной выгоды, пренебрегая жизнями других, одни оказались жертвами, другие – убийцами.

2.3.2. Социокультурные конфликты

Рассматриваемые в данном разделе конфликты опосредованы такими процессами, как урбанизация, индустриализация, добыча и перераспределение ресурсов, цифровизация – то, чем сегодня определяется явление глобализации. Глобализация, как и другие следствия эволюции, имеет положительные и отрицательные эффекты. В картинах якутских авторов мы наблюдаем преимущественно негативные последствия:

- сокращение численности сёл и деревень при росте численности городов («умирающие» и «спивающиеся» посёлки, манящие перспективы городских пространств);
- профессиональное, эмоциональное выгорание и усталость человека в условиях неблагоприятной городской среды (ритм «работа-дом», нехватка времени на личную жизнь, высокий уровень преступности);
- социальная изоляция и социальное неравенство (социальная атомизация, коррупция, нетерпимость).

Эти явления прослеживаются в противостоянии архаичного образа деревни и современного образа города и вскрывают проблемную тему «свой-чужой», характерную для многих якутских фильмов («Пугало», «Нет бога кроме меня» и «Нелегал» Д. Давыдова, «Нуучча» В. Мункуева, «Чёрный снег» и «Айта» С. Бурнашёва). В фильме В. Мункуева «Чувак» интересен диалог Гани и старика-лудомана, в котором прослеживается мысль о том, что пришлый всегда будет чужим¹⁰⁰:

— ... Я всё равно вернусь в деревню. Город — это зло.
 — Почему?
 — Хочешь-не хочешь, ты в этом городе чужой. Не родной. Как блоха. А в деревне — свой человек. Вот так.

Эту же идею можно обнаружить и в картине «Чёрный снег»: новый глава посёлка пообещал обеспечить средством коммуникации жителей села, но поскольку он сам из города, доверия такой главы не вызывает (Ганя: «Да он только языком трепать хорош. Сам-то в городе живёт, какой он глава после этого?»). В этом же фильме Гошу характеризуют как человека, который перестал быть «своим», поскольку пренебрегал теми требованиями, о которых должен

¹⁰⁰ Эта мысль станет ведущей и сюжетообразующей в следующем полнометражном фильме Владимира Мункуева «Нуучча» (2021). Если в фильме «Чувак» тема охватывает оппозиции «город-деревня», то в «Нуучче» она расширяется до противопоставления «Россия-Якутия», что вызвало естественные подозрения властей в русофобии со стороны представителей региона, вследствие чего фильм не получил прокатного удостоверения.

помнить каждый представитель культуры народов Севера: ставил себя выше других, отвернулся от своей общины, «перестал дорогу уважать».

Городской житель тоже будет подчёркнуто «чужим» на фоне сельских пейзажей. Например, Лиза из фильма «Иччи» олицетворяет типичную жительницу мегаполиса: покуривает, не расстаётся с мобильным телефоном, её образ контрастирует с окружающей средой, она одета по-современному, даже ложится спать с укладкой на голове. Отсутствие интернета в селе вызывает у неё недоумение, она не верит в потусторонние силы, не разговаривает на якутском языке, и вообще, у неё славянская внешность. Она – чужак в этой семье, и на это постоянно намекает ей свекровь. В потусторонней реальности именно Лиза окажется воплощением отвергнутого члена семьи (Мааппы), в которого вселяется злой дух.

В фильме «Нелегал» конфликт «свой-чужой» расширяется до общенационального масштаба. Нетерпимость со стороны якутов к представителям других национальностей в последние годы всё больше на слуху. И хотя основная доля трудовых мигрантов находится в Якутске, страх распространяется молниеносно по всей республике, подобно тому, как распространяются сплетни о полицейском Афоне в картине С. Бурнашёва «Айта»¹⁰¹ (2022). Волнения людей обусловлены преступлениями, совершаемыми мигрантами по отношению к якутам. Случай с изнасилованием киргизом жительницы Якутска в 2019 году¹⁰² получил широкую огласку, вследствие чего в республике начались антимигрантские движения. С одной стороны, ксенофобия, демонстрируемая в фильме «Нелегал», имеет определённые предпосылки (общественный резонанс), но с другой – совершенно безответственно судить обо всей нации по нескольким преступникам. По сути, в фильме та же проблема, что в

¹⁰¹ По решению Роспотребнадзора вследствие обнаружения признаков разжигания межнациональной розни в 2023 году было отозвано разрешение на показ фильма «Айта» в онлайн-кинотеатрах. В том же году Министерство культуры РФ отозвало прокатное удостоверение картины.

¹⁰² Гусева Н. Выходцу из Киргизии, который похитил и изнасиловал жительницу Якутии, дали 14 лет «строгача» [электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://www.yakutia.kp.ru/daily/27028/4091612/>. (дата обращения: 3.03.2024)

фильмах «Пугало» и «Айта» – люди не видят в других человека, они склонны по внешним качествам навешивать друг на друга ярлыки. Да, Нурбеку пришлось красть еду, но только после того, как его чуть не избили якуты возле продуктового ларька, где он просил их поделиться хлебом. Никому нет никакого дела до того, почему так произошло, что герои фильмов «Нелегал» и «Пугало» ведут асоциальный образ жизни, никому нет дела до чужого горя. В этом контексте видится уместным привести цитату Степана Бурнашёва в защиту своей картины («Айта»): «История как раз о том, что деление людей на «своих» и «чужих» может привести к трагедии. Нужно в любой ситуации, даже трагической, суметь найти в себе силы вести диалог, чтобы докопаться до истины, а не обвинять огульно только за то, что человек является представителем другой культуры. Своим фильмом я хотел показать, к чему может привести разобщенность народов»¹⁰³. Сохранение и поддержание ставшей зыбкой и хрупкой связи «человек-человек» – следующая важная проблема, обнаруживаемая в фильмах якутских режиссёров.

Явления социальной дезинтеграции и разобщённости, характерные для городской среды, наглядно представлены в фильме «Мой убийца» К. Марсана. Девушка Майя, обратившая внимание на открытую дверь соседки, вызвала полицию, но когда дело дошло до составления фоторобота, решила не участвовать в следствии: «Я вам не звонила, ничего такого не было, до свидания». Соседи подозреваемого не способны поддерживать диалог со следователями, они заняты своими конфликтами, которые возникают стихийно, на почве алкоголизма. Руководитель цирка тоже не желает отвечать на вопросы следователя, у него идёт репетиция, отвлечься от которой он не может: «Вы лучше приходите в субботу к нам на представление». Коллеги Дьулуса тоже погружены в свои бытовые проблемы, у большинства из них профессиональное и эмоциональное выгорание, трупы и убийства воспринимаются как будничная

¹⁰³ Истомина М. Роскомнадзор объяснил запрет на показ фильма «Айта». Ведомости. Главная/Медиа. 19.09.2023 [электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://www.vedomosti.ru/media/articles/2023/09/19/995973-roskomnadzor-obyasnili-zapret-na-pokaz-filma-aita>. (дата обращения: 3.03.2024)

рутиной. Возможно, для оперативников и следователей криминальные истории действительно являются чем-то повседневным, не требующим эмоционального вовлечения, однако режиссёр акцентирует внимание на «застревании» в их диалогах на деталях, не имеющих прямого отношения к их профессиональной деятельности, на общей усталости в их интонациях (в частности, обсуждение покупки холодильника пока следователь задаёт вопросы судмедэксперту, рассуждения судмедэксперта о том, что ел покойник перед смертью).

В фильмах Д. Давыдова «Костёр на ветру» и «Нет бога кроме меня» безучастность присутствует и в архаичной, сельской среде. Культура Севера диктует определённые правила поведения людей: строить большие крепкие семьи, оставаться бдительным и в трезвом уме, оказывать помощь и поддержку тем, кто в них нуждается. В фильмах Д. Давыдова мы видим обратный процесс: матери-одиночки спиваются, отцы уходят из семей, преуспевшие «деребасы» используют своих более слабых соседей. В фильме «Нет бога кроме меня» Spartak Ильич, некогда односельчанин героя, эксплуатирует несчастного Руслана и его мать: они для него не земляки, оказавшиеся в беде, а материальный ресурс. Его уговоры о госпитализации в клинику не более чем манипуляция и попытка заработать на чужом горе, а не искренняя помощь и поддержка. В фильме «Костёр на ветру» односельчане Игната знали, что его сын повесился, но никто ему об этом не сказал (участковый наверняка знал, но промолчал). Жена Михаила сообщила Игнату это словно невзначай: «Повесился твой сын. Все знают, только ты не знаешь». Никто не способен проявить сочувствие и сострадание, эти навыки сталиrudimentами в современном обществе.

Жизнь человека невозможна без взаимопомощи, поскольку человек – существо социальное. Возможно, эта тема в рамках новой якутской волны связана с явлением индивидуализации в современном обществе, ведущим к изоляции людей друг от друга, изоляции человека от социума, социальной атомизации. Этот процесс неизбежно приводит к распаду межличностных связей, отчуждению индивида от социального контекста. Всё чаще звучат в инфополе слова «самопознание», «саморазвитие», «самоактуализация», «самопомощь». Такая

тенденция отражает замыкание человека на самом себе, повышая недоверие к его окружению. В своих фильмах Д. Давыдов обращает внимание на важность сохранения и поддержания взаимоотношений между людьми, особенно теми, кто оказался в непростых жизненных ситуациях.

Современное состояние общества описывается точной фразой Нурбека из фильма «Нелегал»: «Жизнь плохая, и люди плохие. Все про человечность забыли. Как шакалы, только о своих интересах думают». Человек человеку волк, люди разучились друг другу доверять, верить, видеть в другом человеке личность, принимать индивидуальность друг друга. Вследствие этого – предвзятость, ксенофобия, нетерпимость. Почему люди стали такими? А были ли они другими? Персонажи фильмов якутских авторов пренебрегают собственной культурой, вековыми традициями, корнями. Не так уж важно, якутская культура, русская или киргизская, любая культура учит отдавать, а не отбирать; в любой культуре необходимо оказывать помощь ближнему, а не прогонять его; любая культура способствует тому, чтобы люди принимали реальность свою и реальность других. В настоящем контексте видятся подходящими слова Татьяны Эверстовой, иллюстрирующие текущее состояние социума: «...я считаю, что людям нужно сохранять себя, а в себе хранить любовь к человечеству... Повсюду информация, которая воспитывает чувство ненависти к людям, народам, странам. Все делается для того, чтобы ты озлобился и ненавидел всех вокруг себя, чтобы уверовал в это. А я говорю, надо несмотря ни на что любить и держаться светлой стороны». ¹⁰⁴ Чтобы держаться светлой стороны и не утопать в нетерпимости, необходимо прийти к определённому уровню самосознания и сделать соответствующий выбор. Именно к этому и призывают якутские режиссёры – они обращают внимание зрителя на самого себя, вглубь его души, напоминая об ответственности людей за происходящие вокруг события.

¹⁰⁴ Иванилова Е. Татьяна Эверстова: «Мы все – части мирового оркестра». Искусство кино. Интервью [электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://kinoart.ru/interviews/my-vse-chasti-mirovogo-orkestra> (дата обращения: 24.05.2025)

В частности, авторы напоминают зрителю о культуре своего народа, акцентируя ценность общности, дружбы и межкультурной коммуникации. В этом отношении интересен фильм «Не хороните меня без Ивана» Л. Борисовой, в котором представителя двух культур – русской христианской и якутской анимистической, находят общее начало благодаря познанию друг друга. В основе сюжета фильма лежит история из биографии Ивана Васильевича Попова¹⁰⁵, который дружил с крестьянином Бересековым и несколько раз спасал его от погребения во время летаргического сна.

В какой-то степени фильм можно считать роуд-муви, зафиксированной этнографической экспедицией, погружающей зрителя в историю Якутии начала XX века. Вместе с героями мы путешествуем по алаасам, знакомимся с коренными жителями и их культурой, узнаём их нравы и обычаи. Иван собирает предметы утвари и быта, записывает сказки и песни олонхосотов, делает зарисовки и фотографии. В дороге Степан старается во всём помогать Ивану: в самом начале путешествия, когда ломается колесо телеги, Степан совершаёт подношение духу дороги, позже – помогает убедить ремесленника Василия пожертвовать своим чороном для коллекции Ивана. Ему хочется быть для Ивана полезным, поскольку он нуждается в его обществе и заботе. В течение долгого совместного пути «симбиоз» перерастает в хорошую дружбу.

Якутское название фильма «Увидевший прекрасное» отражает ведущую тему произведения, выраженную не только визуально. Причина, по которой Степан впадает длительный сон, становится не сразу очевидной как для зрителя, так и для пытливого ума Ивана: «Чувствую, что где-то рядом ответ, а понять не могу». Степану достаточно увидеть прекрасный рассвет с искрящимися на солнце каплями росы, сияющую серебром и улыбкой красавицу, картину Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» (крестьянин даже называет своего телёнка Дэйбинчэ, что отсылает к имени художника эпохи Возрождения). В красоте Степан видит Бога,

¹⁰⁵ Иван Васильевич Попов (1874-1945) – сын священнослужителя, основоположник изобразительного искусства в Якутии, фотограф, этнограф, просветитель. Иван Попов внёс большой вклад в изучение якутской культуры, истории и этнографии. Его коллекции предметов быта стали экспонатами крупнейших музеев мира.

и его душа покидает тело, поэтому для Степана его уникальный дар – проклятие, потому что он в любой момент может быть похоронен заживо. Жениться для него – обречь на несчастье возлюбленную, но именно умение видеть красоту, предаваться созерцанию, испытывать катарсис – это то, что делает героя по-настоящему живым и счастливым.

В картине также прослеживается особая для Якутии тема религиозной идентичности, сосуществования христианства и язычества. Но если в фильме «Царь-птица» Э. Новикова или «Детство, которое мы не знали» А. Романова мы наблюдаем скорее конфликт традиционной якутской веры и пропаганды атеизма, то в данном фильме язычество и христианство находятся в диалоге и гармонии. В образе Ивана и его характере сплелись христианское милосердие и почитание традиционных верований коренного населения. Вера как гносеологический феномен, как внутреннее отношение человека к этому миру, становится объединяющим началом двух, казалось бы, разных культур.

Поэтому новое мироустройство в фильмах Э. Новикова и А. Романова характеризуется отсутствием веры, легкомысленным (поверхностным) отношением к жизни, чуждыми традиционному укладу жизни порядками и требованиями. Патриархальная семья противопоставляется равноправию женщин, забота и уход за ближним – массовому медицинскому осмотру и доказательной медицине, ценность и уникальность жизни человека, животного или растения противопоставлена «клеймовке» (дифференциации) человека по политическим, конфессиональным или национальным признакам. Иллюстративна в этом отношении сцена из фильма «Царь-птица», в которой Никифор встречает в лесу Герасима и Фёдора, молодых комсомольцев. Они агитируют население проходить медицинский осмотр, заодно просят показать Никифора, может ли ещё стрелять его ружьё. Стариk, нехотя, соглашается. Впечатлённые метким выстрелом старика, молодые люди рассуждают: «Было бы у меня такое ружьё, я бы белых одним выстрелом...», а стариk в это время бережно достаёт пулю из лиственницы. Для мальчишек, гордо носящих звание «комсомольцев», убийство человека упрощено до предела, в их понимании существует только один маркер:

«красный» или «белый». Невозможно себе представить, чтобы старики рассуждали подобным образом; несмотря на давление политической идеологии, в их сознании есть нравственный фильтр, культурно опосредованный. Старики никогда не убьют животное просто так, без цели охоты, не говоря уже о человеке (просто потому что он «белый»), поскольку жизнь любого существа – высшая ценность.

Итак, одним из ведущих конфликтов в фильмах новой якутской волны является конфликт ценностей и нравственных установок героев, обусловленный сменой социокультурных парадигм («старый» и «новый» мир, смена власти и идеологии) и последующими явлениями глобализации. Вследствие этого общество трансформируется, на первый план выходят ценностные конфликты, поскольку рождается «новая мифология», в своей сути оппозиционная мифологии традиционной. Немаловажную роль в данных процессах играют средства массовой информации (СМИ) и социальные медиа, транслирующие обществу новые приоритеты и смыслы. В фильмах Татьяны Эверстовой образ СМИ подчёркнуто негативный: телевизор воспринимается жителями деревни как «странный ящик», женщины, неодобрительно глядя на него, замечают, что «в доме ёщё один учитель появился». Песни плача по радио сменяются «шумной музыкой», которую активно слушает городская молодёжь. В деревнях появляются модники с магнитофонами, грядёт распад социалистического лагеря, а старики, наблюдая очередную смену власти, ждут возрождения духовности и древнего знания.

В фильме «Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой прослеживается потребительское отношение средств массовой информации к человеку и его горю. В рыночной модели функционирования СМИ и новых медиа любая информация – это, прежде всего, товар. Поэтому история Байбала о поиске дочери и история сироты Нади, которая ищет своих родителей, становятся медиапродуктом, на котором можно заработать. Корреспондент язвительно говорит Алтану: «Когда старики умрёт, о тебе все сразу забудут». Эта фраза, как бы напоминающая о том, что факт жизни в современном мире подтверждается только публикациями в

социальных сетях, оппонирует с представлением Байбала о загробной жизни: «Обещай хоть изредка вспоминать о странном старике Байбала. Пока о человеке хоть кто-то помнит, он считается живым».

Гаджеты и смартфоны, цифровая среда в картине Л. Борисовой диктуют новые условия общения: отныне дружить можно на расстоянии, на расстоянии можно помириться с отцом, на расстоянии можно создавать совместные проекты, решать текущие задачи. В этом, безусловно, нет ничего плохого, это полезный инструмент, облегчающий многим жизнь. Но с другой стороны, социальные сети и новые медиа порождают новые ценности, новую культуру. Она, в свою очередь, вступает в конфликт с традиционной: новый мир блогеров с пестрящими развлекательным контентом страничками в социальных сетях против старого мира, утверждающего традиционные ценности, уважение старших, осознанное потребление. Современная культура Инстаграма (социальная сеть Instagram принадлежит компании Meta, признанной экстремистской и запрещённой на территории РФ), блогеров и смартфонов в картине Л. Борисовой ассоциируется с культом потребления, и в этом контексте показателен диалог Алтана и Байбала о счастье: Алтан думает, что для счастья нужно много денег, чтобы купить дом, машину и «шмотки всякие». В его ещё юном сознании состояние счастья тесно связано с материальными благами. Байбал считает, что радость от желаний проходит быстро, и гораздо важнее иметь заветную мечту, несбыточное желание. «Всё очень просто, — говорит Байбал, — она недостижима, и поэтому самая желанная». Заветная мечта для Байбала — это его духовная опора, как и любовь к родине, к природе, родному дому и семье.

Алтан — представитель современной индустриальной культуры, для него природа не является чем-то сокровенным, это просто фон, на котором можно снять забавный ролик о курортах моря Лаптевых или сделать красивое селфи, чтобы опубликовать в социальной сети. Для него природное пространство — это не дом и родина, а «край света», что-то очень далёкое и экзотическое. «Нынешние дети по лесу не ходят. В наше время наоборот, нас из леса палкой нельзя было выгнать» — говорит Игнат в фильме Д. Давыдова «Костёр на ветру». Нынешние

дети не выстраивают контакт с природой, хотя якуты с ней тесно связаны – природа воспевается, одухотворяется, именно она дарует жизнь людям.

Ещё одна проблема цифровых реалий связана с доступностью гаджетов для детей. В якутских фильмах мы видим разрушительные последствия длительного и неконтролируемого взаимодействия ребёнка и электронного устройства («Мой убийца» К. Марсана, «Надо мною солнце не садится» Л. Борисовой), что неизбежно приводит к отчуждению детей и родителей, нарушению коммуникации между поколениями.

Массовая культура Запада с её упрощением, потребительскими мифами, эстетизацией насилия высмеивается в сюжетной линии с торговцами бивнями в фильме В. Мункуева «Чувак». Пока мужики пытаются расплатиться за двустволку останками мамонта, продавец ружья замечает: «Вы прямо как в американском кино, там всегда убивают торгаша оружием»¹⁰⁶. Воодушевившись сходством с героями культовых американских фильмов, торговцы бивнями направляются в магазин с DVD-дисками, где происходит следующий диалог:

- У вас есть американское кино, где убивают продавца оружия?
- А ты почему американские фильмы ищешь? Якутские бери.
- Якуты разве кино снимают?
- В последнее время лучше американцев снимают.

Девушка-продавщица акцентирует внимание героев на национальной кинопродукции, которой по праву стоит гордиться. Родное, национальное кино, созданное с любовью к своему зрителю, противопоставляется западной кинопродукции, пропагандирующей ценности массовой культуры, чуждой своими тенденциями к стандартизации и унификации. Чтобы преодолеть влияние масскультта, необходимо нащупать подлинную реальность, в которой существует якут и обрести идентичность. Поиск личностной идентичности героев фильма

¹⁰⁶ По-видимому, здесь даётся отсылка к таким фильмам, как «Терминатор» (1984) Д. Кэмерона и «Оружейный барон» (2005) Э. Никкола («Главное правило торговца оружием – не быть застреленным из своего же товара»).

«Чувак» подобен поиску национальной идентичности всего народа саха, сопровождающийся сменой культурных и нравственных предпочтений.

Подводя итог, можно сказать, что якутские режиссёры в своих картинах предлагают способы преодоления кризиса, образовавшегося в социальной и культурной жизни общества, а именно:

- коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение в противовес социальной деградации, разобщённости и отчуждению;
- гуманизм, ценность любой жизни, прав и свобод человека против тоталитаризма, нетерпимости и вражды;
- крепкая семья, любовь и преемственность поколений против разрушения родственных связей, упразднения традиционного облика семьи;
- разумное потребление и киберактивизм (использование интернета и социальных сетей в качестве средств коммуникации, мобилизации и организации) против общества потребления, обогащения и «культуры хайпа»;
- приоритет духовного над материальным, сохранение родной культуры и языка как противодействие влиянию мировых стандартов, угрожающих сохранению уникальных черт нации и менталитета.

Заключение

Якутская «новая волна» – феномен отечественного кинематографа XXI века, объединивший в себе достижения якутских кинематографистов, накопленные с конца 80-х годов и сформировавшие успешно функционирующую систему регионального кинопроизводства, что позволило режиссерам и продюсерам представлять свою республику, достижения отечественной кинематографии на крупнейших кинофестивалях и активно заявлять о себе всему миру. Интерес к якутскому кино со стороны кинематографистов, критиков, журналистов, исследователей широкого спектра гуманитарных специальностей позволяет говорить об актуальности этого явления. В настоящем исследовании была предпринята попытка осуществить комплексный анализ феномена якутской «новой волны»: выявить причины его возникновения, обобщить уже имеющиеся на данный момент научные знания, проследить характер развития кинематографа в Якутии и обнаружить ключевые художественные образы, присущие фильмам рассматриваемого периода. Особое внимание в работе было уделено тем фильмам и их авторам, которые на данный момент представляют национальный кинематограф Якутии широкому кругу зрителей разных стран.

После длительного периода стагнации национальной культуры, кризисного состояния развала социалистического лагеря, для пионеров якутского кино оказались ресурсными именно наследие далекого прошлого, традиционные верования и фольклор. Образы и мотивы, передаваемые из уст в уста олонхосутами, сказителями, нашли свое визуальное воплощение сначала в пространстве телевизора, а затем и кино. Первые якутские видеофильмы, в которых отражается процесс актуализации богатого культурного наследия и национальной мифологии, стали важной движущей силой кинематографа Якутии. Обращение к многовековой традиции художественного, образного повествования и к национальному мировоззрению позволило кинематографистам сформировать свой уникальный язык и стиль, транслируя зрителям идеи мира, любви, добра,

духовности, как никогда актуальные в условиях нестабильности во всех сферах жизни социума.

Обращаясь к ключевым этапам истории национального кинопроизводства в Якутии, стоит отметить, что создание в 1992 году Государственной национальной кинокомпании оказало колоссальное влияние на дальнейшее развитие кинодела республики. Благодаря усилиям А. Романова, И. Жараева, Н. Аржакова, С. Сивцева и др. в Якутии стали создаваться документальные и игровые картины, экранизации классиков якутской литературы, а также фильмы, посвященные ключевым историческим периодам. Появление независимых киностудий, системы проката и маркетинга в начале 2000-х стало стимулом для освоения жанров, пользующихся популярностью у зрителей (комедии, мелодрамы, триллеры и хорроры). Существенную роль в этом процессе сыграли и технические достижения: доступность, мобильность и простота в использовании цифровых видеокамер. Это позволило молодым людям по всей республике проявлять свой творческий потенциал, вследствие чего стало появляться так называемое «улусное кино». Позже, благодаря сообществу независимых кинематографистов «Якутский киноклуб», в 2010-х начали объединяться разрозненные кинематографисты, постепенно происходила популяризация и продвижение якутского кино на всероссийские и международные кинофестивали. Период с 2016 года стал значимой вехой в истории якутского кино, авторские работы режиссеров Д. Давыдова, С. Бурнашёва, Э. Новикова, Л. Борисовой и др. стали получать награды на престижных зарубежных киносмотрах¹⁰⁷. В настоящем исследовании были определены три группы факторов, оказавших в разной степени влияние на формирование феномена якутской «новой волны»: политические и экономические, творческие и мотивационные, культурные и исторические. Создание нормативно-правовой базы и оказание финансовой помощи со стороны руководства республики, зрительский интерес к локальной

¹⁰⁷ Гришина А. В. История изучения кинематографа Якутии // Наука, общество, технологии: актуальные вопросы, достижения, инновации: монография. – Пенза: МУНС "Наука и просвещение", 2024. С. 48.

кинопродукции и поддержка народного творчества и, что не менее важно, возрождение национального самосознания – ключевые предпосылки рассматриваемого явления.

Уже первые крупные проекты А. Романова стали результатом внутренней необходимости в национальной самоидентификации. В картинах «Срединный мир» (1993) «Ураангхай саха» (1999) режиссер восстанавливает утраченную связь поколений, обращаясь к темам происхождения своего народа, сохранения памяти предков, возрождения языка. В современных реалиях эти темы остаются актуальными, и молодые авторы продолжают поиски ответов, касающихся вопросов национального самосознания. Новым содержанием наполняются этнические символы, национальные песни, обряды. Вместе с этим рождаются новые мифы и новые герои, но в них по-прежнему можно обнаружить архаичные конструкты, сюжеты и модели архетипов. Примером тому является мифологическое сюжетосложение якутских фильмов и присутствие в них характерных элементов магического реализма.

Преданность авторов своему зрителю и опыт развития республиканского театра (Саха академический театр им. П.А. Ойунского, Театр юного зрителя РС(Я)) способствовали тому, что актерский состав якутских фильмов всегда отличался высоким профессиональным уровнем. Однако режиссеры в последние годы часто привлекают в свои фильмы натуралистов, непрофессиональных актеров: например, Д. Давыдов целенаправленно работает с людьми, не имеющими опыта работы в кино, Л. Борисова ищет типажей-натуралистов, соответствующих определенному образу. Сами режиссеры отмечают, что на экранах все чаще мелькают одни и те же лица, а новых талантливых актеров сейчас найти не так просто, что говорит об определенном дефиците профессиональных исполнителей. Кадровый дефицит наблюдается и в других цехах: на всю якутскую киноиндустрию приходится два композитора (Моисей Кобяков и Андрей Гурьянов), два оператора (Семён Аманатов и Иван Семёнов) и фактически один звукорежиссер (Иннокентий Сивцев).

Производственный и технический аспект в настоящем исследовании не был подробно представлен, но во многом именно бюджетным, мобильным кинопроизводством обусловлена эстетическая и тематическая составляющие фильмов якутской «новой волны». Чтобы собрать деньги на фильм, режиссеры берут кредиты, продают имущество, занимают деньги у знакомых. Эти же знакомые становятся актерами, помощниками режиссера, реквизиторами, художниками, администраторами по площадке. Взаимовыручка и готовность прийти на помощь является важным интегративным фактором, потому что фильмы ориентированы в первую очередь, на внутренний рынок и местного зрителя. Как правило, героями фильмов становятся обычные, простые люди с внутриличностными конфликтами, с проблемами в семье и на работе. Истории, ситуации и конфликты близки и понятны каждому, они находят отклик в душе якутского (и не только) зрителя.

В настоящей работе не была явно отражена сформировавшаяся система дистрибуции и проката в Якутии. Стоит отметить, что кинематограф Якутии демонстрирует устойчивое развитие, укрепляя свои позиции в прокатной сфере внутри региона. Особенно производительными оказались годы 2018-2022, когда общий объем рынка кинопроката в регионе достиг значений 1,77 млрд. рублей. При этом, несмотря на преобладание отечественных и зарубежных лент (1,57 млрд. рублей), локальная кинопродукция уверенно заняла свою нишу, собрав более 200 миллионов. Такая динамика роста, как отмечают исследователи, во многом стала следствием «отложенного спроса»: на экраны вышли картины, съемки которых были приостановлены в период пандемии и завершились в 2021 году. При общем числе кинопремьер, состоявшихся после снятия ограничений, именно республиканские проекты вызвали наибольший ажиотаж.

Исследование жанровой специфики фильмов «новой волны» вывело на поверхность вопрос о разделении на жанровое и авторское кино. Авторы склонны утверждать, что четкого разделения в республике не происходит, поскольку зритель одинаково любит как «фестивальные», так и «жанровые» фильмы. Конечно, данный вопрос требует более детального рассмотрения и

анализа зрительского спроса на коммерческую и фестивальную продукцию в регионе. В настоящем же исследовании мы ограничились обнаружением общих тенденций, связанных с ростом качественных и количественных характеристик фильмов последнего десятилетия. На основе материалов каталога онлайн-кинотеатра SAKNAMOVIE.RU была обозначена тенденция увеличения количества фильмов диффузных жанров, что связано с ростом именно «фестивальных» кинолент, использующих сложные полижанровые конструкции. Якутская «новая волна» известна фестивальными работами, но современный кинематограф Якутии представлен и большим количеством жанровых фильмов, при этом наибольшую популярность у зрителя имеют фильмы ужасов и комедии.

Тесную связь современного кинематографа Якутии с литературой и словесностью, устным народным творчеством и эпосом Олонхо сложно переоценить. Национальные темы и мифологические мотивы обнаруживаются и во многих современных киноработах, будь то эпические драмы или камерные сюжеты, разворачивающиеся в хорошо узнаваемых интерьерах. В рассматриваемых фильмах прослеживается мифологическое сюжетосложение с характерными элементами: возникновение мифа, обряды и действия, обусловленные мифом, наказание за нарушение правил, диктуемых мифом. Выявлены устойчивые образы в фильмах якутских режиссеров: образ дороги и пути, образ природы Севера, вступающий в оппозицию с городскими пространствами, образ семьи – традиционной и современной, образ «магического присутствия» – ритуалы, обряды, камлания. Темы, раскрывающиеся в конфликтах героев и в их образах, затрагивают проблемы всероссийского масштаба: низкий уровень качества жизни в регионах, алкоголизация населения и связанная с ней преступность, инфраструктура в селах и деревнях, транспортная доступность, сохранение культурного наследия, вопросы социальной политики, проблемы глобализации. В образной системе якутских фильмов явно прослеживаются следующие оппозиции: традиционный и прогрессивный стиль жизни; анимистическое и материалистическое мировоззрение; городское,

индустриальное пространство и природный ландшафт, лес или алаас. Эти оппозиции образов определяют ведущие конфликты в фильмах якутской «новой волны».

Проведенный в настоящем исследовании анализ образной системы фильмов якутской «новой волны» позволяет утверждать, что якутские фильмы говорят об очень важных и острых проблемах, связанных с состоянием современного мира и общества. Авторы показывают разрушительные последствия урбанизации: спивающиеся села, отсутствие дорог и средств коммуникации в деревнях, агрессивная городская среда, коррупция и преступность, разрыв связи «человек-природа». Эта связь проходит красной нитью практически во всех фильмах якутских режиссеров, сама природа и элементы природного ландшафта – неотъемлемая часть изобразительного решения картин. Природа в фильмах якутских режиссеров жива, величественна и действенна. Пространство природы наполнено злыми и добрыми духами, способными вмешиваться в судьбы героев.

В процессе исследования ключевых художественных образов в фильмах якутских режиссеров и внутрисистемных конфликтов были обнаружены явления социальной деградации, атомизации общества, приводящие к низкой социальной ответственности, видоизменению института семьи вплоть до разрушения родственных связей. Это проявляется в безразличии и безучастности героев по отношению к соседям, друзьям, членам семьи, в этическом и духовном разрыве между представителями разных поколений, в перераспределении гендерных ролей в семье. Мы наблюдаем общество, в котором старики более адаптивны и приспособлены, отцы и матери беспомощны или их вовсе нет, а дети остро нуждаются в заботе, помощи и любви. Подрастающее поколение находит утешение в смартфонах и гаджетах, что увеличивает разрыв между родителями и детьми.

Поскольку в наблюдающихся проблемах фигурирует именно человек, якутские авторы своими фильмамизывают зрителя к ответственности, напоминая всем нам о традиционных ценностях: настоящих, реальных, человеческих. В 2022 году на уровне государственной политики был издан Указ

«Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»¹⁰⁸, когда в мире и в нашей стране уже сложилась ситуация, требующая неотложных мер. Но искусство и, в частности кино, продолжает доказывать, что оно может быть эффективным инструментом для осмыслиения происходящих трансформаций и формирования новых мировоззренческих принципов.

Отечественный региональный кинематограф обладает большим потенциалом развития, он представляет особый исследовательский интерес и требует дальнейшего изучения. В данной работе были рассмотрены характерные черты и особенности якутского кино в динамике его развития, однако национальное кино в России представлено также и другими республиками: Бурятия, Башкортостан, Кабардино-Балкария, Калмыкия, Татарстан, Чеченская республика и др. Дальнейшие исследования отечественного кинематографа в его национальном аспекте позволяют обратить внимание на способы художественного самовыражения регионов, на проблемы сохранения уникальной культуры и языка посредством кинематографа и возможные способы поддержки, финансирования и продвижения регионального кино.

¹⁰⁸Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. №809. Официальные сетевые ресурсы Президента России — 2022 [электронный ресурс]. Режим доступа URL:<http://kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения 10.12.2024).

Словарь терминов

Аар Айыы: традиционная вера народа саха, официально зарегистрированная религия в Управлении Министерства юстиции Российской Федерации по Республике Саха (Якутия).

Аал Луук мас (*Аар Кудук мас*): Мировое древо, скрепляющая опора всех трёх миров (Верхнего, Срединного и Нижнего), центр вселенной.

Абааны (*Абасы*): собирательное название злых духов, населяющих все три мира в якутской мифологии.

Айыы: общее название божеств Верхнего мира, а также духов умерших из родовитых семей, приравненных к творцам.

Аллараа дойду: Нижний, подземный мир в якутской мифологии.

Алаас (*Алас*): геологическое образование, типичное для равнинной Якутии и Тюменской области, сакральный ландшафт в культуре саха.

Алгыс: благопожелательное заклинание в адрес божеств и духов, просьба о благодати, счастье и изобилии.

Балаган: традиционное зимнее жилище якутов, зимник.

Деребас: выходец из провинции (села, деревни), простолюдин.

Дойду (*дайды*): страна, край или родина, в мифологическом контексте означает разные локусы (миры): «үөһээ дойду» – Верхний мир, «аллараа дойду» – Нижний мир, «орто дойду»: Срединный мир.

Иччый (*ирчый*, *итчый*, *инчый*): духи-хозяева Срединного мира.

Күөрчэх (*Кёрчех*): традиционно летнее блюдо якутов из взбитых сливок и ягод.

Күт (*Күт-сүрп*): жизненное начало, душа, сверхъестественная жизненная сила. Душа человека представлена в трёх ипостасях: материнская душа Йиэ-кут, физическое тело Буор-кут и интеллектуальная составляющая Салгын-кут.

Мамбет: малограмотный выходец из провинции, криминальный элемент.

Мем (*от англ. meme, Internet meme*): информация в форме объекта, создаваемого электронными средствами коммуникации. Это может быть фраза,

образ, концепция или идея. Как правило, носит иронический или юмористический характер, вследствие чего быстро приобретает популярность, распространяясь в Интернете посредством социальных сетей, мессенджеров, блогов и пр.

Олонхоñут (*Олонхосут*): исполнитель эпических сказаний Олонхо, импровизатор.

Орто Дойду (*Орто туруу дойду*, *Орто дъабыл дойду*): Срединный мир в якутской мифологии, мир людей, животных и их духов (иччи).

Сайылык: летник, расположенный около пастбища.

Сэргэ (*Аар баðах*): ритуальный коновязный столб, наиболее распространённый памятник материальной культуры якутов.

Табык: шкура или чучело жертвенного животного, древний музыкальный инструмент якутов.

Тангара: собирательное название добрых существ, тотемных животных и птиц, обладающих магическими способностями и оказывающих помочь в спасении предков или основателей рода.

Тойук: особый жанр и техника пения в музыкальном фольклоре якутов, музыкально-поэтическая импровизация. Тойуком исполняются бытовые, торжественные, любовные песни, речи основных персонажей олонхо.

Тубэлтэ: фольклорные истории об ужасном, таинственном и мистическом, произошедшие с рассказчиком или его знакомым-очевидцем.

Улуус (*Улус*): административно-территориальная единица, синоним термина «район».

Урана (*Могол ураса*, *Урасá*): тип старинного летнего жилища якутов, коническое каркасное сооружение, покрытое берестяными полотнищами и с красочным оформлением.

Хайп (*от англ. hype*): шумиха, ажиотаж, стихийный и кратковременный всплеск интереса к чему-либо или кому-либо, обусловленный действиями СМИ, стратегией рекламы или пиара.

Чороон (*Чорон*): национальный сосуд, чаша для ритуального кумысопития. Сакральный символ духовной и материальной культуры саха.

Ыйык мас (Ытык мас): шаманское дерево, в дупле которого воспитывается душа будущего шамана. В таком деревне также может жить дух определённой местности, в эпосе Олонхо олицетворяет вечно живую растительность, дающую еду людям и животным.

Үөхээ дойдү: Верхний, божественный мир, обиталище верховных божеств Айыы.

Үөр (Ёр): душа умершего «дурной» смертью человека, злой дух, ведущий существование между бытием и небытием в наказание за прижизненные прегрешения.

Библиография

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
2. Анашкин С.М. Другие территории. Этническое кино: периферийные традиции, воображаемые перспективы / С.М. Анашкин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2024. – 444 с.
3. Аргылов Н.А. Охлопкова У.В. Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен // Медиа альманах. – 2022. – №6. С. 107-117.
4. Архейм Р. Кино как искусство / Р. Архейм. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 207 с.
5. Базен А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
6. Балаж Б. Видимый человек, или Культура кино / Б. Балаж. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. – 160 с.
7. Борисова И.З. Современное якутское кино – культурологический аспект // Культура и цивилизация. Том 12. № 5А. 2022. – С. 597-602.
8. Брагина Д.Г. Семья у якутов: от традиции к современности // Северо-Восточный гуманитарный вестник, №4(13), 2015. – С. 48-53.
9. Бычков В.В. Эстетика: учебник для вузов / В.В. Бычков. – М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2011. – 452 с.
10. Вахрушев А.Ю. Книга кино. Об актуальных проблемах и о будущем визуальной антропологии. Интервью // Сибирские исторические исследования № 4. 2020. – С. 136-156.
11. Винокуров В.В. Представления о человеке в якутской мифологии // Вестник СВФУ №2 (06), Серия «Педагогика. Психология. Философия», 2017. – С. 44-51.
12. Винокурова У.А. Якутские ценности в начале XXI века // Новые исследования Тувы №3, 2017. – С. 84-99.

13. Винокурова У.А. Формирование и изменения ценностных структур сознания народов Якутии: автореферат дис. ... доктора социол. наук: 22.00.04 / Винокурова Ульяна Алексеевна. – М., 1995. – 44 с.
14. Гришина А.В. История изучения кинематографа Якутии // Наука, общество, технологии: актуальные вопросы, достижения, инновации: монография. – Пенза: МУНС "Наука и просвещение", 2024. С. 38-51.
15. Гришина А.В. Креативные индустрии регионов России: республика Саха (Якутия) // Креативные индустрии как императив экономического роста: кросс-инновации и устойчивое развитие: монография под ред. Беганской И.Ю., Подкопаева О.А. – Самара: ООО НИЦ «ПНК», 2024. – С. 88-98.
16. Гришина А.В. Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). – С. 96-105.
17. Гришина А.В. Чудеса в фильмах якутской новой волны // Культура и цивилизация. Том 14. № 5А, 2024. – С. 85-93.
18. Долин А. «Хребты иного мира. К вопросу о «якутском чуде» (настоящий материал создан и распространён иноагентом) // Искусство кино №1/2, 2021. – С.5-9.
19. Жараев И. С. Люди за кадром и в кадре / И.С. Жараев. – Якутск: Сахаполиграфиздат, 2004. – 104 с.
20. Жараев И.С. Что человек делает, таков он и есть / И.С. Жараев. – Якутск: Сахаполиграфиздат, 2005. – 110 с.
21. Жараев И.С. Документы кинематографии Якутии: (из фондов Национального архива Республики Саха (Якутия) / И.С. Жараев. – Якутск: Сахаполиграфиздат, 2005. – 277 с.
22. Жараев И. С. Люди за кадром и в кадре / И.С. Жараев. – Якутск: Сахаполиграфиздат ч. 8, 2007. – 162 с.
23. Жараев И. С. Люди за кадром и в кадре / И.С. Жараев. – Якутск: Сахаполиграфиздат, ч. 9, 2008. – 144 с.

24. Жараев И.С. Заметки из истории кинематографии Якутии: к 100-летию со дня первого показа кино в Якутии / И.С. Жараев. – СПб: Ахсаан, 2011. – 287 с.
25. Закревская А.А. Магический реализм Микеланджело Антониони. Ускользающая оптика // Обсерватория культуры. №3, 2015. – С. 84-89.
26. Закревская А.А. Некоторые особенности «магического реализма» в европейском кинематографе второй половины XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Закревская Анна Андреевна. – М., 2015. – 24 с.
27. Ионов В.М. Орёл по воззрениям якутов // Сборник Музея по антропологии и этнографии при Императорской Академии наук; вып. 16. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1913. – 28 с.
28. История Отечественного кино постсоветского периода / Авторский коллектив. М.: Вече, 2023. — 608 с.
29. Кант И. Сочинения в 6 томах. Т. 4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965.— 544 с.
30. Кирчанов М.В. Национальное кино как форма визуализации идентичности в культуре исторической памяти в Республике Саха (Якутия) в 2010-е – начале 2020-х гг // Russian Studies in Culture and Society, Volume 6, Number 2, 2022. – С. 51-76.
31. Клецкин А. А. Кино в жизни якутян / А.А. Клецкин. – Якутск: Якут.кн. изд-во, 1973. – 78 с.
32. Клюева Л.Б. Проблемы стиля в экраных искусствах: учебное пособие / Л.Б. Клюева. – М.: ГИТР, 2007. – 148 с.
33. Кожокару Т.И. К вопросу о методологии анализа фильма // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ № 44(4), 2021. – С. 118-148.
34. Корте Г. Введение в системный киноанализ / Г. Корте; пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. – 360 с.

35. Корякина А.Ф., Герасимова Л.Н. Семейные ценности якутского народа в эпосе Олонхо // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, Том 13. Выпуск 11. 2020. – С. 91-96.
36. Кочарян В. Якутское кино. Путь самоопределения / В. Кочарян. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. – 208 с.
37. Кочарян В. Оценивая роль Якутского международного кинофестиваля. Интервью с Ириной Энгелис // Якутское кино. Путь самоопределения. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. – С. 155-160.
38. Кракауэр З. Теория кино. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр; пер. с нем. Д. Соколовой, О. Улыбшевой. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. – 504 с.
39. Красильникова Г.А., Ляпкина Т.Ф. Кино Якутии в контексте диалога культур // Вестник СПбГИК №2 (51), 2022. – С. 82-89.
40. Кулешов Л.В. Кинематографическое наследие / Л. В. Кулешов. – М.: Искусство, 1979. – 233 с.
41. Кузьмина А.А. Поэтика хронотопа пути в якутском героическом эпосе (на материале олонхо С. Н. Каратаева «Богатырь Тонг Саар») // Научный диалог. Т. 11. № 1, 2022. – С. 262-278.
42. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе / В. Куренной. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 232 с.
43. Левочкин В. В. Феномен национального кино на опыте Республики Саха (Якутия) // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015, № 12 (90). – С. 120-123.
44. Левочкин В.В. Национальная киноиндустрия Республики Саха (Якутия): динамика и приоритеты культурной политики // Обсерватория культуры, 2016 №1(2). С.146-152.
45. Левочкин В.В. Особенности формирования культурных индустрий в национальном регионе России: на примере республики Саха (Якутия): автореферат дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Левочкин Владислав Валерьевич. – СПб., 2018. – 23 с.

46. Левочкин В.В. Креативные индустрии и культурное наследие: перспективы их сотрудничества на примере республики Саха // Арктика 2035: актуальные вопросы, проблемы, решения №3(11), 2022. – С. 129-134.
47. Лотман Ю.М. Семиотика и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Издательство «Ээсти Раамат», 1973. – 92 с.
48. Мурашкевич (Гришина) А.В. Сказочные образы современного кинематографа Якутии (на примере экранизации рассказа «Со мною состарившаяся лиственница» Василия Яковлева) // Сказка как нарративная модель в литературе и кино. Материалы XIV Всероссийской научной конференции по эстетике экранизации. Москва, 2024. С. 155-163.
49. Мурашкевич (Гришина) А.В. Феномен «новой якутской волны» в отечественном кинематографе XXI века // Современный кинематограф основные векторы развития. Сборник статей. Материалы научно-практической конференции. Москва, 2024. – С. 97-102.
50. Никитина И.П. Методологические аспекты киноведческих исследований // Вестник ВГИК, Т. 16 №4 (62), 2024. – С. 82-100.
51. Новое якутское кино в 12 фильмах. М.: Наука. Искусство кино №1/2, 2021. – С. 46-69.
52. Ноева (Карманова) С.Е. Лиминальный мир в якутской культуре: роль и место человека в пространстве дороги // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2021. – С. 40-52.
53. Ноева (Карманова) С.Е. Поэтика «границы», «порога», «пути» в якутских романах // Филологические науки. Вопросы теории и практики №7(85). Тамбов: Грамота, 2018. – С. 252-255.
54. Ноева (Карманова) С.Е. Образ городчика в якутской культуре: функции медиатора между мирами // Арктика XXI век. Гуманитарные науки № 1(27), 2022. – С.47-59.
55. Оросин К. Г. Нюргун Бootur Стремительный. Редактирование, перевод и комментарии Г. У. Эргис. – Якутск: Госиздат ЯАССР, 1947. – 404 с.

56. Ойунский П.А. Нюргун Боотур Стремительный: якутский героический эпос олонхо / пер. с якутского В. Державина. – Якутск: Якутское книжное издательство, 1982. – 429 с.
57. Павлова Н.В. Орнитоморфные помощники героя в якутской волшебной сказке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота № 11(65): в 3-х ч. ч. 2., 2016. – С. 34-36.
58. Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь / А.И. Пиотровский. – Л.: Искусство, 1969. – 511 с.
59. Покатилова И.В. Вечно существующее время. Система искусств в Якутии как дорога к якутскому кино // Искусство кино, 2021. №1/2. — С. 76-89.
60. Покатилова И. В. Метаморфозы пластического фольклора в истории культуры Якутии XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Покатилова Ия Володаровна. СПб.: 2003. 219 с.
61. Предания, легенды и мифы саха (якутов) / Сост. Н.А. Алексеев, Н.В. Емельянов, В.Т. Петров. Новосибирск: «Наука» Сиб. изд. фирма РАН, 1995. – 400 с.
62. Природа и культура: материалы международной научной конференции (Якутск, 13-15 июня 2012 г.): в 2 ч. / отв. ред. Н.С. Павлова. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2012. – Ч. 1. – 264 с.
63. Пудов А.Г. Проблема возврата к традиционным ценностям в проекте этнокультурной модернизации. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики №2(76). Тамбов: Грамота, 2017. – С. 161-164.
64. Пудов А.Г. Этномодерн – новая креативная парадигма художественной культуры Якутии // Манускрипт, том 12. Тамбов: Грамота, 2019. – С.117-121.
65. Пудов А.Г. «Русский Голливуд» и «Сахавуд» в параллелях культурного ренессанса // Знание. Понимание. Умение//Культура и общество №2, 2022. – С.198-210.

66. Пудовкин В. Избранные статьи. Редактор, составитель и автор примечаний И. Долинский. М.: Искусство, 1955г. – 464 с.
67. Романова Е.Н. Якутский праздник Ысыах: истоки и представления / Е.Н. Романова. – Новосибирск: Наука. Сиб. изд. фирма, 1994. – 159 с.
68. Романова Е.Н. Люди солнечных людей, с поводьями за спиной: судьба в контексте мифоритуальной традиции якутов. / Е.Н. Романова. – М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 1997. – 200 с.
69. Романова Е.Н. Мифология и ритуал в якутской традиции: дисс. ...доктор исторических наук: 07.00.07 / Романова Екатерина Назаровна. – М.: 1999. – 388 с.
70. Романова Е.Н. Категории традиционной якутской культуры XIX века: рефлексии христианского мира. Якутия – форпост освоения Северо-востока Сибири, Дальнего Востока и Русской Америки (XVII-XX века) / Е.Н. Романова. – Якутск: Якутский филиал издательства СО РАН, 2004. – С. 178-183.
71. Романова Е.Н. Игнатьева В.Б. Антропология вечной мерзлоты: природный ландшафт и «территория этничности». Природа и культура // Материалы международной научной конференции: в 2-х частях. Том 1. Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова, 2012. – С. 61-75.
72. Романова Е.Н. Окно земли (Мифопоэтический хронотоп якутской визуальности) // Искусство кино №1/2, 2021. – С. 38-45.
73. Саввина С.Р. Краткая история якутского кино // Искусство кино №1/2, 2021. – С. 10-14.
74. Саввина С.Р. Магистерская диссертация «Феномен якутского кино: культурные предпосылки, причины взлета и перспективы развития». Якутск, 2021. – 103 с.
75. Саввинов Н. Е. Якутия – киносъемочная площадка / Н.Е. Саввинов. – Якутск: кн. изд-во, 1977. – 77 с.
76. Сивцев С. Н. Становление кинематографа в культуре Якутии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Сивцев Степан Николаевич. М.: 2005. – 157 с.

77. Смагина С.А. Национальное кино в России // История Отечественного кино постсоветского периода. М.: Вече, 2023. – С. 179–207.
78. Соковиков С.С. Фольклорно-мифологическое в якутском кино: возвращение к корням или индустрия неомифологий? // XI Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: от прошлого к будущему»: Сборник материалов международной научной конференции. — Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2024. — С. 239-245.
79. Степанов В.В. Современная этнокультурная политика Республики Саха (Якутия) // Якуты Саха.3-е изд. М.: Наука, 2024. – С. 506–531.
80. Стручкова Н.А. Мотив дороги в традиционной картине мира якутов // Теория и практика общественного развития. Исторические науки. №3, 2015. – С. 134-137.
81. Томская А.В., Борисова У.С. Образ народа саха в современном якутском кино // Вестник СВФУ №4 (32), Серия «Экономика. Социология. Культурология», 2023. – С. 135-143.
82. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 578 с.
83. Ушницкий В.В. Феномен религии айыы: время зарождения, анализ функций, влияние мировых религий // Религия в истории народов России и Центральной Азии. Материалы 2-й Международной конференции. Барнаул, 2014. – С. 353–356.
84. Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И. Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021) / А.В. Федоров, А.А. Левицкая, О.И. Горбаткова. – М.: ОД «Информация для всех», 2023. – 378 с.
85. Федорова Г.А. Якутский кинематограф в системе культуры Якутии XX-начала XXI веков // Международный научно-исследовательский журнал №1(151), 2025. – С. 1-5.

86. Филиппова К.В. Современное якутское (Саха) кино в контексте российской и мировой киноиндустрии // IV Роббековские чтения. Сборник материалов международной научно-практической конференции. — Якутск: Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова, 2021. — С. 186-190.
87. Фольклор долган. Сост. П.Е. Ефремов. Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 2000. – 448 с.
88. Фуртай Ф. Безумный герой кинематографа: ученый как зеркало экзистенциальных страхов // Международный журнал исследований культуры № 3(32). СПб.: Эйдос, 2018. С. 53–67.
89. Шагельман Ю. «Мы стараемся ничего не приукрашивать, но и не показывать хуже, чем есть». Дмитрий Давыдов о фильме «Пугало» и якутском кино. Газета Коммерсантъ №33 от 26.02.2021. – С. 12.
90. Штейн С.Ю. Актуальные проблемы искусствоведческих исследований // Культура и искусство. № 10, 2017. — С. 59 - 73.
91. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // АРТИКУЛЬТ № 42(2), 2021. – С. 6-23.
92. Штейн С.Ю. Методикометодологическая схема исследований кинематографа. Предметная область // АРТИКУЛЬТ. №3(43), 2021. –С. 6-39.
93. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология // АРТИКУЛЬТ №44 (4), 2021. – С. 6-59.
94. Эйзенштейн С.М. За кадром. Ключевые работы по теории кино. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016. – 727 с.
95. Якуты Саха / Отв.ред. Н.А. Алексеев, Е.Н. Романова, З.П. Соколова. М.: Наука, 3-е издание, 2024. – 599 с.
96. Яковлев В.В. Со мною состарившаяся лиственница / В.В. Яковлев. – Якутск: [б.и.], 2019. – 78 с.

97. Damiens, Caroline. Cinema in Sakha (Yakutia) Republic: Renegotiating Film History / Caroline Damiens // KinoKultura, 2015. – 48 p.
98. Damiens, Caroline. A Cinema of One's Own: Siberia Indigenous People Identity Building. Reconstruction in Recent Cinema. Examples from Sakha (Yakutia) Republic and the Republic of Khakassia / Caroline Damiens // InterDisciplines, 5/1. 2014. – 52 p.
99. Maj, Emilie. Internationalisation with the use of Arctic indigeneity: the case of the Republic of Sakha (Yakutia), Russia / Emilie Maj // Polar Records, 48. 2012. – pp. 210-214.
100. Mészáros, Csaba. The Middle World of Film: Ontological Poetics, Live Landscapes, and Sentient Beings in the Language of Movies / Csaba Mészáros // KinoKultura, 2022. – pp. 1-7.

Электронные ресурсы

101. Авера К. «Муммуттар»: 56 дней в якутской тайге. О заблудившихся в Верхоянье сняли фильм. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://yakutsk.bezformata.com/listnews/zabludivshisy-a-v-verhoyane-snyali-film/39550364/>. (дата обращения: 2.05.25).
102. Анашкин С. Дорообо, киина! – Здравствуй. кино! Якутский кинематограф: сюжеты и коллизии. Искусство кино. Архив. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://old.kinoart.ru/archive/2006/02/n2-article16?tmpl=component> (дата обращения: 25.04.24).
103. Анашкин С. Чорон, осохай и каверзы абаасы. СЕАНС [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://seance.ru/articles/yakutkino/> (дата обращения: 25.04.24).
104. Анашкин С. Боготворец и визионер. Искусство кино. Архив. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://old.kinoart.ru/archive/2016/01/bogotvorets-i-vizioner-bog-desegej-rezh-sergej-potapov-nerazgadannaya-lyubov-rezh-mikhail-lukachevskij> (дата обращения: 25.04.24).

105. Анашкин С. Пробуждение личности. «Феррум», режиссёр Прокопий Бурцев. Искусство кино. Архив. [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <https://old.kinoart.ru/blogs/probuzhdenie-lichnosti-ferrum-rezhisser-prokopij-burtsev> (дата обращения: 25.04.24).
106. Анашкин С. Как бурят снял кино про якутов. Блог о кино в республике Саха [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <http://yakutmovie.ru/?p=1606> (дата обращения: 25.04.24).
107. Анашкин С. Крест над могилой орла. Блог о кино в республике Саха [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <http://yakutmovie.ru/?p=9217> (дата обращения: 25.04.24).
108. Анашкин С. Жить, чтобы жить: три с половиной фильма Дмитрия Давыдова. Искусство кино. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/texts/zhit-chtoby-zhit-tri-s-polovinoy-filma-dmitriya-davydova> (дата обращения: 25.04.24).
109. Беликов Е. «Надо мною солнце не садится»: почему якутский фильм из конкурса ММКФ похож на аниме. Искусство кино. Рецензии [электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/reviews/nado-mnoyu-solntse-ne-saditsya-pochemu-yakutskiy-film-iz-konkursa-mmkf-pohozh-na-anime> (дата обращения: 14.03.24)
110. Борисов А.А., Павлова-Борисова Т.В. Образ Тыгына в якутской культуре: проблемы сохранения и устойчивости. Genesis: исторические исследования. – 2020. – № 11. DOI: 10.25136/2409-868X.2020.11.34121. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34121 (дата обращения 28.03.24).
111. Виноградов С. «Даже в деревнях снимаются фильмы». Мифы и реальность якутского кино. Информационный портал фонда «Русский мир» [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://russkiymir.ru/publications/311655/> (дата обращения 07.06.2023)

112. Гусева Н. Выходцу из Киргизии, который похитил и изнасиловал жительницу Якутии, дали 14 лет «строгача» [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://www.yakutia.kp.ru/daily/27028/4091612/> (дата обращения 28.04.25).
113. Гришина А. В. Образ дороги в фильмах якутской новой волны // Художественная культура. 2024. № 4. С. 728–747. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-728-747>.
114. Дойду А. Манчаары. Киносценарий. ИЛИН №1-2 (9-10) [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://ilin-yakutsk.narod.ru/1997-12/59.htm> (дата обращения: 05.03.2024)
115. Иванилова Е. Татьяна Эверстова: «Мы все – части мирового оркестра». Искусство кино. Интервью. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/interviews/my-vse-chasti-mirovogo-orkestra> (дата обращения: 12.05.2025)
116. Евсеев И. «Мои учителя – это фильмы». Интервью с Дмитрием Давыдовым [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://ysia.ru/moi-uchitelya-eto-filmy-dmitrij-davydov-o-novyh-predlozheniyah-slave-i-budushhem-yakutskogo-kino/>. (дата обращения: 03.05.2025)
117. Жараев И.С. О первых киносъёмках в Якутии. Якутск: ИЛИН №1(48) 2006. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://ilin-yakutsk.narod.ru/2006-1/12.htm> (дата обращения: 02.03.2024)
118. Закон республики Саха (Якутия) от 22 мая 1997 года N 3 N 175-И «О кинематографии» [Электронный ресурс] URL: <https://docs.cntd.ru/document/804912122> (дата обращения: 25.03.2024)
119. Идентичность и консолидационный ресурс жителей республики Саха (Якутия). М.: Институт социологии РАН, 2012.— 97 с. 1 CD ROM, Официальный сайт Института социологии РАН, [Электронный ресурс] Режим доступа: URL http://www.isras.ru/inab_2012_04.html. (дата обращения: 17.03.2024).

120. Истомина М. Роскомнадзор объяснил запрет на показ фильма «Айта». Ведомости. Главная/Медиа. 19.09.2023 [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://www.vedomosti.ru/media/articles/2023/09/19/995973-roskomnadzor-obyasnili-zapret-na-pokaz-filma-aita>. (дата обращения: 15.05.2025).
121. Киракосян Л. Степан Бурнашёв: «Я езжу на фестивали не за призами». Искусство кино. Интервью [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/interviews/ya-ezzhu-na-festivali-ne-za-prizami> (дата обращения: 12.03.2024).
122. Кувшинова М. Интервью с Михаилом Лукачевским. СЕАНС [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://seance.ru/articles/lukachevsky/> (дата обращения: 12.03.2024).
123. Кузьмина А.А. Иное пространство в якутском героическом эпосе (на материале олонхо вилюйской традиции. Филология: научные исследования №11, 2021. DOI: 10.7256/2454-0749.2021.11.36783 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36783 (дата обращения 25.04.24).
124. Медведев А. Якутское кино в пяти словах. СЕАНС [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://seance.ru/articles/5-words/> (дата обращения 28.03.24).
125. Москвитин Е. «Нет бога кроме меня»: ещё один важный якутский фильм от автора «Пугала». Тексты 23.02.2021 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/texts/net-boga-krome-menyu-esche-odin-vazhnyy-yakutskiy-film-ot-avtora-pugala> (дата обращения 18.03.25).
126. Москвитин Е. Спасибо деду за беседу. Искусство кино. Рецензии [электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://kinoart.ru/reviews/spasibo-dedu-za-besedu-vyshel-onlayn-film-nado-mnoyu-solntse-ne-saditsya-yakutskiy-otvet-emiru-kusturitse> (дата обращения 12.03.2024).
127. О якутском кино. Интервью с Сергеем Анашкиным [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL

https://web.archive.org/web/20141129012314/http://rfaf.ru/rus/library/251_b1281_view_p1 (дата обращения: 25.04.24).

128. Официальный сайт онлайн-кинотеатра якутских фильмов. [Электронный ресурс] URL: <https://sakhamovie.ru/#!/main/all/1> (дата обращения: 09.03.2023)
129. Официальный сайт кинокомпании ART Doydy [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <http://artdoydu.com/ru/> (дата обращения: 6.11.2024).
130. Официальный сайт ГНК «Сахафильм» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://sakhafilm.ru/> (дата обращения: 6.11.2024).
131. Официальный сайт некоммерческого фонда Sinet Spark [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://sinetspark.org/ru> (дата обращения: 15.08.2024).
132. Павлова-Борисова Т.В. Этапы развития якутского кинематографа: от «немого кино» до национальной киноиндустрии. Философия и культура № 4. 2023. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.4.38152 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38152 (дата обращения 25.04.24).
133. Паничева А. Куликова А. Юра Борисов и не только: почему якутское кино стало таким популярным [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://tass.ru/kultura/23745159> (дата обращения 28.08.25).
134. Прокопьева А.Н. Алаас как элемент сакрального ландшафта в культуре современных якутов. Теория и практика общественного развития №3, 2015. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://cyberleninka.ru/article/n/alaas-kak-element-sakralnogo-landshafta-v-kulture-sovremennyh-yakutov> (дата обращения 22.03.25).
135. Саввина С. Якутское кино в Синематеке Сеула // Yakut Movie. 2016. Авг. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <http://yakutmovie.ru/?p=994> (дата обращения: 11.12.2022).
136. Серебрякова Н. Костас Марсан о хорроре «Иччи»: «Мы могли придумать что-то с рожками, копытами и хвостом». [Электронный ресурс]

Режим доступа: URL <https://daily.afisha.ru/cinema/19815-kostas-marsaan-o-horrore-ichchi-my-mogli-pridumat-chtoto-s-rozhkami-kopytami-i-hvostom/> (дата обращения 17.04.25).

137. Тонких Н. «Феномен якутского кино» обсудили на бизнес-площадке 43 ММКФ [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <https://moviestart.ru/2021/04/26/fenomen-yakutskogo-kino-obsudili-na-biznes-ploshhadke-43-mmkf/> (дата обращения 04.05.2022)
138. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. №809. Официальные сетевые ресурсы Президента России [Электронный ресурс] Режим доступа: URL <http://kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения 10.12.2024).
139. Человеческий фактор. Сахавуд // Телеканал Культура [Электронный ресурс] Режим доступа: URL https://web.archive.org/web/20181202064919/http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/63397 (дата обращения 17.03.24).
140. Электронная библиотека Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия) [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL <https://new.nlrs.ru/> (дата обращения 16.06.25).
141. Luxmoore M. Deep In Siberia, 'Sakhawood' Is Putting The Global Film Industry On Alert. URL: <https://www.rferl.org/a/russia-siberia-movie-industry-indigenous-culture-sakhawood> (дата обращения: 23.05.2023).
142. Premyak Liza. In Yakutia, movie-making is big business. Alexey Vasilyev photographs the visionaries behind it / Liza Premyak //The Calvert Journal, 2020. December 17. URL: <https://www.new-east-archive.org/features/show/12406/new-east-photo-prize-yakutia-movie-making-business-alexey-vasilyev> (дата обращения: 28.05.2023).

Фильмография

1. «#taptal», реж. Роман Дорофеев (2014);
2. «Аанчык», реж. Никита Аржаков (2006);
3. «Агент Мамбо: Триерас», реж. Алексей Амбросьев (2021);
4. «Агент Мамбо», реж. Алексей Амбросьев (2019);
5. «Айта», реж. Степан Бурнашёв (2022);
6. «Балыксыт», реж. Степан Бурнашёв (2013);
7. «Беги» / «Куот», реж. К. Барашков (2005);
8. «Беглый», реж. Степан Бурнашёв (2014);
9. «Белый день» / «Урун кун», реж. Михаил Лукачевский(2013);
10. «Бог Дёсёгёй», реж. Сергей Потапов (2015);
11. «Булчут», реж. Степан Бурнашёв (2012);
12. «В поисках радости», реж. Александр Иванов (2007);
13. «В то лето» / «Тем летом» / «Ол сайын», реж. Вячеслав Семёнов (1996);
14. «Вертолёт», реж. Михаил Лукачевский (2021);
15. «Выход» реж. Евгения и Максим Арбугаевы (2018);
16. «Герои», реж. Евгений Пивоваров, Василий Булатов (2011);
17. «Девушка-видение» / Түүнгүү кыыс, реж. Геннадий Багынанов (1999)
18. «Детство, которое мы не знали» / «Сааскыкэм», реж. Алексей Романов (2017);
19. «Дикий челлендж», реж. Михаил Лукачевский (2022),
20. «Дорога», реж. Михаил Лукачевский (2012);
21. «Другая жизнь», реж. Степан Бурнашёв (2015);
22. «Его дочь», реж. Татьяна Эверстова (2016);
23. «Журавли над Ильменем», реж. Никита Аржаков (2005);
24. «Заблудившиеся» / «Муммуттар», реж. Алексей Амбросьев (2015);
25. «Замыкание», реж. Татьяна Эверстова (2021);
26. «Звезда» / «Сулус», реж. Николай Донской (2014);
27. «Изгородь», реж. Степан Бурнашёв (2014);

28. «Иччи», реж. Костас Марсан (2020);
29. «Костёр на ветру», реж. Дмитрий Давыдов (2014);
30. «Крик чайки» / «Хопто Хаңыыта», реж. Аркадий Новиков (2013);
31. «Крылья» / «Кынат», реж. Михаил Васильев (2008);
32. «Кэскил 2: Матч реванш», реж. Роман Дорофеев, Дмитрий Шадрин, Алексей Егоров (2009);
33. «Кэскил 3: Наследство», реж. Дмитрий Шадрин, Алексей Егоров (2013);
34. «Кэскил», реж. Константин Барашков, Дмитрий Шадрин, Алексей Егоров (2006);
35. «Летовье» / «Сайылыш», реж. Анатолий Васильев (1993);
36. «Лотерея - дъоллоохтугэн», реж. Иван Тойтонов (2011);
37. «Любовь моя» / «Кито Мото», реж. Сергей Потапов (2004);
38. «Мааппа», реж. Алексей Романов (1986);
39. «Мои белые ночи» / «Мин үрүн түүннэрим», реж. Алексей Амбросьев (2018);
40. «Мой убийца», реж. Костас Марсан (2016);
41. «Молодость», реж. Дмитрий Давыдов (2022);
42. «Надо мною солнце не садится» / «Мин үрдүбэркүнхан да киирбэт» , реж. Любовь Борисова (2019);
43. «Наша зима», реж. Степан Бурнашёв (2022);
44. «Не хороните меня без Ивана», реж. Любовь Борисова (2022);
45. «Нелегал», реж. Дмитрий Давыдов (2021);
46. «Нет бога кроме меня», реж. Дмитрий Давыдов (2019);
47. «Нечистая сила», реж. Степан Бурнашёв (2016);
48. «Ночные гости» / «Незваный гость» / «Туунгнгу Ыалдыттар», реж. Юрий Харбанов (2011);
49. «Нуучча», реж. Владимир Мункуев (2021);
50. «Остров», реж. Евгений Павлов (2015);
51. «Первая любовь» / «Маннайгы таптал», реж. Степан Бурнашёв (2015);
52. «Перелом» / «Төлөрүйүү», реж. Геннадий Багынанов (1996);

53. «Подснежники» / «Нюргүүннаар», реж. Сергей Потапов (2013);
54. «Поселенец» / «Дъукаах», реж. Никита Аржаков (1996);
55. «Посланник небес» / «Айыы уола», реж. Эдуард Новиков (2014);
56. «Последний день» / «Бутэхник кун», реж. Степан Бурнашёв (2015);
57. «Проклятая земля. Рок» / «Проклятие. Мертвая земля», реж. Степан Бурнашёв (2022);
58. «Проклятая земля» / «Сэттээх сир», реж. Эллей Иванов (1996);
59. «Пугало», реж. Дмитрий Давыдов (2020);
60. «Республика Z», реж. Степан Бурнашёв (2018);
61. «С незапамятных времён» / «Кини үөйбэтэх өттүттэн», реж. Аркадий Новиков (2011);
62. «Снайпер Саха», реж. Никита Аржаков (2010);
63. «Спасатель», реж. Михаил Лукачевский (2017);
64. «Срединный мир» / «Орто Дойду», реж. Алексей Романов (1993);
65. «Таайыман тапталы», реж. Михаил Лукачевский (2015);
66. «Тропа смерти» А. Сергеев (2006);
67. «Трясина» / «Кута», реж. Степан Бурнашёв (2013);
68. «Тыгын Дархан», реж. Никита Аржаков (2020);
69. «Ураангхай саха. Сон шамана», реж. Алексей Романов (2002);
70. «Ураангхай саха», реж. Алексей Романов (1999);
71. «Феррум», реж. Прокопий Бурцев (2015);
72. «Хаамаайы Бааска 2», реж. Толлуман Барашков (2014);
73. «Холодное золото», реж. Пётр Стручков (Хики) (2021);
74. «Хэйхэ», реж. Степан Бурнашёв (2012);
75. «Царь-птица», реж. Эдуард Новиков (2018);
76. «Чёрная маска» реж. Никита Аржаков (2003);
77. «Черный снег», реж. Степан Бурнашёв (2021);
78. «Чувак» / «Уолојото», реж. Владимир Мункуев (2017);
79. «Чысхаан», реж. Данил Осипов (2015);
80. «Ыт», реж. Д. Давыдов и С. Бурнашёв (2021);

81. «Я люблю тебя, Якутск», реж. Алексей Амбросьев, Сергей Потапов, Роман Дорофеев, Михаил Лукачевский (2018).