

*И.Н. Дашибалова, А.А. Базаров*

## **КИНОФИКСАЦИЯ БУРЯТ: СОВЕТСКИЙ РЕПЕРТУАР В ДИАХРОНИИ\***

*В статье рассматривается специфика кинематографического видения бурят в советских документальных фильмах 1920–1980-х гг. Содержательно определены ключевые кинотипы репертуара документальных конвенций изображения бурят в историческом ракурсе. Реконструкция диахронии советской кинофиксации бурят позволила определить проблемы этнической идентичности в контексте модернизации.*

**Ключевые слова:** документальное кино, буряты, традиционная культура, модернизация, диахрония, репрезентация, экранная этническая идентичность.

Визуально-антропологическая реконструкция экранной идентичности представляет собой эвристический способ осмысления трансформации компонентов традиционной и советской модернистской культур. Сложный процесс размывания традиционного общества благодаря открытости индустриальным и культурным переменам выражался в складывании идентичности нового типа. Огромную роль в рамках доминирующего политического дискурса играли визуальные презентации в виде документального кино. Однако реконструкция экранной идентичности не исчерпывается только внешним отображением визуального объекта. Теоретической предпосылкой, лежащей в основе статьи, является необходимость понимания того, что и кто находится «по ту сторону экрана» в соответствии с историческим и этническим контекстом. Документальный кинематограф советского периода обеспечивал выражение идеологии и политического инструмента пропаганды, т. к. представлял собой специализи-

---

\* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 12-01-0236 «Приоткрытая приватность»: бурятская семья и быт в фото-кинодокументах XX — нач. XXI века».

**Дашибалова Ирина Николаевна** — кандидат философских наук, научный сотрудник Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (Улан-Удэ) ([dashibalonirina@gmail.com](mailto:dashibalonirina@gmail.com))

**Dashibalova Irina** – Candidate of Sciences (Philosophy), Researcher at the Institute of Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies, Russian Academy of Sciences (Ulan-Ude) ([dashibalonirina@gmail.com](mailto:dashibalonirina@gmail.com))

**Базаров Андрей Александрович** — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Центра восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (Улан-Удэ) ([bazarow\\_andr@mail.ru](mailto:bazarow_andr@mail.ru))

**Andrey Bazarov** – Doctor of Philosophy, Senior Fellow at the Center of Oriental Manuscripts and Xylographs, Institute of Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies, Russian Academy of Sciences (Ulan-Ude) ([bazarow\\_andr@mail.ru](mailto:bazarow_andr@mail.ru))

рованную индустрию государственного производства и проката визуальных медиапродуктов (например, киножурналы, кинолетописи, кинофильмы). В то же время между кинематографическим отражением действительности и реальным эффектом изменения сознания субъекта-кинозрителя заложен серьезный зазор, а именно, опыт смотрения, «акт видения» (термин М. Бал) (Bal 2003: 5–32). Таким образом, теоретический интерес представляет описание межкультурного опыта переживания фильма зрителем-бурятом, определение динамики формируемых кинообразов и, в конечном итоге, диахрония советской кинофиксации бурят.

Кинофиксация бурят в отечественном документальном кинематографе прошла своеобразную эволюцию со всеми присущими властными дискурсами исторического контекста советской эпохи. Данная кинофиксация, взаимодействуя с представителями культурной группы, несомненно, повлияла на перманентное изменение этнокультуры в ее процессах модернизации, создании новых идентичностей. Статья посвящена реконструкции постоянно изменяющегося этнокультурологического кинотекста. Анализируются два контекстуальных видения — авторов фильмов (режиссеров, операторов, сценаристов) и зрителей-бурят. Определение кинотипажей бурят в документальной кинохронике возможно с помощью различных методологических инструментов, в нашем случае мы опираемся на анализ политического эффекта кино на основе теорий Д. Уайтмена, Б. Николса, П. Рестрепо (Whiteman 2009; Nichols 1995; Restrepo 2013; 2011). В используемом подходе визуальный эмпирический материал применяется в совокупности с теориями документального кино, не выделяя теоретическую интерпретацию в отдельную концепцию. В рассмотрении киноидентичности использована методология М. Фуко, примененная им для анализа паноптической природы дисциплинарной власти (Фуко 2002: 220–248).

Конструируемая на киноэкране социальная реальность как часть масштабного процесса идеологического воздействия на зрителя расширялась посредством аудиосредств, операторского ряда, режиссерских субъективных замыслов. Как отмечает Б. Николс в работе «Представляя реальность», политическое воздействие документального кино является двойственным по своему эффекту, «оно распространяется на восприятие социального мира, и кинокамера показывает не только реальность, но и ценности, идеологию, тех, кто транслирует эту реальность» (Nichols 1995: 119). Сходную мысль высказывает Ж. Шерер, предлагая критическое исследование визуальных документов в антропологических целях, высвечивающее различия в прочтении западной и восточных культур. По ее мнению, изучая «процесс взаимодействия между создателем имиджа, субъектом имиджа и обозревателем», исследователь воссоздает и целостность культур, и межкультурный опыт (Scherer 1990: 132).

Таким образом, документальная хроника, призванная отражать социальные изменения, формировала наряду с другими социально-политическими институтами нормированные идентичности. Для критического анализа кинодокументы выступают источником интерпретации национальной политики в регионах Советского Союза и возможной диахронической корреляции изображений этнических групп с современными кинопродуктами. Важно

отметить, что документальные фильмы и кинохроника, которые массово выпускались в период 1920–1990-х гг., с одной стороны, являются уникальным антропологическим источником, визуально запечатлевшим исследуемый объект, но, с другой стороны, необходимо выделять понимание заэкранной реальности — рецепцию кинозрителя с точки зрения видения «успехов нации» в рамках социалистической идеологии и рефлексию тогда и сейчас советского проекта как трагедии нации, утратившей компоненты традиционной культуры.

Эмпирической базой исследования явились кинодокументы Российского государственного фонда кинофотодокументов, Иркутского кинофонда, отобранные по контенту «буряты» за период 1920–1980-х гг. Типы анализируемых кинодокументов в качестве исторических источников подразделяются на четыре основные группы: «периодические киножурналы, на так называемые событийные спецвыпуски, на тематические хроникально-документальные фильмы и на кинолетопись (повседневную съемку кинооператорами наиболее важных событий нашей жизни, истории страны)» (Мандральская 2010: 255–269).

Из-за сложности поставленной цели — реконструировать текст «кинодокументального видения бурят» (КВБ)\*, необходимо было сформировать отдельные задачи. Первая и наиболее актуальная — проследить диахронию кинематографического репертуара документальных фильмов о бурятах. В данном случае категория «репертуар» рассматривается нами в социально-культурологическом ракурсе — это весь массив кинематографической документальной продукции о бурятах, разбитый по типологическому принципу в диахронном срезе. Описываемый «репертуар» — это типологически завершенные кинематографические продукты, связанные с современными им задачами, социально-политическими и культурными условиями.

«Репертуар» состоит из условно названных типов: начало КВБ (1920-е гг.), создание «нового человека» (1930-е — начало 1950-х гг.), «к новым свершениям» (1960-е гг.), «строитель развитого социализма» (1970 — начало 1980-х гг.). Необходимо подчеркнуть, что данная типология формируется за счет «видения» создателей фильма, в условиях идей «соцреализма» — социально активно-го, ведущего за собой архитектора новой социалистической культуры.

### **Начальный период кинодокументального видения бурят (1920-е гг.)**

Формирование кинодокументального видения бурят как этнической группы, живущей на восточной окраине Советского Союза, приходится на конец 1920-х — начало 1930-х гг. и связано с государственным масштабным этнографическим кинопроектом — «Киноатлас СССР» (Магидов 2008: 136–141). Бурят, как и представителей других народов, снимают в специальных киножурналах: «Госкинокалендарь», «Союзкиножурнал», «Социалистическая деревня», «Совкиножурнал», «СССР на экране», «Советское искусство», «Новости дня», «Советский спорт», «Пионерия», «Сибирь на экране».

Документальные фильмы, запечатлевшие быт, нравы, обряды, вероисповедание бурят, так называемые культурфильмы: «По Бурят-Монголии» (1929 г.),

---

\* Подразумевается бивалентность в содержании термина.

«Байкал. По Западному Прибайкалью от Байкала до Монголии» (1928 г.), кинохроникальные фрагменты из художественного фильма «Потомок Чингисхана» (1928 г.), хранящиеся в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД, № 2686, 2718), являются уникальными визуальными источниками и антропологическими свидетельствами ушедшей эпохи.

Характерными чертами киноизображения бурят в раннесоветский период являются упор на культурную дистанцию, экзотичность сообщества, ориентализм, акцент на инаковое, «другое»: съемка буддийского монастыря, мистерии Цам\*, изображение лам — буддийских священнослужителей, изготовление тарасуна (молочной водки), поездка улусников на ярмарку, исполнение ёхора\*\*, повседневные национальные костюмы. Кинообразы бурят в документальной кинохронике выполняли просветительскую функцию как этнографический рассказ о народе, но при этом несли идеологическую составляющую как демонстрация архаики и отсталости в противовес социалистическому укладу жизни. Несмотря на пропагандистский контекст кинолента, по сохранившимся фрагментам 1928—1931 гг., которые, кстати, часто стали включаться в поздние документальные фильмы о бурятах, можно судить о половозрастной, социальной структуре бурятского этноса, особенностях нравов, семейных традициях, процессе приготовления пищи, развлечениях, деталях одежды, обрядах, праздниках и т. п. Внимательный, пристальный интерес у операторов вызывают бытовые занятия бурят, типажи представителей родовой общины и священнослужителей.

Уникальным кинодокументом, хранящимся в РГАКФД, является документальный фильм «По Бурят-Монголии» 1929 г., производство студии «Совкино» (4 части, черно-белый, немой). В этом фильме подробно сняты сцены религиозных праздников, дацаны, жилища бурят, скотоводческий быт. Предполагая возможный диалог авторов со зрителем того времени, мы обнаруживаем стремление показать панорамную этнографическую картинку о народе, непосредственность снимаемых и удивление, наивность первых зрителей-бурят, видящих свое «зеркальное отражение».

В фильме воспроизведена деятельность советско-германской медицинской экспедиции по борьбе с сифилисом. Данный исторический факт достаточно подробно освещен в работах историков В. Башкуева и С. Соломон (Bashkuev 2013: 110—132; Solomon 1993: 204—232). Не ставя цель специально раскрыть сущность методов борьбы с эпидемиями 1920-х гг. в Бурят-Монголии, подчеркнем паноптический характер репрезентации данного события. Например, кадры из фильма, в которых демонстрируется лабораторная работа участников медицинской экспедиции, осмотр больных женщин и детей и терапевтические процедуры, указывают на объективирующие практики советской системы

---

\* Ежегодная религиозная мистерия в буддийских монастырях: танцевальные пантомимы с использованием масок в целях демонстрации устрашения злых духов и преследователей Будды.

\*\* Бурятский народный хороводный танец.

здравоохранения, в которой оздоравливается коллективное тело нации. Капиллярность властных технологий состояла в международном системном эксперименте, в координации органов исполнительной власти, в освещении экспедиции в средствах массовой информации и включении сюжета в документальный фильм о советской Бурят-Монголии. Необходимо отметить исторический контекст культурного производства данной киноленты, включающий здравоохранительную и образовательную политику органов советской власти, а также международные научные связи в области медицины и культуры в конце 1920-х гг.

Фильм устанавливает контрастное монтажное видение у зрителя, жесткие бинарные оппозиции: «так было — так есть» — насколько скудными являются жилища у скотоводов и каким богатым является убранство дацанов; чахлые, больные дети, женщины и здоровые, чистые ученики в школах. Данный киноисточник ценен не только тем, что фиксирует исторические события почти вековой давности, но и тем, что позволяет определить киноконвенции изображения этнической группы бурят, которые конструировались на раннем этапе советского кинематографа и исчезли с экранов уже спустя 4-5 лет.

Важно подчеркнуть, что данный период КВБ характеризуется, прежде всего, двумя основными аспектами: буряты — это объект этнографического интереса и это объект модернизации. Что касается первого аспекта, то здесь уместно вспомнить концепцию ориентализма Э. Саида. Согласно ей, изучение, освоение и присвоение восточной культуры европейской культурой и дальнейшее ее подчинение происходило путем пристального взгляда, всматривания в чужое (Саид 2006). Данный аспект будет одним из определяющих и в дальнейшем; тем не менее, именно в 1920-е гг. «этнографический интерес» был зафиксирован в наибольшей своей понятийной тотальности.

В контексте современной политической антропологии, изучающей визуальные данные, примечательна методологическая позиция П. Рестрепо, декодирующая образы в документальном кино через опыт культурных и социальных групп. Исследователь на основе фильмографии проблем региона басков обосновывает документальный анализ в определении межкультурного взаимодействия и его эпистемический потенциал. «Нельзя ограничиваться только констатацией угнетения колонизируемой культуры в демонстрируемом межкультурном преобразовании, чтобы представить ее ущемление, но также необходимо в документальном анализе стремиться достичь идентификации, в которой другой становится “нами”» (Restrepo 2013: 478–479).

Диалог с концепциями антропологов, исследующих документальный кинематограф, можно продолжить, приведя точку зрения Д. Уайтмена, считающего политическое влияние кино частью масштабного процесса решения социальных проблем. По мнению Уайтмена, документальные ленты, наряду с обширными визуальными инсталляциями этнических групп, являются инструментом социальных изменений современного общества (Whiteman 2009: 457–477).

Ценность первого этапа КВБ заключается прежде всего в том, что была обозначена начальная точка отчета процесса модернизации, произошла визуальная фиксация крупнейших в истории бурятского этноса перемен. Буряты

столкнулись с государственными интересами социальной трансформации и пристального «ока власти» во всех сферах публичной и частной жизни. Обладая мощнейшим идеологическим зарядом — разрушения старого мира — документальное кино данного периода обращено к экспозиции момента «невозврата», поэтому будет всегда ценно для перманентных внутриэтнических саморефлексий. «Объект» визуального КВБ — зритель-бурят — представляется в качестве «неактивированного» созерцателя кинематографического продукта.

### **Создание «нового человека» (1930-е — начало 1950-х гг.)**

Начиная с 1932 г. по 1956 г. происходящее в обществе тотальное замещение прежней традиции локального сообщества новыми советскими практиками находит свое отражение в кинозгляде — в советских документальных кинофильмах и киножурналах. Разнообразные этнические идентичности приобретают маргинальный статус, аутентичные типажи сменяются одномерным «советским человеком» в новом конструируемом визуальном поле.

Именно в этот период происходит укрепление, закрепление «ока власти» (Фуко 2002). На материалах сюжетов киножурнала «Восточная Сибирь» (Иркутская студия кинохроники) можно проследить конструирование «положительного» образа нового буряты, встроенного в визуальные идеологические стратегии создания портретов советских людей. Характерными типажами кинохроники становятся такие персонажи, как знатные колхозники, животноводы (овцеводы, коневоды, табунщики), доярки, хлеборобы, трактористы, рыбаки, рабочие промышленных гигантов республики, при этом абсолютно пропадает кинотип буддийского священнослужителя и крестьянина-буддиста (или шаманиста). Просматривая кинохронику и используя методику контент-анализа визуальных изображений Филиппа Белла, мы осуществили статистический подсчет категории контент-анализа по профессиональному признаку в киножурналах за период 1939–1959 гг., т. е. частотность визуальных профессионально-статусных образов бурят (Bell 2001: 10–35). Было определено, что доминирующим типом советских бурят по выборке от общего числа сюжетов является работник сельского хозяйства (32 %), далее следуют рабочий (12,7 %), руководитель (10,2 %), представитель художественной интеллигенции (9,8 %), научной интеллигенции (2,9 %). Конструкционистский взгляд на бурят проявился в данном случае в расхождении между объективной социальной структурой бурятского общества и визуальной трансляцией тех, кто снят. Так, руководители и ученые как успешные лидеры бурятской интеллигенции были удобной показательной фигурой, однако доля их представительства в социуме не коррелировала с отражением этих групп в кино.

В киноискусстве 1930-х гг., в соответствии с визуальными канонами тех лет, оформляется новый тип изменившегося в духе модерна буряты. Он обучается в институте, стоит у станка в заводском цехе, занимается спортом, носит европейский костюм и прическу, ездит на автомобиле, гуляет в городском парке с нарядно одетыми детьми. Визуальный персонаж буряты в этнической традиции сменяет человек социалистического искусства, принадлежащий к художественной и одновременно к властной элите (как правило, народные артисты,

писатели являлись депутатами Верховного Совета): балерина, писатель, живописец.

Как отмечает И. Сандомирская, некогда оригинальная находка Дзиги Вертова — увидеть новым киноглазом просторы Родины как разновидность воображаемой географической карты, реализованная в кинообзоре «Шестая часть мира» (1926 г.) с демонстрацией республик и народов в различных уголках СССР, за долгие годы превратилась набившие оскомину репортажи «с полей». Просторы Родины оказываются населенными исключительно героями и ударниками, устанавливается нормирование героики, визуализация стандартов, зрителю социализируют глаз — каким следует ему быть, на кого следует ориентироваться (Сандомирская 2012).

Кинорепрезентации бурят в документальном кинематографе 1930–1950-х гг. строятся на четком властном дискурсе успехов социалистической нации (например, доярка на Всесоюзной выставке, работник типографии выполняет план к съезду ВКП(б), и в этом отношении данная трансляция ничем формально не отличается от съемки русских, татар, казахов). Однако при внимательном, критическом рассмотрении / прочтении кинотекстов можно увидеть сложный культурный микс конструируемой фасадной и закулисной, латентной этничности, если применить понятия «сцена» и «кулисы» И. Гофмана (Гофман 2007). В частности, излюбленным сюжетом являются выборы в Верховный Совет (с закадровым голосом: «Выборы в парламент — народное торжество!»), и в нескольких киножурналах воспроизводятся съемки ёхора — (древнего ритуального танца) возле клуба на сельской улице в связи с данным событием. Коллективная аффективность ёхора определяется специфическими техниками тела, которые дифференцированы по родоплеменным группам бурят. Как правило, изначальное магическое происхождение танца у данных групп в дальнейшем связано с праздничными мероприятиями. И тем удивительнее, как данный танец встроился в советский политический контекст.

Следующим примером смещения парадного и закулисного являются съемки национальных видов спорта. В сюжетах спортивных соревнований Сурхарбана — летнего национального праздника подробно передаются приемы стрельбы из лука, национальной борьбы бухэ барилдан, конных скачек, в то же время показаны натурализм ликующих эмоций, характерные жесты, позы, мимика болельщиков-бурят, пристально наблюдающих состязания. Исследователь Р. Гарлан-Томсон указывает на культурную специфичность «акта пристального всматривания и ресурса для визуального структурирования социального» (Garland-Thompson 2006: 173–192).

Социальный контроль в советских оптических системах не распространялся полностью на внутренние переживания и соответствующие им проявления жестикуляции. Мы предполагаем, что танцевальные и спортивные формы выражения бурятских культурных паттернов демонстрируют видимую экспрессию национального характера. Так, по мнению Н. Ссориной-Чайковой, менее поднадзорные сферы общества представляют «черный ящик» советского субъекта, который оказался вне поля исследования социальных институтов (Ссорин-Чайков 2009: 19–57). Соответственно, сферы, инкорпорированные

в формальные тотальные практики (например, колхозы), быстрее подверглись разрушению в постсоветском бурятском обществе, а сообщества танцевального и спортивного искусства выдвинули собственные неформальные сети и бизнес-проекты.

Не случайно, размышляя о поддисциплинах антропологического знания, авторитетный визуальный антрополог С. Пинк пишет о «сенсорных антропологиях». Расшифровка визуальных кодов этнического в документальной репрезентации бурят коррелирует с мыслью Пинк, которая акцентирует роль чувственного восприятия изображений для межкультурного сравнения демонстрируемых объектов в фильме. Исследование данного автора, посвященное перспективам визуальной антропологии, выделяет необходимость дешифровки «чувственного повседневного жизненного опыта в прикладных исследованиях, с целью понимания другой культуры» (Pink 2011: 450). «Антропологам необходимо найти способы кодирования, опосредующие повседневное знание и эмоциональное познание, данные шаги способствуют чуткости экспертов» (Pink 2011: 451).

Ранее режиссер-документалист и антрополог Д. Мак-Дуггал ставил акцент на феноменологии телесности и невербального выражения чувств в репрезентации этничности (MacDougall 2005).

Итак, можно отметить, что в кинотрансляции бурят 1930–1950-х гг. устанавливаются идеологические каноны репрезентации «советского бурята» как «своего». Фиксация этнических иконических кодов (повседневный и праздничный бурятский костюм, национальные виды спорта) сохраняется, хотя в значительно меньшей степени, чем в конце 1920-х гг., приобретает конструкцию «национального по форме» профессионального искусства (танцевальное, художественное, вокальное).

«Объект» КВБ — зритель-бурят — активизируется внутри идеологических рамок по дуге понижения индивидуализирующего и повышения общественного.

### **«К новым свершениям» (1960-е гг.)**

Следующий период, 1960-х гг., хотя и короткий, имеет особый статус в развитии КВБ в качестве «оттепельного взгляда». Во времена хрущевской «оттепели» наблюдается изменение в кинотрансляции бурят в советском документальном кинематографе. С одной стороны, существенно сокращается количество снимаемых в Бурятии сюжетов киножурнала «Восточная Сибирь», в сравнении с 1930–1950 гг., поскольку 1950–1960-е гг. — новый этап промышленного освоения Сибири, в Иркутской области идет активное строительство молодых городов, Братской, Усть-Илимской ГЭС. С другой, достаточная удаленность киностудии от союзных ведомственных центров, творческая свобода новых кадров кинематографистов на фоне интеллектуального взлета советского кино и появившихся контактов с зарубежными деятелями культуры сказались на особенностях отражения бурят в кинодокументах данного периода.

Стационарный и передвижной кинопрокат широко развернулся в городской местности и отдаленных районах республики. Советские художественные



и документальные фильмы субтитровались и дублировались на бурятский язык. Разнообразились формы, сопровождающие показ кинофильмов, которые были связаны с задачами по идеологической работе с населением: выставки, фестивали, киноклубы, кружки, лектории, встречи с киноактерами, композиторами. В 1963–1964 гг. хроникально-документальные ленты демонстрировались с художественными фильмами на удлинённых сеансах в 250 программах (Маслов 1964: 38, 53). Согласно статистическим данным, в Бурятии численно возросла сеть киноклубов, кинотеатров в 1960-е гг. Например, динамика числа киноустановок в сельской местности от 41 в 1940 г. к 1966 г. составила 646, а количество посещений киносеансов в 1966 г. — 13094,2 человек (Бурятская АССР... 1967: 83).

Обратим внимание на то, кто являлся в это время объектом съёмки. Если говорить о жанре документальной хроники, то, во-первых, в новостных выпусках отражается деятельность представителей профессионального искусства (артистов ансамбля песни танца, артистов балета) в связи с декадой искусств в Москве и с участием в делегации Всемирного фестиваля молодежи и студентов; во-вторых, как и во все описываемые периоды, внимания кинодокументалистов заслуживают национальные виды спорта (борьба, стрельба из лука, конные состязания); в-третьих, учитывая преимущественно сельскохозяйственную экономическую специализацию Бурятии, работники животноводческой отрасли также представляли один из основных типажей на киноэкране и в СМИ.

Важной характеристикой периода 1960-х гг. становится легализация кинотипа буддиста в документальных кинолентах. Центральной студией документальных фильмов по заказу Духовного управления буддистов были сняты в данный период фильмы: «Гандан-хурал» (1956), «Буддисты в Советском Союзе» (1960), «О жизни буддистов в СССР» (1968). Буддизм получил в 1950–1960-е гг. поддержку со стороны государства и был включен в политическую атмосферу «холодной войны». Кинотрансляция буддистских монастырей и обрядов формально подчинена политическому фону борьбы за мир, внешнеполитическому влиянию СССР на Монголию, Индию, Цейлон, Камбоджу, Бирму и др. (подписание воззваний, встречи лидеров духовенства и т. п.). В то же время сугубо идеологическими данные фильмы назвать нельзя, ведь в них запечатлены фрагменты социально-культурной и духовной жизни бурят в республике, показаны национальные традиции и религиозные практики верующих бурят. В частности, камера оператора детально сохранила для нас работу бурятских художников по изготовлению предметов культа, чтение священных книг монахами, обряды посещения обоо\*, похороны, молебны в связи с рождением ребенка, праздничную службу Майдари-хурал (фильм «О жизни бурят-буддистов в СССР»).

Визуализация бурят-буддистов и лам в данных документах синхронна кинообразам бурят 1920-х гг.: экзотико-этнографическая съёмка храмов монтируется с кинорядом деятельности ученых, изучающих рукописи, а пастбище

---

\* Коллективная форма обрядности: культ родовых мест, хозяев местности.

животноводческого совхоза сменяют кадры постановочной квартиры колхозника, в которой мальчик чистит пылесосом ковер. Сохраняется иллюстративно-обзорная подача людей на фоне степных пейзажей, городских улиц, панорамы заводов и совхозов.

Итак, в 1960-е гг. кинотрансляция бурят изменяет темы и ракурсы в подаче сюжетов, в особенности в документальных фильмах. Поскольку в эти годы происходит становление и развитие телевидения, с документальных кинолент снимается часть информационной нагрузки. В этот период в Восточную Сибирь приезжает молодое послевоенное поколение кинодокументалистов со свежим взглядом, происходит обновление стилистики фильмов. Несмотря на сохранение пропагандистского дискурса — демонстрации достижений народного хозяйства, интернационализма народов СССР, для документального кино стали возможными такие сюжеты, как верующие и священнослужители, а также судьба обычного человека.

### **Развитие КВБ в 1970—1980-е гг.**

Наиболее характерными для осмысления специфики данного периода являются документальные фильмы, обращенные к образу бурятского чабана. Традиционные представления об идентичности бурят определяются контекстами, важнейшим из которых является «чабанство» в качестве основного этнического занятия. На рубеже XX—XXI вв. данный контекст маргинализируется, вытесняется «на край» бурятской культуры. В визуальной трансляции бурят в 1970—1980-х гг. обнаруживается прогностическая составляющая утраты традиционной идентичности в данном контексте. Как кризис традиционной этнической идентичности бурят продемонстрирован в документальном кинематографе 1970—1980-е гг., можно увидеть в документальных кинолентах Восточно-Сибирской студии кинохроники: «Трудный год чабана Рабдаева» (1975 г.), «Степная мечта» (1978 г.), «Чабанский путь» (1985 г.), в которых созданы образы бурят — представителей профессии чабана.

Исходя из базы данных документальных фильмов, произведенных и хранящихся в Иркутском областном кинофонде, можно заключить, что самой популярной этносоциальной профессиональной группой среди бурят являлись овцеводы (чабаны). Все вышеуказанные киноисточники постулируют социальную проблематику, внутренний конфликт героев и даже трагизм традиционного занятия в современных условиях. Демонстрируется тяжелый круглогодичный бессменный труд, кочевой быт, многодетная семья и связи со старшим поколением, внешние атрибуты этничности, сопровождаемые фоновой музыкой, и т. п. Обращаясь к четырем кинотекстам, можно проследить связь между структурами фильмов, диахронию и противоречия в трансляции образа бурят.

Данные кинофильмы, несмотря на авторскую позицию режиссера, сочувствующего герою, и на риторику утраты традиции, имеют политическую нагрузку, состоящую в легитимации со стороны властных структур необходимости подъема традиционных видов хозяйствования бурят (шерсть забайкальской тонкорунной породы овец являлась марочной продукцией). В указанных до-

кументальных лентах воспроизводится устоявшийся лингвистический репертуар, соответствующий производству идеологических текстов 1970–1980-х гг: «*сделали все возможное, чтобы провести зимовку, провести окот*» (1975 г.), «*вот такие пяти тысячные отары можно увидеть пока что только в совхозе «Степной»*» (1978 г.), «*действуют молодежные овцеводческие бригады как трудовые школы в степи*» (1985 г).

По сюжетной роли, киноконструкт «чабан» получает возможность саморефлексии на экране, что существенно отличает данный жанр от жанра кинохроники, поскольку строится в канве биографического повествования с драматическими жизненными перипетиями, семейными отношениями, гендерным порядком традиционного и современного обществ. Самопрезентация героя («героя» в тройной герменевтике: «герой» как понятие исполнителя роли, «герой» в значении «передовик, ударник», «герой» в юнговском смысле как архетип, который должен быть «всегда на коне» и побеждать врагов) выстраивается его рассуждениями о себе, семье и хозяйстве, присутствием окружения, фотографическим рядом в доме чабана. Помимо чабана, «право голоса» на экране, согласно сценарному плану, имеют его «проводники», сопровождающие рассказ: родственники, властная элита, животноводы, друзья. Фильмы имеют типичное закадровое сопровождение — голос диктора от лица рассказчика.

Анализируемые кинофильмы имеют андроцентричный характер: главным героем является мужчина 40–50 лет, глава многодетной семьи, имеющий высокий социальный статус (Герой Социалистического труда, ударник труда, бригадир-наставник, директор колхоза). Микроструктуры индивидуального опыта чабана, воспроизводимые на экране, делают его фигуру метафоричной, представляя человека мобильного и природного, но входящего в противоречивые внешние макроконтексты. В заданных рамках сложившихся иконических кодов советской кинодокументалистики режиссер выделяет противоречие в личной судьбе «фасадного», «парадного» героя съемки, транслирует ситуацию непростого выбора. Используя визуальные инструменты (крупный план, смена переднего и заднего планов и др.), а также монтаж в показе приватной сферы внутрисемейного общения, автор фильма создает нарратив о чабане не только через показ его деятельности, но через демонстрацию окружения героя, фиксацию жилой обстановки.

Конструирование экранной этнической идентичности сопряжено с внешними социальными доминантами. Включение политических клише — «план», «рост поголовья» и др. в являлось сложным процессом и не обязательно сопровождалось давлением или конфликтом. Персонажи кинофильмов 1970–1980-х гг. схожи в своем доверии к советскому режиму, отходе личных проблем на второй план, стоическом перенесении тягот чабанского труда в ущерб семье, детям, здоровью. По мнению Ю. Лотмана, «сила воздействия кино, в разнообразии построенной, сложно организованной и предельно сконцентрированной информации, понимаемой в широком смысле, как совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие — от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности» (Лотман 1973: 53).

Чабанство как контекст бурятской идентичности в 1970–1980-х гг. через различные формы документального киноискусства: давление социалистического лингвистического репертуара на традиционные ценности, раскрытие насущных социальных проблем, душевный кризис киногероя, символику киноряда, демонстрирует всю сложность своего осуществления внутри процесса социокультурных изменений.

Таким образом, киноэволюция образа бурят проходит следующие символические этапы: 1920-е гг. — конструкт «колонизируемый чужой», 1930–1950-е гг. — показательный «свой», 1960-е гг. — перемены, 1970–1980-е гг. — переломный рефлексирующий «свой».

Итак, в рамках исследуемого КВБ воплощение экранной идентичности отражало политический посыл советской идеологии. Регулярно смотрящий на киноэкран зритель видел себя в качестве объекта социальных изменений. В советской кинофиксации бурят запечатлелось устойчивое замещение традиционного общества инокультурным опытом, закрепившееся в сознании нескольких поколений. Диахрония КВБ определяется стереотипными образами, которые выражали паноптическое влияние киноиндустрии. Сопереживая предлагаемым образам современников, разглядывая самого себя в хронике, зритель-бурят приобретал интеркультурное зрение. Таким образом, феномен смотрения приобрел устойчивость, описанная экранная идентичность породила некритическое восприятие советского визуального дискурса у этнических акторов. Значимость рассмотренных кинематографических образов бурят, несмотря на то, что они — продукт ушедшей эпохи, высока, в связи с их диахронным характером. Зритель-бурят продолжает оставаться активным субъектом визуального межкультурного опыта. Отсеивая идеологические смыслы в кинематографическом артефакте и учитывая интенциональность воспринимающего, мы можем определить сходную структуру изображения бурят в современных кинофиксациях. И в этом случае визуальный продукт и нюансы видения субъектом самого себя обладают статусом перманентной рефлексии.

### **Литература**

Бурятская АССР за 50 лет. Статистический сборник. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1967.

*Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Директ-Медиа, 2007.

*Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973.

*Мандральская Н.В.* Принципы научной классификации в определении методики источниковедческого анализа кино-фото-фонодокументов // Вестник архивиста, 2010, 2.

*Магидов В.М.* Киноатлас СССР: история создания серии фильмов по визуальной антропологии // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. М.: Институт Наследия, 2008.

*Маслов К.Е.* Кино в Бурятии. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1964.

РГАКФД. Электронный каталог кинодокументов. [<http://rgakfd.ru/catalog/films>]. Дата доступа 15.04.2014.

Сауд Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Изд-во Русский мир, 2006.

Сандомирская И. От августа к августу: документальное кино как архив похищенных революций // Новое литературное обозрение, 2012, 117 (5/2012). [<http://www.plobooks.ru/node/2627>]. Дата доступа 15.04.2014.

Сорин-Чайков Н. Предел прозрачности: черный ящик и антропология врага в ранней советологии и советскости // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009.

Фуко М. Око власти // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. С. Ч. Офертаса под общей ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2002.

Bal M. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture, *Journal of Visual Studies*, 2003, 2(1), pp. 5–32.

Bashkuev V. Silencing the Shame: Forgetting of the 1920s Syphilis Epidemic in Buryat-Mongolia as a Strategy of Post-Soviet Identity Construction, *Jefferson Journal of Science and Culture*, 2013, 3.

Bell P. Content analysis of visual images, in: *Handbook of visual analysis*. Sage, 2001.

Garland-Thomson R. Ways of Staring, *Journal of Visual Culture*, 2006, 5(2), pp. 173–192.

MacDougall D. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Nichols B. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1995.

Pink S. Images, Senses and Applications: Engaging Visual Anthropology, *Visual Anthropology*, 2011, 24(5), pp. 437–454.

Restrepo P. El documental intercultural como herramienta política: bases teóricas y metodológicas a partir de dos estudios de caso, *Palabra Clave*, 2013, 16(2), pp. 470–490 [<http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/3031/3151>].

Restrepo P. Some Epistemic and Methodological Challenges within an Intercultural Experience, *Journal of Historical Sociology*, 2011, 24(1), pp. 45–61.

Scherer J.C. Historical Photographs as Anthropological Documents: A Retrospective, *Visual Anthropology*, 1990, 3(2–3), pp. 131–155.

Solomon S. The Soviet-German Syphilis Expedition to Buriat Mongolia, 1928: Scientific Research on National minorities, *Slavic Review*, 1993, 52(2), pp. 204–232.

Whiteman D. Documentary Film as Policy Analysis: The Impact of *Yes*, *In My Backyard* on Activists, Agendas, and Policy, *Mass Communication and Society*, 2009, 12(4), pp. 457–477.