

Другие территории

Сергей Анашкин

Другие территории

**Этническое кино:
периферийные традиции,
воображаемые ретроспективы**



Новое
Литературное
Обозрение

2024

УДК 791(091)(5)
ББК 85.373(5)
А64

Редактор серии Ян Левченко

Анашкин, С.

А64 Другие территории: Этническое кино: периферийные традиции, во-
ображаемые ретроспективы / Сергей Анашкин. — М.: Новое лите-
ратурное обозрение, 2024. — 304 с.: ил. (Серия «Кинотексты»).

ISBN 978-5-4448-2574-7

Как кино может становиться способом саморепрезентации и самореф-
лексии для современного этноса? Как устроены индустрии, которые
производят такие фильмы? И какие художественные особенности от-
личают якутское кино от картин, снятых в Бангладеше? В этой книге
киновед Сергей Анашкин исследует различные традиции этнического
кино, то есть фильмов, создаваемых носителями культурной идентич-
ности с целью ее поддержки и развития. Азиатское этническое кино
в этом смысле противостоит мейнстриму с его повсеместной унификацией
и подчеркивает различия, способные обогатить наши представления
о мире. В первый раздел включены тексты разных лет, составляющие
обзор этнического кино Российской Федерации с особым акцентом на
якутской школе. Второй раздел сгруппирован вокруг исследования кине-
матографа Бангладеш, который дополнен кейсами Монголии, Казахстана,
Азербайджана и других стран. Сергей Анашкин — кинокритик, специалист
по кинематографу Азии, в том числе азиатской части России.

УДК 791(091)(5)
ББК 85.373(5)

© С. Анашкин, 2024
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2024
© ООО «Новое литературное обозрение», 2024

Содержание

Раздел первый. Этническое кино

Крайний север—дальний юг. Очаги этнического кино (Введение) . . .	7
Панорама этнического кино России (взгляд на 2010-е годы)	11
<i>Сибирь</i>	13
<i>Поволжье</i>	21
<i>Северный Кавказ</i>	33
Феномен якутского кино	41
<i>Дополнения. Якутское кино: 2017–2021</i>	58
Боготворец и визионер. «Бог Дьёсёгёй» / «Неразгаданная любовь» . .	68
Дорога к себе. Три якутские картины	75
« <i>Другая жизнь</i> »	76
« <i>Заблудившиеся</i> »	79
« <i>Феррум</i> »	83
«Царь-птица». Крест над могилой орла	89
Перед лицом судьбы: «Нет бога кроме меня»	92
«Ганнибал». Портрет аутсайдера	98
«Путь от Оби». Первый фильм на языке хантов	103
Осколки эпоса. «Степные игры»	108
От типажа к индивиду. Воображаемая ретроспектива фильмов северо-восточных штатов Индии	114
<i>Манипур: политика и фольклор</i>	117
<i>Аруначал-Прадеш: иногда они возвращаются</i>	123
<i>Аруначал-Прадеш: «естественный человек» в предлагаемых обстоятельствах</i>	131
<i>Мегхалая: натура и судьба</i>	135

Раздел второй. Периферийные кинотрадиции

Вне поля зрения. Ускользящий опыт периферийных традиций . . .	151
Фильмы и люди Народной Республики Бангладеш (Заметки о восточнобенгальском кинематографе)	160
<i>Взгляд чужака, или Немного экзотики</i>	160
<i>Рождение национального кинематографа</i>	165
<i>Мозаика фабул и тем</i>	173
<i>Тарек Масуд. Трели глиняной птицы</i>	190
<i>Мостофа Сарвар Фаруки. О телевизорах и муравьях</i>	206
<i>Вместо заключения</i>	219

Фильмы с «монгольской отметиной» (<i>Взгляд постороннего</i>)	226
И пение под дождем... Музыкальные драмы Гарина Нугрохо	235
Мужские истории Фархата Шарипова	246
Маршрут бесприютных. «Переезд»	256
«Билясувар»: провинциальные были	261
О нежности, боли и силе судьбы. «Рона, мать Азима»	267
«Имена цветов»: правда, постправда, мистификация, миф	273
«Ученик». История одного неудачника	280
Галька во рту и пламя ночного костра: два индийских дебюта	289

Раздел первый. Этническое кино

Крайний Север — дальний юг. Очаги этнического кино (Введение)

Словосочетание «этническое кино» не является общепринятым термином. Кому-то оно напомнит о рубрикации в музыкальных магазинах. Этнической музыкой называли у нас то, что в англоязычном мире именовалось world music. В данную категорию попадали на удивление разнородные диски. Арабский поп соседствовал с афроджазом, индийские раги — с пением инуитов и пигмеев а капелла, полевые записи этномузыковедов — с коммерческими хитами локальных звезд, аутентичные треки — с гибридным фьюжном. Единственное, что объединяло исполнителей world music, — репутация *постороннего*, статус *чужака*, экзотическое звучание, непривычное для европейского уха. Музыкальное «этно» — аморфная категория.

В понятие этнического кино я вкладываю более определенный смысл. Оно включает игровые картины (короткий и полный метр), которые создаются в национальных регионах, откликаются на запросы местной аудитории, представляя *автопортрет* конкретной культуры, отражая ее поведенческие стереотипы и систему ценностей*. Кино, таким образом, становится способом

* Сходную мысль на материале еврейского кинематографа сформулировал Мирон Черненко: «[Этническое кино] — визуальное осуществление глубинных архетипов и стереотипов национальных культур, оберегающих себя от акультурации и денационализации» (Черненко М. Красная звезда, желтая звезда: Кинематографическая история еврейства в России. М.: Текст, 2006. С. 7).

саморефлексии и саморепрезентации отдельного этноса^{*}. В значительной степени категория этнического кино совпадает с западным термином *native, или indigenous, cinema*, то есть «туземный кинематограф» (включает фильмы, созданные представителями коренных народов, этнических и расовых меньшинств)^{**}.

Для понимания сути феномена любопытно сравнить два независимых очага этнического кинематографа — кино Якутии и «племенной кинематограф» Северо-Востока Индии, отыскав общие закономерности *native cinema*, примечательные переключки и естественные отличия, порожденные различными условиями их бытования.

Очевидно сходство условий, приведших к зарождению двух локальных традиций. Удаленность по отношению к основному ядру страны — и тут и там — порождает анклавное сознание, что, в свою очередь, запускает процессы размежевания локальных культур и цивилизаций, образующих стержень государственной идеологии (русской и индуистской, соответственно). От населения «материка» автохтоны дальних окраин отличаются иным расовым типом, иной культурной и религиозной принадлежностью. В случае с якутами — это центральноазиатские истоки культуры

* Черты очевидного сходства можно отыскать, сопоставляя «этническое кино» и так называемый Третий кинематограф (периферийные кинотрадиции неевропейских стран). Концепцию «трех кинематографов» в 1960-е годы выдвинули Фернандо Соланас и Октавио Хетино, латиноамериканские авторы левых взглядов. На близость идей Третьего кинематографа и *indigenous cinema* обратил внимание Гордон Грей: «Голливуд (модель Первого кинематографа) <...> стал универсальным (часто бессознательным) стандартом для всего мира. Европейское арт-синема (Второй кинематограф), в большей или меньшей степени отвергающее голливудские конвенции, ориентировано на индивидуальное самовыражение, то есть на фигуру автора». Третий кинематограф ориентирован на пропаганду революционных идеологий и на утверждение культурной самобытности стран третьего мира. «Стремление Третьего кинематографа найти альтернативные пути представлений своих сообществ разделяет (если вычесть политический протест) такое направление, как туземный художественный кинематограф...» (Грей Г. Кино: визуальная антропология. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 123–124).

** Следует различать этническое и этнографическое кино (документальное и постановочное). Первое отражает внутреннюю жизнь культуры, второе — ее внешние проявления: фиксирует экзотические ритуалы, обряды жизненного цикла и прочие традиционные практики. Создается оно сторонними наблюдателями и рассчитано на стороннего зрителя — как и работы визуальных антропологов (коллекции хроникальных съемок, предназначенные для дальнейшего изучения и интерпретации — при содействии инструментария гуманитарных наук).

и языка, своеобразное «двоеверие»*. В случае с индийскими племенами — принадлежность к кругу архаичных культур Юго-Восточной Азии, неприятие индуизма, оттесненного местными вариантами религиозного синтеза (традиционные культы в соединении с различными ветвями христианства).

Кинематограф в данном контексте выступает одним из средств этнической эмансипации, утверждения ментальной автономии, диалога с культурой «центра», движения к самопознанию и самоопределению.

Для всех ветвей этнического кино важен мотив возвращения на родину (метафора реактуализации традиции). Он может быть вывернут наизнанку, трансформируясь в рассказ об изгнании из исконных мест, утраты ценностей традиционной культуры и привычной среды обитания. Возникает актуальная тема адаптации традиционных ценностей к реалиям современного мира, их трансформации в новых условиях, при смене уклада, способа хозяйствования и образа жизни. Укорененность *мистических* фабул — соединение мотива блуждания души с темой искупления прегрешений — указывает на синтетический характер обеих культур, на совмещение реликтов архаических культов с установками христианства.

Стоит обратить внимание и на несходство двух кинематографических традиций. В отличие от якутского кино «племенной кинематограф» Северо-Востока Индии так и не смог стать «малой индустрией». Основой автономии якутского кино стала его особая экономическая модель, ориентированная на внутреннюю аудиторию. Количество потенциальных зрителей ограничено численностью народа саха (менее 480 тысяч человек, по данным 2021 года), а бюджет соразмерен ожидаемому доходу (прибыль должна существенно превзойти затраты). «Племенное кино» Индии не имеет шансов окупить себя в домашнем прокате из-за его очевидного кризиса — большинство кинозалов закрылись в период перехода с пленки на цифровые носители). Поэтому фильмы Северо-Востока рассчитаны сразу и на «своих» (на локальную аудиторию, представителей определенного

* Начиная с XIX века в этнографии Российской империи и далее СССР этим термином обозначается неравномерный и незавершенный синтез местных верований с православием (см.: *Левин И.* Двоеверие и народная религия в истории России: ранние формы. М.: Индрик, 2004).

этноса), и на «чужаков» — индийскую и зарубежную фестивальную публику (то есть более или менее вестернизированных горожан, представителей среднего класса).

В Индии фильмы принято классифицировать по языковому критерию. Потому в разряд «племенного кино» попадают картины, снятые на местных наречиях не только представителями автохтонного населения, но и приезжими режиссерами, выходцами из сторонних этнических групп. Такие работы не во всем соответствуют эталону native cinema, но они содержат ценный этнографический материал, отражают актуальные проблемы локальных сообществ. Якутское кино создается этническими якутами или уроженцами региона, маркером самобытности зачастую выступает якутский язык. Редкие исключения — фильмы, озвученные на русском, — лишь подтверждают строгое правило.

Несколько слов о проблеме авторства в этническом кинематографе. В соответствии с европейской концепцией авторского кино, личность важнее этничности. Тем не менее самобытная индивидуальность и оригинальный талант способны развиваться внутри локальной традиции (и даже формировать ее). Осознанный выбор в пользу этничности не означает неперемного сужения кругозора, ограничения эрудиции постановщика. Способ саморепрезентации конкретного автора зависит от специфики избранной им аудитории, от адресатов творческого послания.

Различные ветви этнического кино — в России (кинематограф автономных образований), в Индии («племенное кино» разных штатов), в Северной Америке (кино инуитов Канады) — проходят сходный путь становления. Нередко самые первые фильмы создаются по внехудожественным и некоммерческим соображениям. Их порождают скорее идеологические причины, желание этноса утвердить идентичность — заявить о себе («Мы есть, мы существуем!»). Новичками движет стремление отразить актуальные языковые, социальные, религиозные, политические конфликты — неизбежные трения, возникающие между государственным центром и этническими сообществами, зафиксировать (реконструировать) для современников и потомков древние обычаи и обряды, исчезающие под напором всеобъемлющей глобализации. На следующем этапе происходит постепенное освоение языка нового медиа, профессионализация производства. Создается локальная «матрица смыслов»: укореняются репертуар определенных жанров

Панорама этнического кино России (взгляд на 2010-е годы)

(при отторжении других), складываются фабульные стереотипы. Появляется шанс превращения *домашнего* кинематографа в «народное искусство», в любимую забаву локальных масс.

Новая ступень развития характеризуется размежеванием различных типов кино — внутри уже сложившейся кинотрадиции, а также сознательной переориентацией с внутренней на внешнюю аудиторию. Творцы коммерческого кино обращаются к затратным проектам. «Этнический колорит» приспособлен в них к запросам и ожиданиям стороннего зрителя. Параллельно на авансцену выходят самодостаточные авторы, чьи интересы и достижения выбиваются за рамки национальной повестки. Стоит иметь в виду, что данная схема не является императивной для всех региональных изводов этнического кино. Есть вероятность остановиться на одной из начальных ступеней* или перемануть через какие-то стадии, если местные условия (идейный, культурный, экономический факторы) благоприятствуют ускоренному формированию локальной кинотрадиции. Не стоит сбрасывать со счетов и потенциал харизматичной личности. Основные вехи становления этнического кино — в собственной творческой эволюции — способен пройти самобытный и дерзновенный режиссер-одиночка.

Панорама этнического кино России (взгляд на 2010-е годы)

Россия — многонациональное и многоязычное государство. Это отражено в административном делении страны: в состав Российской Федерации, наряду с краями и областями с преимущественно русским по своей идентичности населением, входят 26 национально-территориальных образований. Об этом зачастую забывают иностранцы, которые воспринимают Россию

* Первый — и единственный на данный момент — фильм на языке мордвы-эрзя «Азор» (2018) не смог стать фактом искусства, оставшись лингвистическим памятником, своеобразным пособием по усвоению родной речи. Кинематограф индийского штата Нагаленд еще не прошел стадию профессионализации. Фильмы здесь создаются на средства баптистских религиозных братств: житейские истории несут в себе явный дидактический посыл (задача — утверждение христианских ценностей), нацелены на легитимизацию диалектов различных племен нага, функционирующих параллельно с нагамским креолом (nagamese), официально признанным лингва франка штата.

исключительно как «страну русской культуры», игнорируя многообразие и самобытность традиций коренных тюркских, монгольских, финно-угорских народов.

Во времена СССР существовала концепция многонационального советского кино. Кинематограф союзных республик пользовался покровительством центральных властей. В новой России федеральные ведомства уклонялись от поддержки кино национальных субъектов (Министерство культуры и Фонд кино зачастую отказывали в финансировании проектам из этнических регионов). Идея многонационального российского кино не приживалась, возможно потому, что вступала в противоречие с официальной концепцией российской гражданской нации* (которая воспринимается чиновниками через фильтр консервативных ценностей: имперской идеологии и русского национализма). Определенные подвижки начали происходить совсем недавно, на рубеже 2010–2020-х годов, когда в столице были проведены несколько питчингов, нацеленных на поддержку локальной продукции (с акцентом на регионализм, а не на этничность).

Тем не менее этническое кино существует и выживает в РФ, обходясь без существенной господдержки. Приметой аутентичности принято считать локальный язык. Однако из любого правила могут быть исключения. Так, «альманах эротических новелл»

* Академик Валерий Тишков писал в первые постсоветские годы: «Гражданские нации — многоэтничные образования с разной степенью культурной и политической консолидации. Подавляющее большинство наций включают несколько, а иногда десятки и сотни этнических общностей, говорящих на разных языках и исповедующих разные религии (например, американская, индийская, канадская, китайская, малайзийская, нигерийская, швейцарская). Обычно язык и культура наиболее многочисленной этнической общности обретают доминирующий (а иногда официальный) статус в гражданском сообществе — государстве, а культура малых групп или групп иммигрантского населения, называемых меньшинствами, подвергается ассимиляции и дискриминации» (http://www.valerytishkov.ru/cntnt/publikacii3/publikacii/o_nacii1.html).

Следует отметить, что позиция Тишкова обусловлена посттравматическим синдромом, вызванным распадом СССР и страхом перед повторением ситуации в масштабах РФ. Академик предпочитает ссылаться на опыт Франции. Но французский подход к конструированию «цельности нации» («добровольное» стирание этнических идентичностей, отказ от преподавания в школах локальных наречий) не всеми экспертами признается передовым: он подвергается критике активистами, защищающими самобытность носителей «отмирающих» языков и наследие старожильческих этносов (окситанцев, корсиканцев, бретонцев, басков).

уральского режиссера Алексея Федорченко «Небесные жены луговых мари» (2012) снимался в районах проживания этноса, озвучен на марийском языке, но к этническому кино отношения не имеет—это образец «глобального» авторского кино. В подобных фильмах этническая реальность мистифицируется ради нагнетания внешнего экзотизма. Задачу свою автор видит не в том, чтобы раскрыть архетипы и категории конкретной культуры, а в том, чтобы представить свои идеи через эффектный образ «другого». А вот мистический триллер якутского режиссера Прокопия Бурцева «Феррум» (2015) хоть и снят на русском языке, вполне достоверно отображает картину мира народа саха.

С «этническим кино» в национальных регионах России соседствует и сосуществует иной тип кинематографа—«региональное кино». Это фильмы коммерческих жанров (преобладают комедии и криминальные драмы), снятые на русском языке. «Региональные фильмы» в определенной степени отражают местные реалии, несут на себе отпечаток локального колорита, но рассчитаны на вкусы массового русскоязычного зрителя—в том числе живущего за пределами региона. За образец берутся голливудские или столичные фильмы. Желаемого успеха на федеральном уровне достигают немногие. Некоторую известность благодаря тысячам просмотров в YouTube получила лишь криминальная драма «Решала» (реж. Роман Асхаев, 2012), снятая в Бурятии. Фильм романтизирует нравы преступного мира. Стоит заметить, что увлечение молодежи уголовной романтикой—одна из серьезных проблем Бурятии и соседнего Забайкальского края.

В различных регионах России этническое кино развито неодинаково и неравномерно. В Якутии, Татарстане, Башкортостане сложились свои «малые индустрии», поддержанные грантами местных властей и региональным прокатом. В Хакасии, в Республике Алтай, на Ямале, в финно-угорских регионах Поволжья и в республиках Северного Кавказа этническое кино—результат спорадических опытов одиночек. Кинематограф Якутии заслуживает отдельного разговора.

Сибирь

Кино Бурятии может похвастаться солидной предысторией. Несколько режиссеров бурятского происхождения в 1960–1980-е годы работали на различных студиях СССР. Но к национальной

тематике обращался только Барас Халзанов (1938–1993), снявший на Свердловской киностудии три фильма с бурятскими этническими мотивами*. «Последний угон» (1966) — пастушеский истерн, действие которого происходит во время Гражданской войны. Драмы «Белая лошадь» (1966) и «Горький можжевельник» (1985) рассказывают о буднях самоотверженных тружеников тыла в годы Второй мировой войны и навеяны, вероятно, детскими воспоминаниями самого режиссера. Эти картины, однако, трудно признать полноценным этническим кино. Они озвучены на русском и адаптированы к восприятию среднестатистического русскоязычного зрителя (советские идеологические клише нивелируют этническую специфику).

В современном бурятском кино сосуществуют два параллельных потока — этническое и региональное (надо признать, производство русскоязычных картин развивается более бурно)**. Буряты проживают традиционно не только в самой Республике Бурятия, но также в Иркутской области и Забайкальском крае (Агинский Бурятский округ). Восточные буряты исповедуют православие с элементами традиционных культов и шаманизма, западные придерживаются буддизма ламаистского толка. Различаются диалекты отдельных групп; живя чересполосно (или попеременно) с русскими, нынешние буряты забывают родную речь***. Проблемы этнического кино коренятся в распыленности адресной аудитории и в зыбкости «маркера идентичности». В кино Бурятии такими приметами идентичности выступают буддийские ценности и преемственность родовой цепочки (мотив почитания предков).

Наиболее яркие авторы бурятского этнического кино — Баир Дышенов и Солбон Лыгденов — режиссеры-самоучки. Дышенов

* Халзанов снимал игровые фильмы и о других народах России — башкирах, тувинцах, чукчах. Незадолго до своей кончины он основал в начале 1990-х годов студию «Зов», где собирался делать «экзотическое кино» на деньги региональных заказчиков.

** Государственной (контролируемой местным правительством) киностудии в республике нет. Производство фильмов — дело небольших частных компаний. Технических специалистов (операторов, звукорежиссеров) принято приглашать из соседнего Иркутска.

*** Ситуация усугубляется тем, что литературный бурятский архаичен и малоупотребим в быту. «Разговаривать по-бурятски» — значит изъясняться на одном из локальных диалектов. Официальный язык перестал выполнять функцию средства коммуникации, цементирующего этнос.



«Булаг. Святой источник» (2013). Режиссер, сценарист Солбон Лыгденов, оператор Дмитрий Ильков, в главной роли Владимир Ширапов

начинал с короткого метра, адаптируя для экрана буддийские притчи. «Улыбка Будды» (2008) — рассказ о воздаянии за благие поступки, «Наказ матери» (2011) — о силе веры, творящей чудеса, о необходимости следовать сыновнему долгу. В своем полнометражном дебюте «Степные игры» (2014) режиссер стремился создать полижанровую конструкцию, столкнув комедию с эпосом, сопоставляя прошлое с настоящим (время былинных героев и рутину нашего дня).

«Булаг. Святой источник» (2013) Солбона Лыгденова рисует гротескный образ вырождающейся деревни: беспробудное пьянство разрушает семейные связи, губит традиционный уклад. Рецепт очищения — тот же, что и в фильме Баира Дышенова: возвращение к благодатным истокам национальной культуры. Примечательно, что картины обоих авторов завершаются мозаикой лиц — метафорическим ёхором (хороводом) поколений, символическим единением родичей всех возрастных и социальных групп.

Три года Баир Дышенов работал над фильмом «Шарнохой — желтый пес» (2018). По форме это мистический триллер, по сути — рассказ о том, как вина предков ломает судьбы потомков (сюжет, известный по античным трагедиям). Командир отряда НКВД застрелил камлающего шамана — и обрек на гибель собственный род (мужскую линию). Чтобы избавить еще не рожденного отпрыска от проклятия, герой — последний из потомков убийцы — совершает жертвенный акт искупления, разорвав роковую цепочку причин и следствий. Посыл фильма прозрачен: вера в преемственность поколений не должна быть слепой, уважение к наследию предков не означает безоговорочного принятия

всего совокупного опыта советской поры (включая преступления власти и трагические эксцессы). Драма Баира Дышенова метафорически интерпретирует парадоксы исторических судеб народа, утверждает идею корневого единства бурят всех ветвей — ламаистов и шаманистов.

На стыке десятилетий вышел фильм Солбона Лыгденова «Булаг-2: К новой жизни» (2020)*. С первым «Святым источником» эту картину связывает только топос — пространства Тункинской долины. Обратившись к жанру незлобивой комедии, режиссер снял типичное «возвращенческое кино». Успешный мужчина, осевший в Улан-Удэ, намерен перевезти постаревшую мать в свою городскую квартиру. План переезда дает сбой: старушка то и дело находит какой-нибудь повод, чтобы задержаться в родной избе. Горожанину — против собственной воли — приходится заново открывать красоту «малой родины» и простодушную благодать традиционного обихода. Исподволь утверждается императив: «где родился, там и пригодился».

В тюркоязычных регионах Сибири кинопроизводство держится на энтузиазме одиночек (местные власти в их проекты вкладываться не спешат). Меньше всего повезло Туве, где не нашлось такого «безумца». Скажем иначе: не нашлось человека, который бы сплавил в себе напор и талант. Возможно, кинематограф мало востребован местной аудиторией из-за того, что стержневым национальным искусством признано здесь горловое пение, получившее статус международного бренда. Из-за этого

* Вероятно, *opus magnum* режиссера можно считать картину «321-я сибирская» (2018), рассказывающую о героической дивизии, набранной из сибиряков. Действие происходит на линии фронта, в разрушенном Сталинграде (натурные съемки велись в Сибири, а не в Поволжье). К сожалению, тон в этом кино задают стереотипные представления о «дружбе народов», идеологемы, заимствованные из сталинских лент о Великой Отечественной войне. Стоит отметить, что, в отличие от фильмов, повествующих о Второй мировой, которые были сняты французами арабского происхождения или афроамериканцами, в российском региональном кино акцент с межрасовых и межнациональных конфликтов переносится на идеализированное «братство» представителей различных этнических групп. Тенденция отчетливо проявилась в якутских военных драмах, снятых к 75-й годовщине победы в Великой Отечественной войне (вышли в 2021 году): «Сердце солдата» (реж. Руслан Тараховский) и «Рядовой Чээрин» (реж. Дмитрий Кольцов). Фильмы этого типа — вольно или невольно — способствовали укреплению официальной патриотической мифологии.



«Стальные ветра» (2021). Режиссер Ролан Ооржак, сценарист Виталий Петров, оператор Хая Монгуш, в ролях: Денис Энгель, Ролан Оюн

тувинцы не слишком нуждаются в дополнительных средствах утверждения своей самобытности.

До последнего времени единственным образцом этнического кино Тувы оставался короткометражный фильм «Колесо» (2008), снятый Владимиром Копушем во время учебы во ВГИКе: «закольцованная» притча вдохновлена буддийскими представлениями о круговороте судеб и неизбежности воздаяния (у тувинцев ламаизм уживается с местным вариантом шаманизма). После окончания вуза режиссер сосредоточился на документальном кино и к игровым проектам больше не обращался.

Любопытна творческая эволюция плодовитого Ролана Ооржака. На рубеже 2000–2010-х годов режиссер-самоучка изготовил несколько кустарных поделок, вдохновленных голливудским кино массовых жанров. Эти малобюджетные «боевики» не поднимались над уровнем любительских упражнений*. Сдвиг произошел, когда Ооржак начал работать в тандеме с продюсером и драматургом Виталием Петровым. Фильмы «Бардо» (2019) и «Стальные ветра» (2021) — экранизации камерных пьес. При очевидном различии антуража (наши дни и времена Гражданской войны, эхо которой достигло тувинских кочевий) фильмы объединяет сходная структура: акцент на двух основных персонажах — тувинце и русском, опора на звучащее слово, стремление примирить условность театра и естественную среду (съемки производятся на натуре).

Диалогичность драматургии работает в этих картинах на вербализацию «диалога культур»: европеец и азиат, пришлый и коренной, носитель секулярного сознания и адепт архаических

* В YouTube можно найти также работы других самоучек.

верований дискутируют о ценностях, определяющих ход судьбы: о правилах жизни, о цели существования, об отношении к смерти. Примечательно, что моральное превосходство в обеих картинах зарезервировано за представителем традиционной культуры.

Пионером этнического кино в Хакасии стал Юрий Курочка — русский режиссер, увлеченный традиционной культурой местного населения. Он снял несколько гибридных, документально-игровых картин об истории края, о старинных ритуалах хакасов, ориентируясь на «реконструктивный» канон британской компании BBC (краткосрочные курсы которой посещал). В игровом кино дебютировал короткометражкой «Охотник» (2016), где мотив выживания одиночки в экстремальных условиях представлен с точки зрения традиционного (анимистического) мировоззрения хакасов, обретая очевидный инициационный подтекст. Первый полнометражный фильм режиссера «Мумиё» (2018) основан на фольклорном сюжете: существо из другого мира — горный дух в женском облике — испытывает влечение к простому смертному и удерживает его подле себя при помощи чар. Герой все равно стремится в родное селение, где его ожидает земная возлюбленная. На помощь пленнику приходит шаман. Картина создавалась на стыке приключенческого и мистического кино. Образы хакасской природы — девственные пейзажи тайги и гор — значимый смысловой элемент: режиссер делает очевидный акцент на экологической составляющей фильма.

Тема «одушевленной природы» получает развитие в следующей работе режиссера. Таежная быль «Белая дорога Эльзы» (2020) — кино о выживании в экстремальных зимних условиях. Чтобы спасти стариков, попавших в беду, храбрая девочка отправляется за подмогой с дальней заимки в обжитое село. Ребенок должен в одиночку пройти опасный маршрут, преодолеть препятствия, побороть свои страхи. Духи тайги сочувствуют маленькой героине. Несколько реплик — беседа пожилых персонажей — озвучены на хакасском языке (значимый прецедент для русскоязычных проектов Юрия Курочки)*.

* По словам режиссера, русскоязычие его картин объясняется лингвистическими реалиями республики: немногие из хакасских зрителей и актеров свободно владеют родным языком (литературным его вариантом или локальными диалектами).