

УДК 791.43
ББК 85.374
К55

GARAGE

В оформлении обложки книги использован кадр из фильма «Түүннү кыыс» («*Девушка-видение*») режиссера Геннадия Багынанова, производство «Сахафильм».

Ночарян, Владимир

Якутское кино. Путь самоопределения — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. — 208 с.: илл.

ISBN 978-5-6049360-3-0

Первая книга о якутском кино, в которую вошли интервью с действующими лицами якутского кинематографа — режиссерами, сценаристами, кураторами, а также работы исследователей культуры Республики Саха (Якутия). В сборнике, составленном режиссером-документалистом Владимиром Ночаряном, рассказано об истоках возникновения якутского кино, пути его развития и том влиянии, которое оно оказало на национальное самоопределение якутов.

Все права защищены

© Музей современного искусства «Гараж», 2024

© Владимир Ночарян, текст, 2024

Содержание

Благодарности	7
Якутское кино. Путь самоопределения	11
<i>Владимир Кочарян, редактор-составитель сборника</i>	
Когда же возникло якутское кино?	17
<i>Максим Барахов, исследователь кинематографа Саха</i>	
Якутское кино в истоке	35
<i>Интервью с режиссером Семёном Ермолаевым</i>	
<i>Интервью записали Глеб Сегеда, Максим Барахов</i>	
Архетипические образы якутского кино	47
<i>Интервью с антропологом Алексеем Пудовым</i>	
<i>Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Путь к якутскому кино	53
<i>Ия Володаровна Покатилова, кандидат искусствоведения,</i>	
<i>профессор кафедры искусствоведения Арктического</i>	
<i>государственного института культуры и искусств (Якутск)</i>	
Реконструируя потерянное прошлое	67
<i>Интервью с режиссером Алексеем Романовым</i>	
<i>Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Цвет снега: северность и киноязык холодной земли (ландшафт и пространство смыслов)	75
<i>Екатерина Романова, этнолог, главный научный сотрудник</i>	
<i>ИГИИПМНС СО РАН, соруководитель Лаборатории</i>	
<i>комплексных геокультурных исследований Арктики (Якутск)</i>	
Сопространственность якутского кино Ысыаху	93
<i>Интервью с этнологом Екатериной Романовой</i>	
<i>Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Ретроспектива якутского режиссера Сергея Потапова. О театре в кино	97
<i>Гела Красильникова, исследователь якутского кино</i>	

Мерцающий ужас — миф, морок, мистерия	119
<i>Костас Марсан, режиссер фильмов «Иччи», «Мой убийца», «Детектор».</i>	
Некоторые методы создания комического в якутском кино	133
<i>Мария Находкина, сценарист фильмов «Посланник небес», «Джулур: мас-рестлинг», «#tartal», «Кэрэл» и других</i>	
Монтажность якутского эпоса олонхо	143
<i>Интервью с режиссером Андреем Борисовым Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Критерии внутренних оценок и формирование образа кино в якутских СМИ	149
<i>Интервью с журналисткой Альбиной Даниловой Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Оценивая роль Якутского международного кинофестиваля	155
<i>Интервью с Ириной Энгелис Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Кинематограф как низовая инициатива	161
<i>Интервью с куратором Сарданой Саввиной Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Интервью с исследователем Аделаидой Макгнинити-Пиблз	169
<i>Интервью взял Владимир Кочарян</i>	
Время идет	177
<i>Алексей Медведев, куратор, кинокритик, программный директор Якутского международного кинофестиваля</i>	
Саха Киинэтин Абата — отец якутского кино	181
<i>Диана Худаева, магистр культурологии, режиссер-документалист</i>	
Якутский кинозритель. Монолог актрисы Зои Багынановой	197
Именной указатель	199

Благодарности

Выражаю благодарность всем, кто поддерживал меня в процессе работы над книгой: Нюргустану Новоприезжему, Наталье Дмитриевой, Георгию Николаеву, Максиму Мусселю, Антону Долину*, Артуру Мардиросьяну, Мелику Карапетяну, Светлане Матюшиной, Анне Закревской, АLINE Тимофеевой и всей редакции журнала «Искусство кино».

Отдельная благодарность Татьяне Долженко, без которой работа над книгой была бы невозможна.

* Внесен Минюстом в реестр иностранных агентов РФ.



Книга посвящается моей матери
Светлане Михайловне Кочарян,
Республике Саха (Якутия),
Республике Армении,
моей родине — Таттинскому улусу



Якутское кино. Путь самоопределения

*Владимир Кочарян,
редактор-составитель сборника*

Кинематограф — это механизм, машина, состоящая из визуальных образов, звуков, драматургических решений и слепков с документальной реальности. Этот механизм может существовать опираясь на разные принципы — иногда это реакция на окружающую реальность, иногда переосмысление исторической памяти, а иногда, конечно, эскапизм.

Историю российского кинематографа можно условно поделить на три периода: дореволюционный, советский и современный. Внутри этих временных промежутков есть множество своих больших или маленьких периодов, но в целом это история большой страны, которая описывала свою реальность, а в некоторые периоды даже формировала ее с помощью кино. Если рассматривать логику развития кино как механизма влияния, окажется, что влияние это не ограничивалось набором стандартных моральных норм или социальных запретов; особенно в сталинский период кинематограф стал инструментом формирования идентичности советского народа. Кому-то может показаться странным, что коммунистический (советский) кинематограф оказался, по сути, колониальным и империалистическим, но одно другому никогда не мешало. Задачей кино была массированная пропаганда и перепрошивка культурной матрицы всех национальных идентичностей, входящих в состав СССР. Выходя за рамки работы с «основной» советской нацией, с русскими, отдельная работа по «просвещению» шла в рамках «национальных» кинематографий. Конечно, каждый случай уникален и заслуживает отдельного изучения, к тому же в какие-то исторические

периоды разным территориям удавалось сохранять часть своей автономности. Центральная Азия, Кавказ, балтийские страны и другие регионы, несмотря на централизованный подход СССР и наличие институциональных механизмов цензуры, все-таки отличались друг от друга разным уровнем автономности, тематическими и стилистическими подходами, а самое главное, что, несмотря на давление советской идеологии, каждой из этих кинематографий удавалось быть субъектом по отношению к своей культурной и национальной идентичности. В этом контексте становится интересным опыт народов, которых лишили «привилегии» иметь свою национальную киностудию.

Республика Саха (Якутия) в советский период не имела своей киностудии, вся история «освоения» республики фиксировалась документалистами из Москвы и Иркутской студии кинохроники. Их документальное повествование описывало Якутию как часть советского проекта, представляло ее движение от «первобытного» строя коренных жителей с их единением с природой к идеалам коммунистического мира дорог, дамб, заводов и сельхозкооперативов. В кадре практически всех документальных фильмов советского периода, посвященных Якутии, сами якуты чаще всего изображены как объекты. Объекты, у которых есть своя фоновая активность, к примеру вылавливать рыбу из реки или танцевать с неизменной улыбкой национальные танцы, либо представители русифицированной интеллигенции, которые на четком русском языке отбивают штапованные советские идеологемы. Якутия представлена как природа, дающая необходимые ресурсы для промышленного монстра в лице СССР, а ее безграничные пространства покорены цепью дорог, созданных для улучшения логистической доступности. Лишенная субъектности якутская идентичность фиксировалась глазами «белого» наблюдателя. Эта искаженная оптика человека извне рисовала якутскую культуру как мистическое «нечто», некое паназиатское явление, суммирующее все экзотизированные представления о северных народах. Иногда наблюдатель заходил дальше и становился диктатором-драматургом, пытающимся писать сценарий якутской идентичности. Ключевым таким примером стал документальный фильм «Ысыах Победы» — первый послевоенный фильм, в котором народ саха проводил свой ежегодный традиционный праздник встречи Нового года. Он проходит летом в день солнцестояния и является ядром религиозного самосознания саха. Особенно-

стью именно этого праздника и фильма стало то, что это не только первый послевоенный фильм в Якутии, но также и первый Ысыах за многие годы, который вернули после запрета советской властью.

Этот фильм — документальная реконструкция, внутри которой происходит четко организованное действие по «воссозданию» аутентичного национального праздника, но пафосный закадровый голос и отчетливая линейность действия выдают условность происходящего, заранее написанный сценарий и заложенный пропагандистский сюжет. Саха в кадре по-прежнему не субъекты, они объекты приложения политической воли советской власти, которая перемещает их внутри кадра, заставляя имитировать свой естественный быт, озвучивает голосом диктора каждое из действий, добавляя им больше механизированности, чем естественности. Апофеозом этой квазиантропологии становятся кадры камлания шамана¹, но его объекты не боги якутского пантеона, а огромный портрет Сталина. «За великого вождя, за отца якутского народа товарища Сталина» выпивается ритуальное молоко кобылицы.

Лишенная инструментов самофиксации, идентификации и репрезентации, культура Саха все же смогла сохранить себя и встретила развал СССР готовой к своему преобразованию. 1990-е годы, возможно, не дали республике инфраструктуру, но они принесли самое главное — исчезновение централизованного контроля и колониального надсмотрщика в лице студийных кинокамер и кинодеятелей из центральной части России. Суверенитет республики стал суверенитетом кинематографии. Образовалась первая Якутская киностудия «Сахафильм», и был снят первый полнометражный якутский игровой фильм «Орто Дойду» («Срединный мир»). Неудивительно, что это был антропологический фильм-реконструкция с использованием документальных кадров. Он ознаменовал начальный этап развития якутского кино — самопознания, когда плеяда молодых авторов, обучавшихся в московских вузах, получила возможность обратиться к собственной идентичности и начала заново фиксировать и восстанавливать посредством киноязыка свою историю. Якутское кино на якутском языке в начале 90-х все еще не имело своего массового зрителя в республике, но оно уже начало формировать свою проблематику и визуальный стиль, которые впоследствии стали основой якутской кинематографии. Апогеем этого периода можно считать фильм Геннадия

Багынанова «Төлөрүүгү» («Перелом») 1996 года — немую черно-белую притчу о противостоянии двух саха: христианина и носителя традиционных верований. Этим фильмом кинематограф Саха словно вернулся в начало киноистории, в период немого кино, и перечеркнул весь период эксплуатации и советской оптики в попытке обрисовать рамку кинематографического взгляда будущих авторов республики. Он воплотил образ не борьбы колонизатора и «коренного» жителя, а борьбы с самим собой в попытке найти корни своей культуры, отбросив настройки колониального сознания.

Заложив философский фундамент, кинематограф все еще не мог выйти на уровень массового зрителя — этому мешало и малое количество киноэкранов, и технические ограничения. К началу нулевых стало появляться определенное количество якутских фильмов, которые выходили каждый год в разных форматах, в основном телевизионных. Но именно нулевые стали стартовой точкой для якутского «киночуда». Появление дешевой кинотехники, популяризация якутского языка как разговорного, внутренняя миграция сельского населения в крупные населенные пункты и, конечно, уже сформированная с помощью массовой сахаязычной поп-культуры аудитория имела запрос на саморефлексию. Этот запрос начало удовлетворять кино на родном языке саха. Сначала это были разовые сеансы мелодрам, затем прокат комедийных проектов, первые жанровые эксперименты. Еще одним поворотным моментом стал исторический блокбастер «Тайна Чингис Хаана» (2009) Андрея Борисова. Это не совсем аутентичный для киноиндустрии республики проект — он скорее стал символом России середины нулевых, когда на еще неокрепшую и не сформированную в республике кинематографию свалился ничем не обеспеченный бюджет в 10 миллионов долларов благодаря тогдашнему росту нефтяной промышленности. Скорее телевизионный по форме, фильм получил противоречивую оценку своих художественных качеств, он и не был никогда любимым у зрителя республики. В этой истории важно другое: это была попытка перерастить самих себя и вырваться за рамки ограничений, наложенных демографией республики и ее географией. Желание создать «мировой» прецедент потерпело неудачу, фильм провалился в прокате: зрители как в республике, так и за ее пределами не восприняли творческую задумку. Но важно, что проект стал технической школой, через которую прошли многие активно работающие

современные кинематографисты саха, это было в своем роде коллективное обучение, поскольку на все этапы производства брались кадры из республики.

Далее наступил современный период якутского кино, когда ежегодно выходит больше 20 фильмов всех жанров, от авторского артхауса до хорроров, от документального расследования до ненарративного фильма-перформанса. Якутское кино работало не только как индустрия, но как целая институция, возвращая вокруг себя множество автономных киноначинаний — от кинофестивалей и киноклубов до творческих лабораторий, которые стали своеобразным мостом между внутренней и внешней кураторскими активностями. Именно этот процесс и сформировал так называемый феномен якутского кинобума, который в последние годы будоражит не только синефилов из России, но и кинематографистов и зрителей со всего мира.

Спустя время кажется понятным, что кино само по себе не является самоцелью, что каждый фильм — это своего рода заявление и манифест небольшой нации, в какой-то момент решившей сделать кинематограф средством борьбы за свою идентичность. Активная экспансия кинематографа Саха в федеральные киносети, фестивали и медиа лишь подтверждает этот тезис. Но, чтобы детальнее понять причины такой тяги к визуальности, разобрать контексты, спрятанные между строк, и попробовать выстроить правильную хронологию и терминологию вокруг кинематографа Саха, нужен коллективный опыт. Почему именно коллективный? Потому что это стержень якутской культуры — коллективный опыт и самоотверженность в достижении экзистенциального смысла сохранения самих себя с помощью кинокамеры. Без коллектива философов, кураторов, режиссеров, драматургов, исследователей, актеров и других деятелей культуры кинематография, лишенная какого бы то ни было бюджета, существующая только на внутреннем импульсе, не могла бы выжить при аудитории в 400 тысяч зрителей. Еще одним участником этого коллектива является, конечно, зритель, чья вовлеченность и желание идентифицировать собственную самость в кадре перебороли эскапистскую силу голливудского кинематографа и массивную кинорекламу русскоязычных фильмов, спонсируемых государством. Этим коллективным опытом и стала книга «Якутское кино. Путь самоопределения», куда вошли тексты ведущих якутских антропологов, историков кино, культурологов, кураторов и действующих кинематографистов. Интервью

с культурными акторами республики, которые от первого лица рассказывают нам о мотивах и практиках своей работы, также побудили к написанию этой книги. Для меня как свидетеля становления якутского кинематографа, как человека, имеющего корни в народе саха, это была возможность предоставить пространство для авторов, напрямую связанных с республикой или являющихся членами сообщества. Поэтому было принято решение не использовать кинокритические или исследовательские тексты российских критиков и профессионалов кино. Хотелось уйти дальше от поля интерпретации и придать книге документальный формат, работать со свидетельствами и саморефлексией представителей культуры. Отсюда и форма, в которой существует финальный вариант сборника: это и академические анализы, и личные поэтические эссе, воспоминания и интервью. Но в этой сложной на первой взгляд логике есть взаимосвязь и собственный нарратив. Рассматривая судьбу якутского кино как практический кейс, который может быть перенесен на другие культурные среды, важно понять детали его формирования, нюансы личностей и их решений. Взаимосвязь между темами внутри книги также отражает прямую связь между конкретными персоналиями, что очень важно, учитывая, что вся индустрия строилась на принципах низовой инициативы. В конце книги у нас не будет вердиктов, рабочих схем или предположений. На момент сдачи текста кинематограф Саха снова в центре внимания российской публики. Если раньше это была реакция на кинобум, то сейчас это уже реакция официальных властей, с помощью цензуры пытающихся совладать с той силой, которую они когда-то недооценили. Тут можно привести в пример фильмы «Нуучча» Владимира Мункуева (2021) и «Айта» Степана Бурнашёва (2022). Первому было отказано в прокатном удостоверении, второй лишился права на показ уже после успешного проката и релиза на онлайн-платформах. Якутское кино навсегда останется символом свободы, возможностей, которые даются народу в тот момент, когда он вспоминает свои исторические корни и пытается воссоздать себя заново.

Примечания

1 Ритуал, сопровождающийся пением шамана и ударами в бубен, во время которого шаман общается с духами.

Когда же возникло якутское кино?

*Максим Барахов,
исследователь кинематографа Саха*

Якутия стала объектом кинематографии в начале прошлого века. Иностранцы и советские киноэкспедиции исследовали пространство Якутии с помощью кинокамеры и создавали первые киноочерки и документальные зарисовки, задачей которых становилось знакомство с неведомым и дальним краем.

Конец 1930-х годов. Экспедиция новосибирской студии «Сибтехфильм», возглавляемая режиссером Александром Литвиновым, снимает документальные фильмы «Якутия» и «Якутская АССР». «Якутию» теоретически можно было бы считать первым полнометражным документальным фильмом о республике. К сожалению, определить, сохранились ли фильмы, невозможно, свободного доступа к копиям нет. Судя по описаниям сюжетов, один фильм был научно-популярным, а второй носил скорее учебный характер, был чем-то вроде пособия по географии.

В 1948 году «Иркутская студия кинохроники» снимает документальный фильм режиссера Виктора Геймана «Советская Якутия». Фильм в классическом документальном жанре киножурнала описывал Якутию с точки зрения советского нарратива как ресурсный оплот СССР, рассказывал о расцвете ее экономики и культуры, о переходе республики от архаичного прошлого к созданию «настоящего советского общества». Фильм в дидактическом стиле имел успех у зрителя, и он неделями не сходил с экрана преобразующейся индустриальной столицы республики — Якутска.



Кадры из фильма
«Советская
Якутия». Реж.
Виктор Гейман



Уже через несколько лет, в 1952 году, на экраны выходит цветной документальный фильм режиссера Романа Григорьева с таким же названием «Советская Якутия». Режиссер совместно с якутским писателем Николаем Мординовым (Амма Аччыгыйа) создали композицию будущего фильма, определяемую сменой времен года — зима, весна, лето, осень. Нас также знакомят с Якутском и с национальной культурой. Стоит отметить, что французский кинодокументалист Крис Маркер использовал кадры из этого фильма в своем документальном киноэссе «Письмо из Сибири».

В последующие годы количество документальных фильмов о республике растет параллельно с индустриализацией. Строятся новые поселки, рудники, шахты. Добывающая промышленность, в которую входят алмазная и горная отрасли, становится локомотивом экономики региона. Это приводит к притоку специалистов из центра и к необходимости создания телевизионной инфраструктуры, открытию телецентра в Якутске. Вместе со специалистами из Москвы появляются первые профессиональные кинооператоры из народа саха. Впервые родную республику снимают представители коренного народа, получившие образование во ВГИКе: начинают работать Никандр Саввинов, Николай Сантаев (1939) и Семён Васильев. Снятые в тот период документальные работы разных жанров вошли в кинолетопись советского периода Якутии, с помощью которой можно воссоздать жизнь республики с точки зрения не только индустриального и добывающего центра, но также быта и культуры народа саха. «Песня якута» (дипломная работа Никандра Саввинова, 1964), «Повесть о земле Якутской», «Весна в Якутии», «Лена-река», «Земля



Кадры из фильма
«Советская
Якутия». Реж.
Роман Григорьев



правнуков Макара» (первый фильм Якутской студии телевидения, повествующий о прошлом и настоящем Амгинского района, снят в 1968 году), «Занавес не закрывается» (фильм о якутском театральном искусстве, совместное производство Якутской студии телевидения и киностудии «Казахфильм» — по разной информации, это первый документальный фильм, снятый полностью на якутском языке), «Правительственная в Якутск», «Задача», «Кэпсе, Якутия» (первый широкоэкранный документальный фильм о Якутии), «Искусство страны Олонхо» и многие другие.

Якутия, в отличие от части других республик Советского Союза, не имела своей киностудии, это не только привело к централизации производства документального кино, но также повлияло на возникновение национального игрового кинематографа. Это не означало, что якутские темы и сами якуты полностью отсутствовали в игровом кино. Возьмем, к примеру, фильм Александра Довженко «Аэроград» 1935 года. Эпизодическую роль юноши-чукчи исполняет студент театрального училища якут Никон Табунасов. Что еще интереснее, в фильме впервые звучит песня на якутском языке «Кэнттик-мундук сыттардаах», или «Песня невесты». В фильме «Поколение победителей» Веры Строевой 1936 года в одной из сцен главные герои находятся в ссылке в Якутии. Сама сцена ссылки была снята в павильонах «Мосфильма», массовку набирали из желающих в Москве, и из-за этого невозможно уточнить, кто в итоге спел песню на якутском языке, прозвучавшую в кадре. Начиная с фильма «Следы на снегу» (производство «Мосфильм», 1955) Адольфа Бергункера в кадре появляются второстепенные персонажи-якуты, одного из которых, местного охотника Быкадырова, сыграл якутский актер



Кадр из документального фильма «Кэпсе, Якутия». Реж. В. Хоменко, Т. Чирикова

Петр Решетников. В этом фильме республика становится полноценной киносъемочной площадкой большого игрового фильма. Спартак Федотов сыграл роль рядового Петрова в военной драме «Третья ракета» режиссера Ричарда Викторова («Беларусьфильм», 1963). В фильме «Пламя» Виталия Четверикова («Беларусьфильм», 1974) роль партизана Того исполнил якутский артист Афанасий Федоров. Фильм «Утро долгого дня» Ады Неретниеце (производство Рижской киностудии, 1968) стал первым фильмом, основанным на исторических событиях, происходивших в республике. Гражданская война и осада Сасыл-Сысы¹ стали основой сюжета. Количество персонажей-якутов увеличилось, вместе с ним увеличилось число исполняющих их роли местных актеров.

Первым фильмом, основанным на произведении якутской литературы, стал истерн «Тайна предков» Марата Арипова («Таджикфильм», 1972). Это экранизация повести «Золотой ручей» Николая Якутского, которая имела долгую производственную историю. Идея принадлежала якутскому драматургу, писателю Льву Габышеву. В своих воспоминаниях он рассказывал, что еще в 1960-х мечтал о сюжете, основанном на истории Якутии, где съемочная группа и актеры были бы якутами. Сценарий писался с большим трудом, шел поиск производственных возможностей внутри республики и вовне. В 1967 году в Якутии прошел фестиваль таджикского кино, республику посетила делегация «Таджикфильма», с которой и обсудили идею фильма. Уже спустя год представители студии вернулись в республику,

и началась подготовка к съемкам фильма под руководством режиссера Марата Арипова. Действие фильма происходит в 1920-х годах, где-то в Якутии, где еще не была установлена полностью советская власть. По сюжету якуты боролись с купцами, желавшими завладеть золотоносным ручьем.

Спустя время можно задуматься о том, стоит ли считать этот фильм первым национальным игровым фильмом? Учитывая, что снят он был силами киностудии «Таджикфильм» и не якутским режиссером. Но тема якутская, сценарий написан якутом на основе произведения якутской литературы, с якутскими актерами в ролях и снят в Якутии. Можно относиться к этому по-разному, но, как писал Иван Жараев, заслуженный работник культуры ЯАССР и СССР, в своей статье «Первый киносценарист художественного фильма о Якутии»: «Лев Габышев внес вклад в развитие национального кинематографа, и даже можно утверждать, что Габышев — создатель первого национального кино»². В конце своего текста Жараев предлагает сделать дату премьеры фильма «Тайна предков» 24 мая 1972 года Днем национального кино Республики Саха.

Для прослеживания истории возникновения именно национального кинематографа Якутии нужно обратить внимание на телевидение. Зрителям нужны были программы, которые говорили бы с ними на одном языке. Одним из ключевых телеформатов того периода стал телеспектакль. В 1964 и 1966 годах по телевидению показали телеспектакль на якутском языке «Городская девушка» режиссера Афанасия Федорова. Можно также найти информацию о телеспектаклях «Владимир Аласов»,

Кадр из фильма
«Тайна предков».
Реж. Марат
Арипов



«Чайка расправит крылья», а в 1971 году по телевидению показали телеспектакль «Судьба» по роману Николая Якутского. Эта работа была уникальна тем, что натурные сцены были сняты на киноплёнку. Артисты играли в прямом эфире и озвучивали, зачастую несинхронно, немой видеоряд из заранее записанных на киноплёнку игровых блоков. К сожалению, якутское телевидение не располагало технологией записи видео, и все телеспектакли тех лет попросту утрачены. Остались лишь воспоминания и документы, по которым можно примерно представить, как они работали сценарно и постановочно.

Судьбоносным в становлении игрового якутского кино стал 1986 год. Энтузиасты Семён Ермолаев, Руслан, Анатолий и Семён Васильевы сняли для телевидения первый якутский игровой фильм «Старая игрушка». По сюжету фильма горожанин возвращается в родные места и понимает, что потерял связь с местом, где он родился. В том же году выпускник ВГИКа Алексей Романов поставил свою дипломную работу «Мааппа» по одноименному рассказу Николая Заболоцкого. «Мааппа» стала первым игровым фильмом на якутском языке. Список телевизионных фильмов можно продолжить работами «Охоноон» (1987), «Дождь после засухи» (1988), «Люди, у которых есть земля» (1989) и «Сайылык» (1992). Будь то деревенская историческая драма или фильм с мистическими мотивами, все они снимались на якутском языке. Отдельно стоит упомянуть, что все фильмы, кроме «Марфы», были поставлены по сценариям Семёна Ермолаева.

После съёмок дебютной «Мааппы» Алексей Романов задумал полнометражный фильм о якутской культуре под названием «Орто Дойду» («Срединный мир»). Пишется сценарий, создается творческое объединение «Север» на базе Свердловской киностудии, и начинаются съёмки. Позднее, в 1990 году, в связи с проблемами финансирования, нехваткой киноплёнки и из-за равнодушного отношения киностудии к проекту работа над «Орто Дойду» приостанавливается. Принимается решение перенести съёмки фильма в Якутск, где создается «Северфильм», первая производственная киностудия, силами которой и было решено продолжить съёмки. Благодаря Михаилу Николаеву, будущему президенту Республики Саха, выделяется валюта и удается приобрести зарубежную киноаппаратуру, киноплёнку и возобновить производство весной 1991 года. Поиск финансирования фильма «Орто Дойду» вполне мож-

но назвать первым опытом краудфандинга в Якутии. Через СМИ режиссер обратился к народу республики и попросил поддержать фильм. Таким образом собирался бюджет и находился реквизит для съемок. К сожалению, это не помогло ускорить производство фильма. Съемочная группа по-прежнему сталкивалась с финансовыми проблемами, основной из которых оставалась ситуация с пленкой.

В 1992 году указом Президента Республики Саха на базе Творческого объединения «Северфильм» создается Государственная национальная кинокомпания «Сахафильм». После этого исторического события производство фильма «Орто Дойду» переходит в разряд государственных заказов. Появилось стабильное финансирование, длительные съемки наконец завершились. Монтажно-тонировочные работы проводились на базе киностудии «Мосфильм», и в октябре 1993 года состоялась большая премьера в здании Театра оперы и балета. Но, увы, из-за разрушенного кинопроката и высокой стоимости печати фильмокопий «Орто Дойду» не удалось выпустить в массовый прокат в республике, и дальнейшие показы прошли лишь по телевидению.

Чем «Орто Дойду» важен для якутского кинематографа? Это не просто фильм, это начало национальной кинематографии. История его создания тесно связана с появлением первой государственной киностудии, коллектива профессионалов из национальных кадров. Сам же фильм представляет собой документальную картину с элементами исторической реконструкции (художественно-этнографической). Сюжет знакомит зрителей с якутской культурой, верой и народом через призму его религиозных практик и исторических событий. Режиссер пытается с помощью своего произведения ответить на вопрос «Кто мы?». Читая периодику тех лет, можно узнать, что «Орто Дойду» — это первая часть трилогии. Вторая часть под названием «Кут» должна была повествовать о репрессированной интеллигенции, а третья часть под названием «Сур» — стать экспериментальным философско-психологическим фильмом об основах народной философии и мудрости. Но, как и другим замыслам молодой кинокомпания, им не суждено было сбыться. Проектов в разработке было довольно много, но реальность 1990-х диктовала свои суровые правила. Среди нереализованных замыслов можно вспомнить экранизацию народной сказки «Старушка Бэйбэрикэн с пятью коровами», которую планировалось снять совместно с киностудией имени Горького. Можно вспомнить и неснятый