

# КИНОТЕКСТ

DOI 10.37386/2305-4077-2024-3-103-112

**И. В. Шестакова<sup>1</sup>**

*Академия медиаиндустрии (Москва, Россия)*

## ЭТНОПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРВОГО ИГРОВОГО ФИЛЬМА В РЕСПУБЛИКЕ АЛТАЙ

В статье представлен анализ первого игрового фильма «Тропа», созданного в Республике Алтай. Выявлены стилистические поиски М. Кулунакова в воссоздании на экране визуальной картины бытия алтайцев. Автор исследования, выделяя некоторые черты национального кино, рассматривает изобразительные принципы в фильме «Тропа», его этническое своеобразие, интерпретирует образы героев. На основе анализа киноязыка выявлено своеобразие художественно-образного воплощения национальной идентичности.

**Ключевые слова:** игровой фильм, кинематограф Республики Алтай, инициация, национальная идентичность, режиссер М. Кулунаков

**I. V. Shestakova**

*Academy of Media Industry (Moscow, Russia)*

## ETHNOPOETHICAL FEATURES THE FIRST FEATURE FILM IN THE ALTAI REPUBLIC

The article presents an analysis of the first feature film “The Path”, created in the Altai Republic. The stylistic searches of M. Kulunakov in recreating on the screen a visual picture of the life of the Altai people are revealed. The author of the study, highlighting some features of national cinema, examines the visual principles in the film “The Path”, its ethnic identity, and interprets the images of the characters. Based on the analysis of film language, the originality of the artistic and figurative embodiment of national identity is revealed.

**Keywords:** feature film, cinematography the Altai Republic, initiation, national identity, directed by M. Kulunakov

В последнее десятилетие одним из приоритетных направлений культурной политики стала поддержка и популяризация регионального кино, исследование которого осуществляется и в ракурсе актуализации этнической темы. В этом смысле в России особенно выделяется якутское кино, ставшее уникальным событием на кинофестивалях. Якутия сегодня входит в тройку лидеров по количеству снимаемых фильмов после Москвы и Санкт-Петербурга. В г. Белокуриха в феврале 2024 г. состоялся форум региональных кинокомиссий, в рамках которого прошли презентации успешных практик по развитию кинематографа 20 сибирских киностудий. В ходе их обсуждения выяснилось, что за 2022–2023 гг.

<sup>1</sup> Ирина Валентиновна Шестакова – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» (г. Москва), irina-shesta@mail.ru. (Москва, Россия)

в Сибирском Федеральном округе было снято достаточно много фильмов: только в Новосибирской области на 32 киностудиях создали 100 картин, в Иркутской – 28 фильмов на 24 киностудиях, в Красноярске на 139 киностудиях – 20, что свидетельствует об успешном развитии регионального кино. В Алтайском крае были созданы 22 фильма на 11 киностудиях, а в Республике Алтай – 2 картины. Социальная значимость проблемы популяризации регионального кино в современной России определяет актуальность темы статьи. В связи с недостаточной изученностью регионального кино возникла потребность в исследовании культурных, этнопоэтических особенностей первого игрового фильма в Республике Алтай.

Целью статьи является выявление своеобразия режиссерской манеры М. Кулунакова в воссоздании на экране визуальной картины бытия алтайцев. В число задач входит выделение в его киноработе некоторых черт национального кино, интерпретация образов героев, анализ изобразительных принципов в фильме «Тропа». Объектом является фильм «Тропа», а предметом изучения стало влияние алтайских традиций на художественный строй и язык картины. Методологической основой является междисциплинарный подход, включающий методы литературоведения и искусствоведения, используются принципы стилистического и семиотического анализа.

Теоретической базой исследования стали работы И. Борисовой, Г. Крайниково, О. Янутш, выделившие характерные черты кино Якутии. Так, Н. Аргылов и У. Охлопкова, рассматривая феномен якутского кинематографа, отмечают его «оригинальность, самобытность, национальный колорит, мифы, обычаи, территориальные и климатические условия проживания населения, особенности культурного кода региона» [Аргылов, Охлопкова, 2022, с. 114]. Практически все киноведа и культурологи связывают стилистику кино Саха с этнокультурной традицией, фольклором, мистикой. Культуролог И. Борисова, характеризуя феномен популярности якутского кинематографа, отмечает, что «сюжет фильмов затрагивает региональные, национальные и этнические архетипы и связан с повседневной жизнью якутян, с коллективной памятью народа саха; фильм идет на родном языке, и в нем играют местные артисты; в фильме показываются узнаваемые места, поселки, деревни, города, известные люди Якутии; многие фильмы имеют философский подтекст, недосказанность, немногословность, символичность» [Борисова, 2022, с. 597]. О. Янутш настаивает на принципиально новом подходе авторов региональных фильмов, не свойственном доминировавшему дискурсу советского кино. Она считает, что их отличительной особенностью является «не только и не столько использование сюжетов “из жизни региона” или самобытных персонажей, съемка “значимых мест” культурного ландшафта или озвучка на родном языке, сколько принципиально иной подход к целям, задачам, природе самого кино – не как к “зеркалу”, “языку”, “взгляду”, а как к непосредственному и целостному выражению самобытного мировоззрения и мировосприятия, средству упорядочивания жизнестроительных и жизневорческих смыслов» [Янутш, 2023, с. 76].

Для выявления особенностей мировосприятия алтайского режиссера М. Кулунакова, поставившего в 2022 г. первый игровой полнометражный фильм в Республике Алтай, рассмотрим специфику художественно-изобразительных средств в его картине «Тропа» («Орык јол»). Характеризуя фильм, попробуем выяснить его отличительные черты, сравнив с якутскими киноработами.

С начала XX в. к алтайской тематике в игровом кино обращались в основном столичные кинематографисты, выезжая на съемки в киноэкспедиции. Режиссеры А. Разумный («Долина слез»), Г. Козинцев и Л. Трауберг («Одна»), В. Шнейдеров («Золотое озеро»), позднее В. Шукшин («Живет такой парень»), Г. Воронин («Два берега»), Н. Стамбула («Волчья кровь»), Р. Хрущ («Фарт»), А. Сюткин («Полный Алтай»), М. Малинин («До полной Луны один переход»), вдохновленные богатой природой, мистикой этого края, снимали живописные места Горного Алтая. Автор картины «Тропа», родившийся в с. Шебалино, хорошо знает характер своего народа, его менталитет. Уже в короткометражных игровых фильмах («Изгородь», «Трико») и документальных картинах («Кайчи», «Храм») М. Кулунаков заявил о своем почерке и показал миру, что есть такой алтайский народ, его язык и культуру.

Съемки фильма «Тропа» проходили в с. Иня, где киногруппе оказывали поддержку и даже снимались жители близлежащих сел. М. Кулунаков, поднимая проблему предназначения человека, в картине воссоздал неповторимый мир с местными традициями, деталями быта. Ее центральным событием являются действия героя, одержимого идеей прорубить тропу через труднопроходимые алтайские горы. Все это соответствует некому обряду, в процессе выполнения которого проявляется стойкость, целеустремленность героя. Адучы должен помогать жене по хозяйству: охотиться, снабжая семью мясом, пасти коров, но он изо дня в день выполняет наказ шамана – до первого снега проложить горную тропу. Он преодолевает разные преграды (обвалы камней и землетрясение), сопротивление жены и пытается завершить начатое дело. Это своего рода инициация героя, позволяющая проявить выносливость, твердость духа.

Инициация, как считает М. Элиаде, – «совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых – радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого. <...> ...равнозначно онтологическому изменению экзистенциального состояния. К концу испытаний неопит обретает совершенно другое существование» [Элиаде, 1999, с. 121]. В. Даренский называет инициацию «великим интертекстом» культурной традиции: «В современной цивилизации обрядов инициации нет, но их роль призваны выполнять другие культурные формы» [Даренский, 2018, с. 18–19], в том числе литература и кинематограф. В. Тюпа считает инициацию «археосюжетом» мировой литературы, включающим 4 фазы: 1) фаза обособления; 2) фаза искушений; 3) фаза испытания смертью; 4) фаза преображения [Тюпа, 2001, с. 40].

Первая фаза сюжета инициации – обособление – намечена в начале фильма: жилище Адучы расположено вдалеке от сел, что подчеркивает уединенность жизни. Но при этом действия героя зависят от мнения других людей, которым необходимо пересечь горный хребет. Во второй фазе инициации испытания героя выражены телесными страданиями (боль, усталость, натертые кисти рук), переживаниями по поводу отсутствия времени помогать жене по хозяйству. Третья фаза заостряется в фильме до смертельной опасности, когда происходит землетрясение, камнепад, пожар. Однако природные катаклизмы, обладающие витальными возможностями, вновь толкают героя к активности, что может стать началом изменения образа жизни семьи. В финале намечается фаза не преобразования, а лишь некоторого внутреннего изменения героя: он, как и жена, решает завести ребенка. Во всех этих фазах герой проходит испытания: выбор между непониманием жены и его миссией, преодоление страха, разрушение дома и т. д. Литературовед В. Тюпа указывает, что инициальное преобразование часто «сопровождается возвращением героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых или ослабленных связей, на фоне которых акцентируется его новое жизненное качество» [Тюпа, 2001, с. 42]. Преодолев семейные конфликты и все же найдя опору в жене, Адучы вновь возвращается к своему делу – прорубать в скалах тропу. В конце фильма на экране мы видим панораму, заявленную в начале: гора, по склону которой вновь движется маленькая фигурка Адучы. Тропа – это метафора жизненного пути, человеческой судьбы с препятствиями и катаклизмами. В кинотексте действия героя раскрывают семантику самоопределения, возможности духовного изменения человека. Путь героя вверх через горную преграду обнаруживает стремление к постижению наивысших ценностей, к высотам характера. Да и сам процесс работы съемочной группы на сложнопостановочной картине, по словам режиссера, стал своеобразной инициацией, практической школой профессионального мастерства.

Думается, что фильм стоит рассматривать в контексте эстетики советского кино. Опираясь на опыт мастеров ленинградской школы, в том числе своего учителя – сценариста Ю. Клепикова («История Аси Клячиной», «Восхождение», «О любви»), с их интересом к простому человеку, стремлением выразить идею киноленты через пристальное внимание к его внутреннему миру, отдельным деталям быта, М. Кулунаков попытался проникнуть в мир героев с их поступками и верованиями.

В кинотексте можно выделить главные семантические узлы (сцена поедания яблока героиней и ветеринаром, сцена убийства коровы, сцена посещения Карагыз места священнодействия мужа, сцена камнепада и пожара), которые объединены режиссером в единое смысловое целое. Повествуя о взаимоотношениях мужчины и женщины в семье, режиссер сумел извлечь из национального подсознания алтайцев «букет» архетипов народной культуры. В герое можно отчетливо увидеть черты воина, который стремится любой ценой к победе. В качестве архетипа такого героя можно представить богатыря Сартакпая, о подвигах которого рассказывает Адучы своему сыну. Легенда повествует о могучем

алтайском богатыре, который вместе со своим сыном освободил зажатые камнями реки, дав дорогу их водам в Ледовитый океан. В картине Адучы по совету шамана до первого снега прорубает тропу в скалах, чтобы было удобно людям пересекать горный хребет. В этом состоит миссия мужчины.

В Карагыз представлен другой архетип – Евы – хранительницы семейного очага, которая проявляет заботу о муже и воспитывает приемного сына. В одном из интервью сам режиссер подтвердил связь картины с библейским нарративом. Обыгрывая историю об Адаме и Еве, М. Кулунаков по-своему ее интерпретирует. Если Ева является прародительницей человеческого рода, то Карагыз не может родить. Недаром, для того, чтобы появился собственный ребенок, муж должен выполнить наказ шамана. Пока мужчина с утра до ночи выполняет столь трудную задачу, жена готовит еду, рубит дрова, стирает, чинит крышу кажан айла. Она отказывается понимать такую целеустремленность мужа, считая, что тропа – это дорога в никуда. Конечно же, семейная идиллия начинает разрушаться...

Для многих зрителей кинолента – это прежде всего воспроизведение судеб и жизненных историй героев. Как и у якутских кинематографистов, фильм М. Кулунакова отличается простотой и реализмом в раскрытии художественных образов. Между тем, выстраивая визуальный ряд, он заботится о насыщенности изображений метафорами, символами. Так, отсылая нас к мифу об Адаме и Еве, режиссер обыгрывает лейтмотив яблока. Это один из любимых образов С. Параджанова, М. Хуциева («Тени забытых предков», «Июльский дождь»). Посредством библейского сюжета автор в фильме решает гендерные вопросы. Следуя тематической преемственности, он вплетает в его ткань мотив о предложении яблока в зрелищной сцене совращения героини овдовевшим ветеринаром, который выступает змеем-искусителем. Они одновременно откусывают от яблока, но вместо радости предвкушения она сильно, до крови, кусает руку чужого мужчины. Это была проверка женщины на способность устоять перед искушением. Здесь яблоко как символ любви превращается в яблоко раздора, ведущее к драке мужчин. М. Кулунаков неоднократно использует рассыпанные красные яблоки, символизирующие страсть, как яркую деталь, как атрибутивный элемент на кровати супругов, в сцене большого ветра, когда с дерева падают яблоки, иллюстрирующие опасность. Эти зрительные образы, проходящие через весь сюжет, передают ощущение приближающихся трагедий: ураган, камнепад, пожар.

Алтайцы верят в сакральность имен. Имена Адучы и Карагыз, которые переводятся с алтайского языка как «табунщик», «стрелок» и ее – «черная девочка» [Алтайско-русский словарь, 2018], наполнены символическим смыслом. Он не пасет коров и не ходит на охоту, самоотверженно вырубая куски скалы, чтобы люди могли перейти через горный хребет, а она, мечтая о дочери, помощнице по хозяйству, убивает корову-кормилицу, чтобы добыть мясо для еды. Желая родить ребенка, она проводит обряд, обращаясь к покровительнице новорожденных – богине Май-Эне. Во время этой сцены длинные красные бусы Карагыз, как брызги крови, разлетаются на семейном ложе.

Будучи одним из художественных слагаемых образной системы кинофильма, цвет играет значительную роль в передаче визуального сообщения. Режиссер проявляет повышенное внимание к поискам особой цветовой гаммы в одежде, которая несет драматургическую нагрузку. В начале фильма героиня облачена в длинную вязаную кофту цвета спелой вишни. Как известно, красный цвет как символ любви, выражает сильное чувство к мужчине. Мечтая о ребенке, Карагыз меняет одежду на светлую, потом появляется в черном, а затем в желтом одеянии. Изменение цветового решения транслирует переживания героини, перемены в ее судьбе. Как считает В. Познин, «изменение цветовой гаммы может быть продиктовано драматургическим решением, в частности стремлением изобразить на экране субъективное восприятие героя или героини» [Познин, 2021, с. 419]. Цвет, используемый в качестве драматургического инструмента, служит символическим разъяснением художественно-философской концепции отдельных эпизодов, более глубоко раскрытию характера героини.

Режиссеру М. Кулунакову, оператору О. Кулунаковой и художнику П. Свинцову необходимо было создать особый визуальный ряд, который соответствовал бы общей стилистике повествования. Им удалось с помощью символов и цветового решения на экране показать зрителю тот самый потерянный рай, который разрушается. Для этого они используют алый цвет яблок, бус, одежды героини, сочившейся крови из скалы. Если алый цвет – это цвет жизни, то кровь – знак Смерти. М. Кулунаков в фильме пытается отразить две основы бытия – Жизнь и Смерть, характерные для его мифопоэтического представления о мире. Он вводит в ткань картины и другие символы, являющиеся первоосновой художественного образа. Так, на экране часто появляется раскидистое дерево с мощным стволом, устоявшее даже во время землетрясения. Огромное дерево является символом вечности и возрождения, как Царский листвен, оберегающий остров в экранизации повести В. Распутина «Прощание» Л. Шепитько, Э. Климова.

Проблема возвращения к национальным истокам в фильме находит отражение в изображении картины мира посредством мифологем дома, животных, дождя, священной горы и т.д. Среди них один из основополагающих архетипических образов – образ дома. Давая героям ощущение пристанища, крова, их жилище является хранилищем памяти о родовом гнезде. Недаром, Карагыз так боится его лишиться. Образы животных – лошадей и коров – олицетворяют доверчивую силу, любовь и привязанность к человеку. Корове отводится не только большая хозяйственная роль в обеспечении семьи молоком и маслом. В традиционных воззрениях алтайцев это животное осмысливается в качестве одного из мифических предков. Идея о разрушающейся гармонии в семье находит выражение в символической сцене: убивая корову из ружья мужа, Карагыз как бы покушается на святое.

В арсенале изобразительно-выразительных средств – сцены с одухотворенной природой, являющиеся постоянным компонентом фильма. Картины природы несут в себе определенные смысловые акценты, передают психологическое

состояние действующих лиц. Для изображения моментов сильных эмоциональных потрясений героев важен идущий дождь не только как символ отчаяния, но и символ очищения людей и земли от скверны. Огромную роль в образной системе фильма играют горы, массивные и величественные, суровые и безжалостные, склонные сердиться и даже проявлять характер. Об этом символически свидетельствует камнепад, появление выступающих капель крови на скале. Алтайцы часто возводили свое происхождение к «родовой горе», находящейся рядом с домом. С одной стороны, она означает силу и мощь, с другой, духовный рост, высоту помыслов, символ поиска. Непроступность горы создает трудности на пути Адуцы к выполнению наказа шамана.

Этнопоэтическая модель мира в картине М. Кулунакова, символизм, мифологизм, направленные на расширение и обогащение смыслового поля кинопроизведения, во многом напоминают стилистику якутских фильмов. Но в уже сложившемся региональном кинематографе Саха у известных режиссеров Л. Борисовой («Надо мною солнце не садится»), Н. Аржакова («Тыгын Дархан»), В. Мункуева («Нуучча»), А. Романова («Весенняя пора») основой сценария служит проза мастеров национальной литературы. М. Кулунаков, поставив фильм по собственному сценарию, не достиг драматургической ясности. Автору не хватило опыта в создании истории, являющейся идейно-художественной основой картины, стройности в сюжетосложении. Концепция фильма «Тропа» осталась непроясненной, особенно в решении проблемы отношений мужчины и женщины в контексте общего замысла.

Как в якутских фильмах «Царь-птица» Э. Новикова, «Вертолет» М. Лукачевского, «Пугало» Д. Давыдова, «Не хороните меня без Ивана» Л. Борисовой, в своей картине М. Кулунаков на экране попытался отразить этническое своеобразие алтайцев. Основываясь на анализе содержательного наполнения фильма «Тропа», следует отметить, что на первый план выходят поиски режиссера в вопросе конструирования образа самобытности своего народа. В картине ведущую роль играет формирование этнически маркированной идентичности, среди координат которой – территория съемок, действия героев, исполняющих элементы традиционных обрядов. Все художественно-образное представление об алтайцах и Горном Алтае окрашено мифологическим сознанием. В основе многих изобразительных решений лежат мифологические мотивы и архетипические образы, привносящие в картину особый колорит. Регион идентифицируется благодаря изображению ландшафта с геопоэтическими образами гор, долины, таких этнографических особенностей, как образ жизни, национальный интерьер жилища, одежда.

Как и в творчестве С. Параджанова, у которого евангелистская символика переплетена с языческой, М. Кулунаков также пытается связать библейские мотивы с фольклорным, этническим материалом, что вносит вклад в многослойное повествование. В фильме «Тропа» наблюдается причудливое слияние христианской этики и язычества через визуальный ряд, который составляют как крупные панорамные планы, так и мелкие, но семантически наполненные быто-

выми деталями. На экране часто возникает образ яблока как библейский символ измены, но одновременно с этим режиссер вводит фактурные этнографические детали быта алтайского дома (кажан айла): деревянная посуда (тепши или алчайак), древнее приспособление для дробления зерен, войлочный ковер на стене, флейта без отверстий (шоор), подчеркивающие колорит и традиционность. Адучы показывает сыну, как он мастерит шоор из полого высохшего стебля растения (комыргай), который имитирует «голос леса». Алтайцы считают, что звучание шоора нравится духам – хозяевам гор. М. Кулунаков, пытаясь выйти за пределы бытописательского дискурса, в фильм включает элементы обрядов алтайцев. Он, как и многие якутские режиссеры, апеллирует к мифопоэтическому сознанию своего народа. На экране мы не видим священнодействий шамана, но понимаем, что Адучы не мог его послушаться, ведь тот является «проводником между миром людей и миром духов», а «главная цель шамана – поддержка гармонии и равновесия в мире» [Тозыякова, 2022, с. 17]. Карагыз моет волосы кислым молоком, как и бабушка режиссера, возвращая себе красоту и здоровье. Омовение в алтайском героическом эпосе выполняет функцию очищения. Включенные в ткань картины сказание о богатыре, наставление шамана, родильный обряд, характерные для тюркских народов Горного Алтая, способствуют сохранению этнокультурной идентичности. В фильме, наполненном фольклорным материалом, ее создателям удалось передать дух алтайцев через этнографическую подлинность, фактурность деталей быта, реалистичность и узнаваемость образов героев, их характер и речь. Главные роли исполнили профессиональные актеры В. Деев, А. Товаров и обычные жители – бухгалтер Л. Санаа, мальчик из местного интерната А. Тобошев, говорящие на родном языке (на экране – субтитры). Выделяющаяся этническая интонация речи героев, а также величественная музыка композитора А. Тадинова, наполненная алтайскими мотивами, подчеркивают самобытность кинопроизведения.

Игровая картина «Тропа», съемки которой проходили на территории Республики Алтай, созданная по сценарию режиссёра-алтайца с привлечением местного населения, была показана как в пределах самого региона, так и в России. Фильм уверенно вошел в российское пространство, участвуя на кинофестивалях и завоевывая престижные награды: за сохранение культурных традиций на XXI международном кинофестивале «Дух огня», на VII международном кинофестивале «Евразийский мост», на VII арктическом международном кинофестивале «Золотой ворон». Успех на кинофестивалях позволит М. Кулунакову следовать своим творческим принципам. В новой картине он намерен опираться не только на местные сказания, но и посвятить ее социальным проблемам. Игровой фильм «Волки», экранизация романа К. Төлөсова «Катунь весной», расскажет о вражде юноши и влиятельного бая, которые были влюблены в одну девушку. Картина также будет сниматься в Горном Алтае, в окрестностях с. Каспа Шебалинского района.

Итак, фильм «Тропа» выявил большой потенциал режиссера-алтайца, ведущего поиски художественных средств в отображении ценностей своего народа



и своего мировосприятия. Знание жизни алтайцев, уже сложившиеся режиссерские навыки позволили М. Кулунакову на экране передать природу национально-го характера и бытия. Раскрытие сюжета, основанного на этнографической достоверности, семантизация образов и смоделированного в фильме пространства, выражение национальной идентичности посредством языка, музыки, игры актеров-алтайцев – все это характеризует кинотекст. М. Кулунаков, с одной стороны, придерживается традиций отечественного кинематографа, а с другой – ищет новые пути для развития киноязыка и его изобразительных решений. Мифопоэтическая модель мира режиссера, символизм, обогащающие смысловое поле фильма, позволяют говорить об общности стилистики с лучшими киноработами якутских режиссеров.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алтайско-русский словарь.** – Горно-Алтайск: НИИ алтаистики им. С. С. Суразакова, 2018. – 936 с.
2. **Аргылов, Н.** Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен / Н. Аргылов, У. Охлупкова // Медиана. – 2022. – № 6. – С. 107–117.
3. **Борисова, И.** Современное якутское кино – культурологический аспект / И. Борисова // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12. – № 5А. – С. 597–602.
4. **Даренский, В. Ю.** Интертекст инициации в структуре литературного произведения / В. Ю. Даренский // Интертекстуальность художественного дискурса: Материалы Всерос. науч. конф. – Астрахань: ИД Астраханский университет, 2018. – С. 17–25.
5. **Красильникова, Г. А.** Кино Якутии в контексте диалога культур / Г. А. Красильникова, Т. Ф. Ляпкина // Вестник Санкт-Петербургского института культуры. – 2022. – № 2 – С. 82–89.
6. **Познин, В. Ф.** Цвет как элемент драматургии фильма / В. Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета, искусствоведение. – 2021. Т. 2. Вып. 3. – С. 410–436.
7. **Тозыякова, Е.** Мифологическая картина мира алтайцев как фактор национально-культурной идентичности / Е. Тозыякова, М. Арчинай, Т. Юрченко // Chronos: мультидисциплинарные науки. – 2022. – Т. 6–7. – С. 14–18.
8. **Тюпа, В. И.** Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа // Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – 58 с.
9. **Элиаде, М.** Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / М. Элиаде. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. – 356 с.
10. **Янутш, О. А.** Региональное кино как средство формирования культурной идентичности // Международный журнал исследований культуры. – 2023. – № 1. – С. 79–86.

## REFERENCES

1. **Altajsko-russkij slovar'**. – Gorno-Altajsk: NII altaistiki im. S. S. Surazakova, 2018. – 936 s.
2. **Argylov, N.** Faktory formirovaniya i razvitiya regional'nogo kino v Rossii: yakutskij fenomen / N. Argylov, U. Ohllopkova // Mediaal'manah. – 2022. – № 6. – S. 107–117.
3. **Borisova, I.** Sovremennoe yakutskoe kino – kul'turologicheskij aspekt / I. Borisova // Kul'tura i civilizaciya. – 2022. – T. 12. – № 5A. – S. 597–602.
4. **Darenskij, V. Yu.** Intertekst iniciacii v strukture literaturnogo proizvedeniya / V. Yu. Darenskij // Intertekstual'nost' hudozhestvennogo diskursa: Materialy Vseros. nauch. konf. – Astrahan': ID Astrahanskij universitet, 2018. – S. 17–25.
5. **Eliade, M.** Tajnye obshchestva. Obyady iniciacii i posvyashcheniya / M. Eliade. – Moskva; Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga, 1999. – 356 s.
6. **Krasil'nikova, G. A.** Kino Yakutii v kontekste dialoga kul'tur / G. A. Krasil'nikova, T. F. Lyapkina // Vestnik Sankt-Peterburgskogo instituta kul'tury. – 2022. – № 2 – S. 82–89.
7. **Poznin, V. F.** Cvet kak element dramaturgii fil'ma / V. F. Poznin // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, iskusstvovedenie. – 2021. T. 2. Vyp. 3. – S. 410–436.
8. **Tozyyakova, E.** Mifologicheskaya kartina mira altajcev kak faktor nacional'no-kul'turnoj identichnosti / E. Tozyyakova, M. Archinaj, T. Yurchenko // Chronos: mul'tidisciplinarnye nauki. – 2022. – T. 6–7. – S. 14–18.
9. **Tyupa, V. I.** Narratologiya kak analitika povestvovatel'nogo diskursa («Arhierej» A. P. Chekhova) / V. I. Tyupa // Tver': Tverskoj gosudarstvennyj universitet, 2001. – 58 s.
10. **Yanutsh, O. A.** Regional'noe kino kak sredstvo formirovaniya kul'turnoj identichnosti // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. – 2023. – № 1. – S. 79–86.