

Т. К. ЕГОРОВА

Российский институт театрального искусства – ГИТИС

ЗВУКОВАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ЯКУТСКОГО КИНО

Феномен якутского кино, о котором в нашей стране и за рубежом заговорили на излете первого десятилетия XXI века, зафиксирован пока лишь как событие в мировом киноискусстве, что не удивительно, учитывая сложность происходящих геополитических и социокультурных процессов. К этому следует добавить известную закрытость намеренно не стремящегося к широкому (за пределами республики) кинопрокату якутского кино, ориентированного на “своего” регионального зрителя из-за боязни утраты национальной идентичности. Поэтому данную статью можно рассматривать как первую попытку анализа достижений якутского кино сквозь призму его звуковой ментальности, в которой отражается национальное своеобразие мировосприятия и образа жизни, культурных традиций северного народа. Цель статьи состоит в исследовании предложенной якутским кинематографом и обладающей целым рядом индивидуальных характеристик модели построения фonoсферы игрового фильма. Отличительной особенностью большей части якутских фильмов выступает то, что саундтреки картин практически не поддаются привычной дифференциации звукового ряда на отдельные составляющие (речь, шумы, музыку, тишину), сопряженные с отдельной профессиональной деятельностью звукорежиссера и композитора, которые на разных этапах могут заменять друг друга, что выпадает из общепринятых нарративов отечественного и западного кинематографа. В результате проведенного анализа сделан вывод о необходимости выработки новых механизмов, техник и подходов к изучению новейших тенденций развития современного кинематографа. Не менее значимо введение новой терминологии, в частности ранее не использовавшегося как в киноведении, так и в музыковедении применительно к фильму понятия «саундскейп» (soundscape) – метода, который во многом определяет завораживающую, мощную визуальную энергетику кадра. Именно обращение к саундскейпу позволяет запечатлеть неповторимую звуковую ментальность современного якутского кино, способствует выходу на качественно новый уровень постижения звукозрительной природы фильма, раздвигая существующие представления о художественных возможностях звука в симбиозе всех его составляющих.

Ключевые слова: современный кинематограф, российское кино, якутский кинематограф, звукозрительный образ, звуковая кинодраматургия, музыка кино, саундтрек фильма, саундскейп.

Для цитирования: Егорова Т. К. Звуковая ментальность современного якутского кино // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 14–21.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_14

T. EGOROVA

Russian Institute of Theatrical Art – GITIS

THE SOUND MENTALITY OF MODERN YAKUT CINEMA

The phenomenon of Yakut cinema, which has been discussed in Russia and abroad since the end of the first decade of the 21st century, so far has only been comprehended as an event in cinematography, which is not surprising, given the complexity of the ongoing geopolitical and socio-cultural processes, and, moreover, the well-known closeness of the Yakut cinema art, deliberately not striving for a wide (outside the republic) film distribution, focused on regional audience due to fear of loss of national identity. Therefore, this article can be considered as the first attempt to analyze the achievements of Yakut cinema through the prism of its sound mentality, which reflects the national identity, worldview, lifestyle and cultural traditions of the Northern people. The purpose of the article is to study the model of “phonosphere” construction, proposed by the Yakut cinema and having a number of individual characteristics. A distinctive feature of most of the Yakut films is that the soundtracks practically cannot be differentiate into separate components (speech, noise, music, silence), coupled with separate professional processes of the sound engineer and composer,

who at different stages can replace each other, which falls out of the traditional narratives of Russian and Western cinema. As a result of the analysis, the author came to the conclusion that it is necessary to develop new mechanisms, techniques and approaches to the study of the latest trends in the development of modern cinema. Equally important is the introduction of new terminology, particularly the concept of "soundscape", which was not previously used in both film studies and musicology in relation to the film music – a method that largely determines the powerful visual energy of the frame. The soundscapes allow us to capture the unique sound mentality of modern Yakut cinema, contribute to reaching a qualitatively new level of comprehension of the sound-visual nature of the film, pushing existing ideas about the artistic possibilities of sound in the symbiosis of all its components.

Keywords: modern cinema, Russian cinema, Yakut cinema, sound visual image, sound film drama, film music, film soundtrack, soundscape.

For citation: Egorova T. *The sound mentality of modern Yakut cinema // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 14–21.*

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_14



С 1992 года (время открытия кинокомпании «Сахафильм») развивавшееся как достаточно локальное региональное явление, якутское кино с началом второго десятилетия XXI века неожиданно оказалось в центре внимания профессионалов и зрителей не только Центральной и Западной России, но и Европы, Азии и США. Тогда же стали говорить о феномене якутских фильмов, искать причины его устойчивого зрительского успеха, связывая их с открытой демонстрацией культурной, языковой и даже стилиевой самобытностью, нестандартной оригинальностью в подходах к материалу, независимостью от общепринятых шаблонов мирового mainstream'a.

Охватывая практически все жанры игрового кино от комедии, мелодрамы, этно-мистического хоррора до социальной драмы и интеллектуального арт-хауса, новое якутское кино в настоящее время находится в эпицентре профессионального и общественного интереса, захватывая своей искренностью и первозданной чистотой, которые, по мнению кинокритика Егора Москвитина, отличали картины Василия Шукшина [1]. Указанной точке зрения в какой-то мере созвучно признание в интервью журналу «Сеанс» одного из самых знаковых режиссеров и сценаристов якутского кино Степана Бурнашева: «Мы снимаем о себе, а значит, не можем врать. Это обычные человеческие истории, тем и подкупают» [2].

Особую харизму якутскому кино придают неторопливый, медитативно размеренный, «линейный» темпо-ритм развития сюжетного повествования, пространные, снятые одним длинным кадром пейзажные эпизоды суровых красот северной природы, пластика движений персонажей и удивительная музыкальность звуковой ауры якутского кинематографа, что явно выбивается из, казалось бы, утвердившихся надолго нарративов музыкального и звукового оформления фильмов, которые с наступлением нового столе-

тия стали «задавать тон» и определять стандарты в работе с музыкой и звуком кинематографий многих стран, нивелируя тем самым их национальную идентичность. Поэтому складывавшаяся на протяжении десятилетий и считающаяся в настоящий момент общепринятой многими кинематографическими школами методика изучения звукового кино в проекции саундтрека выглядит несколько архаичной применительно к современному якутскому кино. Причина тому – предпочтительная сконцентрированность большинства исследователей на одном элементе аудиоряда, а именно – на музыке, что не позволяет в полной мере понять и оценить новаторство якутских композиторов, саунд-дизайнеров и звукорежиссеров, кинематографистов. Тем не менее, в последнее время в научных изданиях начинает все чаще демонстрироваться интерес к данной сфере. В качестве доказательства приведем монографии «Звук и изображение: шестьдесят лет саундтреков к кинофильмам» Дж. Берлингейма [3], «За пределами саундтрека: репрезентативная музыка в кино» Даниэля Голдмарка, Лоуренса Крамера, Ричарда Лепперта [4], «Звук в пространстве кинематографа» Елены Русиновой [5], а также весьма оригинальные по наблюдениям и выдвинутым в них идеям книги «Искусство музыки кино» Джорджа Берда [6] и «История музыки кино: история, эстетический анализ, типология» Серджио Микели [7]. Однако, несмотря на высокий научный уровень названных работ, все они ставили во главу угла исследования фильмы мирового mainstream'a, тогда как якутское кино находилось в другой парадигме эстетических и художественно ценностных координат, а значит, нуждалось в выработке своих механизмов изучения. В данном отношении звук не был исключением.

Якутское кино, на первых порах существовавшее примерно в тех же условиях, что и французская «новая волна» 1960-х годов, появилось

благодаря усилиям энтузиастов, которые иногда даже не имели специального профильного образования¹, и снималось на мизерные средства, полученные от частных спонсоров или взятые из личных сбережений. Тем не менее, якутское кино за короткий срок сумело сформировать многочисленную зрительскую аудиторию, найти собственный путь развития – путь, в основе которого лежала пропущенная сквозь призму национального мироощущения идея гармоничного единения визуального и звукового образов.

Андрей Тарковский неоднократно подчеркивал мысль об однородной, а не синтетической природе кинообраза: «Принято считать, что специфика кино в “синтетичности”, что в нем все виды искусства слились. Если бы это было так, то кино не было бы искусством» [8, с. 19]. Такое производящее впечатление естественного взаимодействия визуальных и звуковых образов, пропущенное сквозь призму древних традиций и ментальности национального мировосприятия, присутствует в значительной части якутских фильмов. Более того, оно распространяется на все элементы аудиоряда: речь, шумы, музыку, причем на музыку нередко возлагаются функции камертона в выражении авторской режиссерской идеи.

Среди элементов саундтрека *речь* нельзя назвать доминирующей и драматургически активной его составляющей. Якутское кино вообще немногословно, ибо болтливость изначально предполагает наличие отрицательного посыла в характеристике персонажей и чаще всего ассоциируется с глупостью. Болтливость разрушает гармонию спокойствия и тишины, вносит напряжение в развитие действия и воспринимается как предчувствие приближающейся угрозы, беды, несчастья. В частности, в сцене поломки машины в пустынной ледяной тундре из фильма «Белый день» (2013, реж. Михаил Лукачевский) все более раздражающая пассажиров болтливость водителя маршрутки по мере осознания ими экстремальности ситуации постепенно доводит их до истерических срывов. Аналогичное впечатление производят разглагольствования новоиспеченного красноармейца – парня из соседнего улуса (название большой юрты), – который бездумно убивает священную птицу («Царь-птица», 2018, реж. Эдуард Новиков), или провокационные приставания мужчины к героине в медпункте, что заканчивается нападением и жестоким избиванием местной знахарки-целительницы («Пугало», 2020, реж. Дмитрий Давыдов).

Особенностью якутских фильмов выступает то, что они снимаются на якутском языке и в российский прокат нередко выпускаются с русскими, а в случае международных показов с англий-

скими, субтитрами. При этом среди якутских кинематографистов, искусствоведов и общественных деятелей бытует мнение о том, что в случае замены якутского языка синхронным речевым дубляжом, как это было принято в нашей стране начиная с 1930-х годов, возникнет реальная опасность утраты национальной идентичности. По словам министра культуры и духовного развития Республики Саха Юрия Куприянова, «начало якутского феномена было заложено в том, что фильм говорит на родном языке» [9], и, как считает Дмитрий Елагин, «в таком контексте русский язык начинает восприниматься как негативное проявление оторванности от своих корней. Поэтому на нем чаще говорят отрицательные персонажи или те, кто злится» [9]. Однако знание якутского языка и древних традиций может сделать и русского «своим». В качестве примера можно привести сцену обряда исцеления якута Степана Бересенова из фильма «Не хороните меня без Ивана» (2022, реж. Любовь Борисова). В данной сцене местная шаманка просит русского фотографа, этнографа и художника Ивана Попова (друга Степана) выйти из урасы и в ответ слышит по-якутски: «Я русский, но воспитан в якутских традициях», – после чего вопрос о его присутствии снимается и на него больше никто уже не обращает внимания. Слова Ивана находят свое подтверждение и в признании продюсера картины Сарданы Саввиной: образ Ивана – «это собирательный образ наших якутских русских, которые сами себя считают больше якутянами» [10].

В целом, значительная часть якутских фильмов двуязычна, хотя проявление русского языка обычно мотивировано и связано либо с общением с русскими персонажами, либо с разговором с официальными лицами. Вместе с тем, конфликтного напряжения подобное не привносит, так же как, скажем, китайский язык, хотя, конечно, последний нередко создает ощущение определенной дистанцированности, *инаковости* (истерн Петра Хиги «Холодное золото», 2021).

К указанному следует добавить еще один важный нюанс: русский язык² в якутском кино выступает неотъемлемым атрибутом современной городской жизни как указатель четкой грани, существующей между естественной и искусственной (а значит, привнесенной извне, чужеродной), искажающей природную первооснову среды обитания (социальная драма Дмитрия Давыдова «Нет бога, кроме меня», 2019). И пересечение такой грани оборачивается для человека потерей опоры, физическими и душевными страданиями.

Следуя за Андреем Тарковским, который в своих фильмах не только в визуальном и цветовом построении кадра, но и в звуковых образах

использовал антитезу «живое – неживое» через противопоставление звукошумовых и музыкальных фактур, якутское кино обратилось к внедрению и активному использованию выразительных и конструктивных возможностей метода саундскейпа.

Термин «саундскейп» (soundscape) был введен в научный обиход канадским композитором, педагогом и экологом Рэйдмондом Мюрреем Шейфером в 1969 году в монографии «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира», впоследствии многократно переиздававшейся. Под саундскейпом Шейфер понимал «всю совокупность звуков, слышимых индивидом в данный момент из конкретной точки» [11, р. 6]. Дальнейшая разработка и осмысление понятия вплоть до настоящего времени проходили в границах *звукового ландшафта* городской среды, о чем, в частности, свидетельствует статья петербургских ученых Д. А. Васильевой и Д. А. Лермонтова «Между звуком и шумом: особенности формирования городских саундскейпов» [12]. Мы предлагаем расширить значение данного термина и включить в зону действия музыки огромный акустический массив природного звукового ландшафта, что позволит идентифицировать национальные и природные особенности места действия и, как следствие, значительно усилит эмоциональный эффект восприятия визуальных впечатлений. Такой подход открывает перспективы отношения к звуку как к средству осмысления внешнего и внутреннего (духовного) мира и одновременно как свойственного человеку способу эмоционально-психологической перцепции, что оказывается чрезвычайно близким эстетике современного якутского кино. Это открывает новые возможности для погружения в виртуальную действительность, чем активно пользуются и звукорежиссеры, и композиторы для получения разнообразных микстовых тембровых комбинаций природных, механических или искусственно сгенерированных шумов, музыки, эмбиентной речи в целях превращения их в активный драматически значимый фактор построения кинообраза. То обстоятельство, что над созданием якутских фильмов работают люди не только музыкально одаренные, но в профессионально владеющие специализированными программами, техникой и технологиями композиторской, исполнительской и звукорежиссерской деятельности³, способствует максимальному приближению к реализации идей звукозрительного симбиоза, о котором много говорил и к которому стремился в своих фильмах Андрей Тарковский.

Эксперименты в области микстовых комбинаций шумов (природных или механических)

с акустическими музыкальными инструментами для получения эффекта «живого» звука, обладавшего особым семантическим кодом, режиссер ставил в сотрудничестве с композитором Эдуардом Артемьевым и звукорежиссером Семеном Литвиновым, а затем и звукорежиссером Владимиром Шаруном в трех последних фильмах своего «русского периода»: «Солярис» (1973), «Зеркало» (1975), «Сталкер» (1980)⁴. Трудно сказать, насколько осознанно опыт Тарковского использован якутскими кинематографистами, хотя такая аллюзия непроизвольно возникает.

Однако о прямом заимствовании говорить не приходится, поскольку специфическая ментальная сонорность современного якутского кино имеет иное качество и воспринимается как попытка введения в сюжетное повествование на чувственном эмоциональном уровне и на правах активного персонажа образов горного мира в противовес страстям, страхам и грехам образов мира бытия. В большей мере она проявляется в лентах, снятых в жанрах *хоррора* («Иччй», 2020, реж. Костас Марсаан, комп. Андрей Гурьянов; «Проклятие. Мертвая земля», 2021, реж. Степан Бурнашев, комп. Сергей Ярмонов), *мистического триллера* («Белый день», 2013, реж. Михаил Лукачевский, комп. Моисей Кобяков) и *детектива* («Мой убийца», 2016, реж. Костас Марсаан, комп. Николай Михеев).

Пронесенные якутами сквозь столетия уважение и преклонение перед духами и природными стихиями, тотемное отношение к растениям, птицам и диким животным отражается прежде всего в воссоздании особой насыщенной мощной энергетикой звуковой ауры якутских фильмов, где нивелирована грань между отдельными элементами аудиоряда. Более того, происходит сращивание этих элементов в многосложный красочный тембровый комплекс, меняющий свою окраску и плотность и словно отражающий таинство взаимосвязи человека с суровой северной природой. Примером прорыва в область иной, в сравнении с общеизвестной европоцентристской, звуковой образности можно считать драму «Царь-птица» (композитор и звукорежиссер Андрей Гурьянов).

Присутствие звука почти физически ощущается здесь постоянно, благодаря чему пространство действия как бы замыкается. Внимание полностью концентрируется на повседневном быте двух стариков, обитающих в глухой тайге в одиночестве в скромном жилище с неизвестно откуда прилетевшим в холодный зимний день орлом, который постепенно входит в их дом, становится частью их жизни. В картине нет функциональной корреляции между шумами и музыкой, причем последняя воспринимается в качестве

эмоционально лабильного звукофона. Вместе с тем, детально и более объемно, чем в изображении, прописан звуковой образ-портрет священной загадочной царь-птицы. Он раскрывается в изменчивой непредсказуемости оттенков звуков хлопанья крыльев, полета, клекота и криков, что заставляет напряженно вслушиваться в попытке понять его настроение, а значит, и последующие действия. Интересно, что музыка как таковая, в привычном ее понимании и четко обозначенных функциях мотивации присутствия в кадре, в фильме не встречается. Будучи настолько органичной и естественной составляющей звукозрительной атмосферы фильма, она рождается в процессе сложных контрапунктических переплетений звуков разного происхождения и обретает значение фактора эстетической гармонизации мира в драматургической концепции «Царь-птицы».

Разумеется, среди картин современного якутского кинематографа немало примеров, по музыкальному решению формально укладывающихся в стандарты схем и моделей, которые были растиражированы мировым *mainstream*'ом еще в конце прошлого века. Но, как ни странно, именно они вызывают ощущение искусственности и неуместности присутствия музыки в качестве комментатора содержания сцены, иллюстратора или стимулятора игрового действия, вступая в открытый конфликт с ментальностью якутских фильмов, ритмической медитативностью фабульного развития. Причин тому несколько, но две из них представляются особенно убедительными. Первая: якутскому кино свойственен иной (в сравнении с русским или европейским) тип психоэмоционального мышления, что находит свое отражение в национальном мировосприятии и, как следствие, ментальной поведенческой реакции, отличающейся крайней сдержанностью, медлительностью, скрытностью в выражении чувств. При данных обстоятельствах использование традиционных музыкальных приемов, средств выразительности может привести к формальному присутствию музыки в кадре, «выпадению» ее из художественной ментальности картины, ощущению ее инородности. Так, к примеру, происходит с героической темой трубы в финале военной драмы «Снайпер Саха» (2010, реж. Никита Аржаков, комп. Константин Шевелев), слишком тесно в интонационном и инструментальном плане соприкасающейся с главным лейтмотивом, темой братства, истерика «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, реж. Никита Михалков, комп. Эдуард Артемьев).

Еще больше проблем порой возникает с выбором инструментального состава. Известно, что наиболее распространенные и общепотребительные

музыкальные инструменты классического европейского симфонического оркестра имеют определенные, прочно закрепившиеся имиджевые характеристики, связанные с историческими эпохами, стилями, странами, персоналиями и т. д. Немаловажное значение играет акустическое и логическое сопряжение музыкальных тембров с местом действия, что далеко не всегда оказывается обоснованным и убедительным. Трудно объяснить присутствие фортепиано в трагической теме отправки в ссылку в далекую Якутию семьи «врага народа» – мамы и Оли Тихомировых (военная драма «Государственные дети»). И подобный пример в творчестве Моисея Кобякова не единичен. В фильме «Не хороните меня без Ивана» композитор идет еще дальше, «расцветивая» лейтмотив Степана тембрами не только фортепиано, но деревянных духовых и даже арфы, видимо, полагая, что именно эти инструменты способны передать чувство красоты, прикосновение к которой заставляет Степана погружаться в глубокий летаргический сон. Следует напомнить, что оригинальное название фильма – «Кэрэни көрбүт», что в точном переводе означает – «Увидевший прекрасное». Возможно, в таком наименовании и следует искать мотивацию действий композитора, хотя на ощущение внутреннего диссонанса соединения музыки с изобразительной стилистикой в фильме это не влияет.

В целом музыкальное решение отличается чрезмерной эклектичностью, что напрямую связано с обманчивой простотой жанра *road movie* (*road movie* – «дорожное кино», фильм-путешествие), который изначально предполагает внутреннее разделение повествования на серию фрагментарных историй-эпизодов, объединенных участием сквозных героев. И следом за режиссером композитор сбивается на достижение конкретных задач в причудливом калейдоскопе сцен, то драматических, мистических, то бытовых, лирических или почти комедийных, в диапазоне от традиционной инструментальной до фольклорной и этнической музыки, что только усиливает эклектичность и лоскутность общей драматургической концепции картины.

Вместе с тем, в кинотворчестве Моисея Кобякова можно найти пример оригинального и нестандартного использования фортепианного тембра. Речь идет о драме Михаила Лукачевского «Белый день» (2013)⁵, где при монтажном стыке звучит красивая лирическая фортепианная мелодия. Возникая наплывом в сцене с постепенно впадающими в состояние отчаяния пассажирами маршрутки, заглохшей посреди застылой пустынной дороги, тема служит своеобразным мостиком-переходом к сцене в те-

плом уютном деревянном доме, где томятся в ожидании возвращения сына-старшеклассника его родители. При этом игра на фортепиано отца подростка введена не просто как прием контрастного, оттеняющего сопоставления с драматическими коллизиями предыдущей сцены. В ней, как покажет дальнейшее развитие действия, словно аккумулируется напряжение и вся хрупкость человеческого счастья, как и самой человеческой жизни, способных разрушиться и от вторжения фатальных стечений обстоятельств, и от утраты взаимопонимания некогда близких друг другу людей. Именно такими выглядят отношения между родителями парня – словно уже затянуты паутиной отчуждения. Оба они внешне благополучны, состоялись в профессиональном плане: он – музыкант-баянист, проводящий много времени в гастрольных разъездах, она – поэтесса и домохозяйка, занятая воспитанием детей. Тем не менее, шанс на восстановление отношений у них есть так же, как и шанс дожидаться своего сына. Таковы перепады – от отчаянных попыток найти выход из смертельной ловушки холода людей, с одной стороны, до вынужденного пассивного бездействия их близких – с другой. Основание тому – второе появление темы, которую в мучительной надежде на возвращение сына снова будет играть отец, но уже на баяне. Изменение тембрового облика темы (тембр баяна в сравнении с пианино более теплый и задумчиво пронзительный) не только расширит границы смыслового пространства аскетичной в выражении эмоций истории, но и оттенит трагичность развязки – гибели не дождавшихся помощи замерзших людей. Одновременно присутствие темы даст хотя бы призрачную надежду на благополучный исход для кого-то из пленников ледяной степи, коими станут отправившийся за помощью мальчик-подросток, младенец и случайно сбита маршруткой молодая олениха, из-за которой, собственно, и не смогла завестись заглохшая при остановке машина.

В целом, в противовес внешней малособытийности игрового действия музыкально-звуковую драматургию «Белого дня» отличает изощренность в создании чувства нарастающего беспокойства и ужаса и тончайшая градация психологических нюансов, наблюдающихся в поведении персонажей. Провоцирование (на уровне саспенса) через применение метода саундскейпа острой зрительской реакции эмпатии, соприсутствия в кадре, «вхождения» в виртуальную реальность усилено специфическим этническим колоритом саунд-пространства. При этом включение в инструментальный состав национальных якутских инструментов, таких как кюнсюр, ойдуо, айаан и др., а также

близких им по тембровой краске и характеристикам звукам природных стихий, диких животных привносит в фильм особый «национальный аромат», усиливает ощущение соприсутствия высших мистических сил, предопределяющих ход развития событий.

Однако самое сильное впечатление в плане обозначенной в статье проблемы оставляет фильм «Пугало» (2020). Интересно, что требование режиссера Дмитрия Давыдова относительно музыки в картине было категоричным: присутствие музыки должно быть минимальным и сконцентрированным вокруг тембра кырымпы (якутской скрипки). Причину тому объяснить просто: одна из сквозных сюжетных линий фильма связана именно с этим инструментом и через музыку раскрывает новые грани сложного и противоречивого образа главной героини. Композитор фильма Сергей Ярмонов нашел весьма оригинальное решение: по его собственному признанию, в «Пугале» он использовал все имевшиеся у него сэмплы, но «задействовал их не в родном диапазоне кырымпы, инструмент звучит уже минимум как виолончель, а не скрипка. Иногда даже в контрабасовых диапазонах. Но свой особенный призыв и колорит кырымпа все равно сохраняет» [15].

Отличительной особенностью звуковой партитуры «Пугала» выступает последовательное применение композитором метода саундскейпа, что позволило создать удивительную по притягательности и загадочности атмосферу, где каждый звук, будь то падающий снег, скрип дверей, дыхание и голоса людей или звук мотора, имеет скрытый, глубокий смысл, одновременно понятный в своей конкретности и сакральный по своей связи с вечностью бытия. Вместе с тем, в картине есть и развернутый музыкальный фрагмент – танец героини, в котором впервые в открытой форме прорываются ее отчаяние, страдание и боль не только через угловатость и иступленную порывистость движений, но, прежде всего, через «пронзительную», «плачущую», по выражению Сергея Ярмонова [15], тему кырымпы. Вполне закономерно, что данный эпизод становится самым запоминающимся и впечатляющим в фильме, драматической кульминацией, которая подводит к трагической развязке.

Обобщая сказанное в отношении достижений и новаторства современного якутского кино в области звуковой драматургии, отметим сознательный выбор другой в сопоставлении с общепринятыми канонами концептуальной саунд-модели фильма, главная особенность которой – ориентация на создание целостного художественного звукозрительного образа фильма, раскрытие эмоционально-психологической

атмосферы действия посредством восприятия человека и окружающего мира в едином вневременном пространстве человеческого существования. Органичность появления такой модели звуковой драматургии, как мы полагаем, сопряжена с формировавшимися в течение столетий национальным характером и духовными установками якутского народа. Тем не менее, мы не можем считать ее исключительным достоянием именно якутского кинематографа при несомнен-

ной уникальности данного национального художественного феномена. Основания тому есть, поскольку в российском кино уже начинают появляться картины, в которых предпринимаются аналогичные попытки создания сложно построенных микстовых саундтреков с использованием метода саундскейпа. Примером может служить дебютный фильм Анастасии Нечаевой «Велга» (2022, комп. Антон Силаев). Что будет далее, покажет время.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹ По своему первоначальному образованию режиссеры Дмитрий Давыдов – учитель начальных классов, Степан Бурнашев – информатик-экономист, Петр Хижи – программист, Любовь Борисова – экономист, а композитор и звукорежиссер Сергей Ярмонов – инженер информационных систем и технологий.

² В Республике Саха на официальном уровне русский язык получил статус государственного в 1992 году, хотя до 1917 году в Якутии доминирующим являлся якутский язык (даже для инородцев), а двуязычие стало распространяться после установления в регионе Советской власти.

³ Достаточно упомянуть звукорежиссера и композитора Сергея Ярмонова – выпускника Санкт-Петербургского университета телекоммуникаций им. М. А. Бонч-Бруевича, звукорежиссера и композитора Андрея Гурьянова – выпускника Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения (мастерская «Звукорежиссура кино» А. Гасан-заде) и композитора Моисея Кобякова – выпускника исполнительского факультета Высшей школы музыки (института) им. В. А. Босикова (Якутск).

⁴ Более подробно см. об этом в монографии Т. Егоровой «Вселенная Эдуарда Артемьева» [8].

⁵ Тележурналистка и кинокритик Елена Слатина предлагает следующую вполне убедительную версию расшифровки названия картины Лукачевского: «Белым днем северные народы называют дни, когда вокруг все бело и цвет неба не отличим от цвета земли. По преданиям, в такие дни духи спускаются на землю и принимают участие в земных делах» [14].

•—————• ЛИТЕРАТУРА •—————•

1. [Без подписи.] Якутское кино поразило известного критика искренностью и независимостью. URL: <https://ysia.ru/yakutskoe-kino-porazilo-izvestnogo-kritika-iskrennostyu-i-nezavisimostyu/> (дата обращения: 01.10.2023).

2. Ильина К. В. Степан Бурнашев: «Мы снимаем о себе, а значит, не можем врать». URL: <https://seance.ru/articles/stepan-burnashev-interview/> (дата обращения: 05.10.2023).

3. *Burlingame J.* Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks. New York: Watson-Guption Publications, 2000. 244 p.

4. *Goldmark D., Kramer L., Leppert R.* Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Berkeley: University of California Press, 2007. 324 p.

5. *Русинова Е. А.* Звук в пространстве кинематографа. М.: ВГИК, 2020. 268 с.

6. *Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.

7. *Miceli S.* Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies. Milan: Ricordi LIM, 2013. 835 p.

8. *Тарковский А. А.* Лекции по кинорежиссуре. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki1.html> (дата обращения: 01.10.2023).

9. *Серов Д. А.* «Сахавуд»: чем объясняется феномен якутского кино. URL: <https://plus.rbc.ru/news/5fd744777a8aa93f2d379748> (дата обращения: 05.10.2023).

10. *Елагин Д. Н.* Почему это важно: феномен якутского кино. URL: <https://www.vashdosug.ru/mask/cinema/article/2573039/> (дата обращения: 01.10.2023).

11. *Schafer R. M.* The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. Scarborough: Berandol Music Ltd., 1969. 65 p.

12. *Васильева Д. А., Лермонтов Д. А.* Между звуком и шумом: особенности формирования городских саундскейпов // Вестник Санкт-Петербургского университета: Серия «Социология». 2022. Т. 15. Вып. 3. С. 270–284.

13. *Егорова Т. К.* Вселенная Эдуарда Артемьева: моногр. М.: Вагриус, 2006. 255 с.

14. *Слатина Е. В.* Новое якутское кино в 12 фильмах. URL: <https://kinoart.ru/cards/novoe-yakutskoe-kino-v-12-filmah> (дата обращения: 05.10.2023).

15. Макаровский А. А. «Российское мейнстримное кино мы не особенно приемлем» (интервью с Сергеем Ярмоновым). URL: <https://kinotv.ru/read/interview/rossijskoe-mejnstrimnoe-kino-my-ne-osobo-priemlem-intervyu-s-sergeem-yarmonovym-kompozitorom-filma-pugalo/> (дата обращения: 01.10.2023).

REFERENCES

1. Yakutskoe kino porazilo izvestnogo kritika iskrennost'yu i nezavisimost'yu [Yakut cinema impressed the famous critic with its sincerity and independence]. URL: <https://ysia.ru/yakutskoe-kino-porazilo-izvestnogo-kritika-iskrennostyu-i-nezavisimostyu/> (date of application: 01.10.2023).
2. Il'ina K. Stepan Burnashev: «My snimaem o sebe, a znachit, ne mozhem vrat'» [Stepan Burnashev: "We film about ourselves, which means we can't lie"]. URL: <https://seance.ru/articles/stepan-burnashev-interview/> (date of application: 05.10.2023).
3. Burlingame J. Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks. New York: Watson-Guption Publications, 2000. 244 p.
4. Goldmark D., Kramer L., Leppert R. Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Berkeley: University of California Press, 2007. 324 p.
5. Rusinova E. Zvuk v prostranstve kinematografa [Sound in the cinema space]. Moscow: All-Russian State Institute of Cinematography, 2020. 268 p.
6. Burt G. The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.
7. Miceli S. Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies. Milan: Ricordi LIM, 2013. 835 p.
8. Tarkovskiy A. Lektsii po kinorezhissure [Lectures on film direction]. URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/uroki/uroki1.html> (date of application: 01.10.2023).
9. Serov D. «Sakhavud»: chem ob'yasnyatsya fenomen yakutskogo kino ["Sahavud": What explains the phenomenon of Yakut cinema]. URL: <https://plus.rbc.ru/news/5fd744777a8aa93f2d379748> (date of application: 05.10.2023).
10. Elagin D. Pochemu eto vazhno: fenomen yakutskogo kino [Why it's important: the phenomenon of Yakut cinema]. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2573039/> (date of application: 01.10.2023).
11. Schafer R. M. The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. Scarborough: Berandol Music Ltd., 1969. 65 p.
12. Vasil'eva D., Lermontov D. Mezhdz zvukom i shumom: osobennosti formirovaniya gorodskikh saundskeypov [Between sound and noise: Features of the urban sound-scapes formation]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Seriya «Sotsiologiya» [Bulletin of St. Petersburg University: Series "Sociology"]. 2022. Vol. 15. Issue 3. Pp. 270–284.
13. Egorova T. Vselennaya Eduarda Artem'eva [Eduard Artemiev's Universe]: monograph. Moscow: Vagrius, 2006. 255 p.
14. Slatina E. Novoe yakutskoe kino v 12 fil'makh [New Yakut cinema in 12 films]. URL: <https://kinoart.ru/cards/novoe-yakutskoe-kino-v-12-filmah> (date of application: 05.10.2023).
15. Makarskiy A. «Rossiyskoe meynstrimnoe kino my ne osobenno priemlem» (interv'y u s Sergeem Yarmonovym) [«We don't particularly accept Russian mainstream cinema" (the interview with Sergey Yarmonov)]. URL: <https://kinotv.ru/read/interview/rossijskoe-mejnstrimnoe-kino-my-ne-osobo-priemlem-intervyu-s-sergeem-yarmonovym-kompozitorom-filma-pugalo/> (date of application: 01.10.2023).

Егорова Татьяна Константиновна

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научного отдела
Российский институт театрального искусства – ГИТИС
Россия, 125009, Москва
vistaa@bk.ru
ORCID: 0009-0006-6612-3646

Tatiana K. Egorova

Dr. Sci. (Art), Leading Researcher of the Scientific Department
Russian Institute of Theatrical Art – GITIS
Russia, 125009, Moscow
vistaa@bk.ru
ORCID: 0009-0006-6612-3646