

Е. С. Дорощук, М. Х. Байрактар, А. А. Гусейнова

Казанский (Приволжский) федеральный университет
420008, Российская Федерация, Казань, улица Кремлевская, 18

ЭТНОДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО ТЮРКСКИХ НАРОДОВ КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭТНОКУЛЬТУРЫ

В статье представлен анализ специфических особенностей репрезентации этнической культуры средствами тюркоязычного этнодокументального кино. Авторы статьи рассматривают этнографический фильм как культурный феномен, подчеркивая при этом наличие в рассматриваемых фильмах авторской установки на придание общемировой значимости и ценности отражаемой культуре, что позволяет ей занять свое место в мировой истории и на этнокарте Земли. Авторская установка базируется на личных наблюдениях, опирающихся на знание, носящее особый, репрезентативно-авторский характер, что позволяет репрезентовать уникальные условия встречи с культурой при уникальных обстоятельствах. Автор, с одной стороны, выступает наблюдателем за культурными событиями, а с другой — становится полноправным участником данных событий, демонстрируя авторскую манеру и интерпретируя не только увиденное, но и этническую культуру в целом. Этнографические фильмы не всегда основаны на этнособытии, чаще в них наблюдается создание характеров героев повествования, на которые делается авторский акцент. Но перформативность и событийность в совокупности с образностью позволяют передать зрителю событие таким, каким оно воспринимается на основе просмотренного. Главным в фильме становится культурная принадлежность, прописанная в целом спектре образов, что приводит к пониманию идентичности этноса как особой формы культурной репрезентации личности.

Ключевые слова: этнодокументальное кино, этничность, национальная культура, тюркские народы, репрезентация национальной культуры

DOI: 10.36871/hon.202202020

Статья поступила в редакцию: 11 апреля 2022 года

Рекомендована в печать: 18 апреля 2022 года

Информация об авторах:

Дорощук Елена Сергеевна — доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры национальных и глобальных медиа
Leona31@yandex.ru
ORCID 0000-0001-8380-9304

Байрактар Муршида Ханафиевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры телепроизводства и цифровых коммуникаций;
hanafi@yandex.ru
ORCID 0000-0002-5580-4781

Гусейнова Айгуль Агаларовна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры телепроизводства и цифровых коммуникаций; aigel24@mail.ru
ORCID 0000-0001-9101-8684

Документальное кино является важнейшим элементом современного представления о мире, передавая широкий спектр разнообразных красок, составляющих картины этнических культур. Документалистика опирается на реальность, она способна запечатлеть фрагменты действительности в том виде, в каком они существуют. Как тип фильмов, основанных на сложившейся ситуации, определяют документальное кино В. Де Йонг, Э. Кнудсен и Д. Ротвелл [28], а отечественный исследователь И. И. Романовский трактует документальное кино как вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий и лиц [16].

Истоки документального кино лежат в фильмах-путешествиях, целью которых было открытие новых культур, что получило продолжение в этнографическом кинематографе. Этнографическое кино базируется на этнической составляющей, предполагающей отражение реальных событий и реальных людей в контексте национальных традиций, присущих отдельному народу. Так как национальная традиция проявляется и в образе жизни, и в одежде, и в характере, то этнодокументальное кино можно определить как отражение реалий, образа жизни, быта, национально-культурных традиций отдельного народа.

Этнодокументальное киноискусство актуализируется в современном мире во многом благодаря доступности всепроникающего языка кино. Художественные образы, создаваемые при помощи этого языка, позволяют на основе представления идеальных и материальных объектов в акте познания культуры, а также с помощью языковых и когнитивных моделей этих объектов репрезентовать этнические национальные ценности, смыслы, этнореалии, определяемые как традиционные, этнически маркированные, но в то же время имеющие тенденцию к исчезновению. Кино обладает специфическими средствами выразительности, способствующими утверждению самобытности культур, воплощению особенностей идентичности представителей этносов и этнических групп.

Создавая фильм как завершенный образ национальной культуры, этнодокументалист решает целый ряд вопросов: погружается сам

и погружает зрителя в комплекс самобытных черт национально-культурной идентичности, с которой отождествляют себя многочисленные представители разных народов; подчеркивает черты национального характера, определяющие коллективный и персональный уровни идентичности; создает образ территории на основе ее художественной парадигмы, запечатлевая его в целой системе визуальных образов; что особенно важно — отражает процессы региональной самоидентификации на основе тематических, художественно-образных и идейно-смысловых составляемых; формирует и репрезентует этнопространство, обладающее символическими характеристиками, обусловленными природой национально-культурной идентичности. Все перечисленное свидетельствует о полифункциональности этнодокументалистики, ее созидательном потенциале раскрытия разнообразных сторон развития нации, способствуя такому развитию и самопознанию.

Теоретические основы изучения этнодокументалистики определяются этнометодологией, объединяющей этнографические и социально-гуманитарные исследования. Термин «этнометодология» введен Г. Гарфинкелем в исследовании 1967 года [6]. Предметом этнометодологии, по мнению исследователей, является коммуникация между людьми как повседневная речь [1]. Среди ключевых принципов этнометодологии выделяется принцип учета этнического и культурного многообразия при изучении культуры и быта этноса (что является основой этнодокументалистики). Опора на комплексный подход и применение методов наблюдения, сравнительно-исторического, типологического, количественного анализа и т. д. позволяет представить цельную картину развития этноса и отразить ее в кинематографических образах.

Этнометодология базируется на феноменологии. Созерцание, рефлексия, феноменологическая редукция, интенциональный анализ, включенные Э. Гуссерлем в феноменологический метод, имеют важное значение и для этнометодологии и исследований этноса, особенно в процессе создания этнодокументального фильма, так как являются со-

бой то характерное, что придает решающее значение проблеме взаимоотношения между существованием и сущностью [6; 27].

Важнейшим аспектом изучения приемов и методов исследования этноса в этнодокументальном кино становится анализ сосредоточенности автора фильма на переживании человека и поиске методов объяснения этих переживаний на уровне этники. Отражение ментального, сверхличного или интерсубъективного на документальном экране базируется на выделении ценностного восприятия, цельного и значимого для этноса. С позиций феноменологии — это нечто интерсубъективное, сверхличное, ментальное. Ментальности как интерсубъективные сущности и становятся предметом изучения в этнодокументалистике как отношения между ментальными актами и действиями людей, использующими язык для их выражения. Понимание этноса в этнодокументальном кино носит интерпретационный характер, что вытекает из интерпретационного характера повседневности, подчеркнутого А. Шюцем, рассматривавшем феноменологию через проблему обозначения реальности повседневной жизни, сопрягавшем мир повседневности с миром культуры, подчеркивавшим, что смысловой универсум, в качестве которого предстает повседневность, возникает и «продолжает формироваться в человеческих действиях: наших собственных и других людей, современников и предшественников» [19, 130].

Таким образом, интерпретация действий и речи представителей этноса через киноязык становится одним из основных методов этнодокументалистики, лежащим в основе этнокоммуникации. В данном контексте этнодокументалист изучает, как образуется и реализуется повседневное взаимодействие людей в рамках этноса, как его понимают и интерпретируют. Социально-гуманитарное знание, получаемое в процессе производства этнодокументального кино, способствует пониманию социального взаимодействия этноса и его представителей как социальной и культурной практики. В этнодокументальном кино отражается природа социальных действий и социальный процесс в различных этнических общностях на основе показа и анализа существующих норм, традиций и ценностей этнокультуры, а также генезиса их формирования и истолкования.

С позиций этнометодологии проходит исследование образования и реализации пове-

седневного взаимодействия этноса и его представителей, понимания и интерпретации этих действий, запечатленных языком кино. Этничность здесь предстает как свойство кино, что позволяет говорить об этнокультурном своеобразии киноискусства как феномена. М. И. Жабский, исследуя особенности кинематографа, акцентирует внимание на его возможностях образного выражения и распространения духовного опыта нации, что приводит к укреплению коллективной идентичности, способствующей интеграции общества [7].

Этнокоммуникация включает не только и не столько вербальную информацию, подчеркивается существование своеобразного неявного, фонового знания, смыслов, которые подразумеваются и молчаливо принимаются участниками взаимодействия. Именно эти смыслы объединяют представителей этнического сообщества как участников коммуникации. Кинематограф обладает средствами проникновения в контекст повседневного общения и разговора между этносами на разных уровнях, являясь одновременно и активным наблюдателем и участником этого общения. Особенности влияния этнодокументального кино лежат в основе подходов к созданию образов этнокино режиссерами-документалистами. Изучение этих подходов представлено в работах И. А. Головнева, рассматривающего этнокинематограф в историческом аспекте и осмысливающего советское этническое кино [3; 4]; А. В. Головнева [2], К. Э. Разлогова, представляющих кино в этническом пространстве культуры [15]; Г. С. Прожико [13; 14], определяющей возможности этнокино в создании образа «другого».

В данной статье исследуются этнодокументальные фильмы, созданные тюркоязычными кинематографистами (Турции, Республики Татарстан и Республики Башкортостан). Применение методов наблюдения и феноменологического анализа позволили определить специфику основных форм репрезентации национальной культуры: этнического путешествия и этнических обрядов. В основу анализа положены принципы междисциплинарного научного исследования, предмет которого лежит на пересечении нескольких наук, прежде всего, этнокультурологии, этнокоммуникации, этнокиноведения. Рассмотрение этничности как свойства киноискусства задает вектор изучения этнокультурного своеобразия документального этнокино как феномена, позволяющего рассматривать создаваемую картину мира во взаимосвязи об-

щего, особенного и частичного. Истолкование значений культуры при помощи создаваемых этнообразов на экране позволяет интерпретировать смысл, содержащийся в повседневных практиках представителей этноса, и открывает возможность взаимодействия с этнокультурными системами.

Анализ этнофильмов позволил выделить такие особенности тюркоязычной этнодокументалистики как:

а) антропологический характер репрезентации человека культуры на основе детального акцентированного рассмотрения быта;

б) поиск соответствий и отличий текстов культуры, в качестве которых выступают традиционные форматы быта, обрядов и ментальности;

в) интерпретация художника — автора документального фильма с опорой на его участие в процессе съемки;

г) проектирование особенностей коллективного восприятия в программе фильма с творческим использованием кино как канала репрезентации культуры, создание своеобразной навигации экранной информации и социальной регуляции содержания этнофильма на базе включенности в процесс создания этнофильма и постоянного существования в условиях этнокоммуникации как авторов фильма — кинематографистов, так и представителей этносов — участников и одновременно авторов фильма;

д) передача «аурь» культуры на основе звучания эстетики фильма эстетике культуры.

В основе этнодокументального фильма, рассказывающего об обряде или традиции, — визуализация фольклорного текста (самого обряда или традиции и/или повседневной практики), что позволяет отразить и выявить культурные коды этноса, интерпретировать их. К ним относятся хроматический код (семантика цвета — красный, зеленый, черный и др. национальные цвета, отраженные в национальных аутентичных костюмах, головных уборах, убранстве жилища и т. д.); музыкальный и акустический код (мелоформа, интонация как речевая особенность); кинетический, кулинарный коды культуры.

Метод этнического кинопутешествия как один из распространенных методов этнического кинематографа позволяет показать многообразие культурного мира не только одной территории, но и в целом страны; естественные условия формирования этноса, воспроизводящие этнику как основу мироощущения.

Этнографический фильм как основа этнодокументалистики отличается целым рядом

особенностей, которые придают ему черты культурного феномена. Одной из главных становится наличие авторской установки на придание общемировой значимости и ценности отражаемой культуре, что позволяет ей занять свое место в мировой истории и на этнокарте Земли. Таким образом, этнографический фильм можно представить как уникальное хранилище знаний о народе и культуре, значимую часть этнодискурса, расширяющую представление о культурном разнообразии и культурной толерантности.

Структурный анализ фильмов позволяет выделить в них одну из главных составляющих — наблюдения автора, опирающиеся на собранное знание, носящее особый, репрезентативно-авторский характер. И так как этнодокументалистика предполагает репрезентацию уникальных условий встречи с культурой при уникальных обстоятельствах, то это, по мнению Е. Миськовой, делает автора также уникальной фигурой, вызывая к его репрезентации доверие со стороны зрителей [11].

Этнодокументальный фильм вносит свой вклад в укрепление определенного образа представителей этнокультуры, способствуя рефлексии образов культуры ее носителями. Автор, с одной стороны, выступает наблюдателем за культурой, а с другой — становится полноправным участником отражаемых событий, демонстрируя авторскую манеру как основу индивидуальной интерпретации не только увиденного, но и культуры в целом. Этнособытие не всегда находится в центре фильма, чаще в рассматриваемых фильмах наблюдаются характеры и герои повествования, на которые делается авторская ставка. Но перформативность и событийность в совокупности с образностью позволяют изобразить зрителю событие таким, каким оно воспринимается на основе просмотренного. Главным в фильме становится культурная принадлежность, прописанная в целом спектре образов, что приводит к пониманию идентичности как особой формы культурной репрезентации внутри личности.

Важное значение как для развития этнодокументалистики в целом, так и для развития рассматриваемых фильмов, имеет прием этнофикшн, который дал наименование целому ряду этнофильмов. Термином «этнофикшн» определяется такой тип этнографического фильма, где персонажи включаются в импровизационную игру, выступая при этом как представители этнической группы. Этот прием повествования

в фильмах стал своеобразным методом визуальной антропологии, стоящим на стыке документалистики и игрового кино. Среди ярких представителей данного типа этнографического фильма — французский кинорежиссер и этнограф Жан Руш. Именно ему принадлежит открытие процесса вторжения кинематографиста в изображаемое событие, утверждение о том, что камера в этом случае не может быть объективной, так как влияет на поведение снимаемых людей уже одним своим присутствием [30]. Этнограф-режиссер в этом случае есть не кто иной, как партнер по площадке и полноценный участник событий. Этнофикшн Ж. Руша, как подчеркивает В. Л. Круткин, способствует развитию гуманитарных идей средствами кино [9], выполнен в русле *culture studies*. Этому процессу дает характеристику В. А. Куренной, определяя его как анализ отношений культуры и власти с применением перспектив кино, когда культура не является чем-то нейтральным, а продуцирует политические и социальные идентичности, раскрывающиеся в конфликтах повседневности [10, 17–18].

Этнофикшн стирает своего рода грань между документальным и художественным в кинофильме, позволяя актерам изобразить и представить этнологические процессы. Проблемы этнофикшн изучаются достаточно широко. М. Durlington, F. Ginsburg, P. Henley, A. M. Jorgensen, P. A. Zoettl рассматривают в своих работах особенности прикладной визуальной антропологии, индигенные медиа и их роль в создании образа культуры коренных народов, средства массовой информации коренных народов и роль этнографических фильмов в формировании их идентичности, возможности совместного видео в формировании этнокультур и пр. [21; 23; 24; 25; 26; 29; 31].

К определению жанра и одновременно методики этноисследования этнофикшн обращается и М. Грубер, анализируя возможности включенного видео в этнографическом фильме. Опора в фильме на пережитые события из жизни героев, отображенных посредством импровизированной игры, дает возможность раскрыть их чувства, тайные и сокровенные переживания, чего было бы сложно добиться иным способом [5]. Сам процесс создания кино генерирует антропокультурное знание. И это позволяет Ф. Гинзбургу считать этнографическое кино дополнительным средством «репрезентации, посредничества и понимания культуры» [25].

Таким образом, этнодокументалистика выполняет задачи объяснения и понимания определенных культурных феноменов. Справедлива мысль С. В. Никифоровой о том, что любая визуальная репрезентация, если она сделана человеком о человеке, носит антропологический характер, основана на детализации быта героев повествования и включении зрителя в рефлексивную деятельность [12]. Эстетика фильма всегда должна быть созвучна эстетике культуры. Известный американский этнорежиссер Роберт Флаэрти, один из основоположников мирового документального кино, подчеркивал, что каждый народ имеет свою культуру, свои национальные особенности, а кинокамера — это инструмент в руках режиссера-исследователя, который помогает транслировать и создавать культуры нового мира [22].

Как широко известно, тюрки — этноязыковая общность, группа населения, которая является одной из самых древних. Представители этой группы расселились по территориям многих стран. Наибольшее количество их проживает в Турции, однако они проживают и на территории Средней Азии, Алтая, Украины, на американском континенте. Многочисленные представители тюркского народа есть и в России: татары, башкиры, хакасы и т. д. Исторически культура тюрков связана с территориями Средней Азии и Алтая. Древняя культура тюрков отличается уникальным характером, со своеобразными народными сказаниями, сказками, верованиями в мифологических существ: домового Бичуру, лесного духа Шурале (например, башкирская и татарская фольклористика) и т. д., на что оказал влияние кочевой образ жизни народов.

Одной из важных особенностей этнокультуры тюрков является культ семьи и старейшин. Старшие рода — это наставники и учителя, что является основой и современной тюркской семьи. Следует отметить, что этнодокументальное кино тюркских народов находится в том же векторе развития, что и весь этнокультурный кинематограф. Главной идеей фильмов этого жанра становится идея репрезентации культур через целый ряд создаваемых при помощи киноязыка национальных образов, характеризующих способы видения мира, многообразие и богатство мироощущений. Задача этнодокументалиста — выявить и проанализировать своеобразные черты экранного образа этнокультуры, как подчеркивает И. А. Головнев [4].

Используя специфический творческий метод режиссера-исследователя, этнодокумента-

лист проводит киноисследование, продолжительное по времени и предоставляющее возможности проникновения в глубину этнокультуры. Этому способствуют творческие подходы и методы разработки проблем фильмов.

Выделены два основных метода, позволяющих режиссеру решить задачи этнопанорамного представления культуры народов. Одним из них следует считать метод наблюдения за жизнью одной или нескольких семей, которые являются представителями целого этнического сообщества, что позволяет через особенности жизни и быта выявить специфику целой этнокультуры, ее своеобразие и самобытность. Семья и ее члены образуют своего рода крупный план этнического сообщества и позволяют передать специфические черты народной культуры.

Вторым методом является метод этнического путешествия, позволяющий охватить как можно больше территорий, ставших для этнокультур территориями проживания, естественным фактором формирования этноса, воспроизводящими этнику как основу мироощущения.

Фильм турецкого режиссера Незиха Унена «Последняя песня Анатолии/*Anadolu'nun kayıp sarkilari*» (2010) представляет богатство культуры и традиций Анатолии, нетронутых влиянием современной цивилизации и попкультуры. В основе — метод путешествия, в которое Незих Унен вместе с группой операторов и помощников отправился по Анатолии. Одной из задач творческого коллектива был сбор народных песен Турции, но почти семилетняя работа дала возможность Незиху Унену не только создать полную антологию песен, но и показать обряды, песни и танцы разных народов, проживающих на территории Анатолии. Здесь представлена культура турок, лазов, курдов, черкесов, армян, грузин, греков, иранцев и других народов, чье совместное проживание отнюдь не препятствует развитию этносов, напротив, этот фактор способствует обогащению культур при приоритете сохранения традиций и языковых корней. Режиссер использовал и приемы этнофикшна, когда все сцены снимаются в реальных условиях, а участниками съемок — своеобразными соавторами картины — являются реальные люди, проживающие на данной территории.

Подобный метод использован в документальном фильме немецкого кинорежиссера турецкого происхождения Фатиха Акина «По ту сторону Босфора/*Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*» (2005). В этой карти-

не крупнейший город Турции — Стамбул, средоточие культурных традиций и пересечение культурных дорог, рассматривается сквозь призму различных музыкальных течений: популярных коммерческих исполнителей, уличных артистов и музыкантов, играющих национальные мелодии. Фатих Акин сделал главным героем фильма музыку, что позволило проникнуть в национальную неповторимость города, как бы воспринять его на слух. В основе сюжета — путешествие по волнам Босфора на прогулочном парходике, музыка Босфора, ночная радиостанция с ее музыкальным портретом, уличные музыканты с национальными традиционными инструментами, музыка турецких свадеб и музыка дервишей — все это составляет аутентичную картину Стамбула в его звуковом этническом своеобразии. Зрителю предлагается как бы мостик, ведущий от традиционных музыкальных сочинений к современным (турецкому року, например), но это музыкальное путешествие пронизано этническим взглядом на мир, основанным на вековых традициях. Недаром критики называют Фатиха Акина мультикультурным думающим режиссером, «лидером в области межкультурного диалога», раскрывающим через визуальную эстетику образы культур, чему способствует доступный кинематографический язык и ответ на одну из важнейших потребностей сегодняшнего зрителя — запрос на самоидентификацию [18].

Одним из мощных факторов идентификации является этническая принадлежность, опора на этнические, национальные и религиозные корни. Человек, обращаясь к культуре своих предков, демонстрирует активный поиск духовной опоры, внутренней самоорганизации. Этнофильм в документальном его воплощении представляет собой новый культурный продукт, определенный синтезом культур, которые позволяют оценивать реальность в контексте различных традиций.

Метод наблюдения становится основным для создателей этнического документального фильма «Гусиный пастух» (2016). Его режиссер Нурхан Узсой Таштимер наблюдает за жизнью семьи в районе Чилдыр провинции Ардахан на северо-востоке Турции. Фильм — это рассказ о том, как турецкая семья, проживающая в селе Гульбелен, занимается разведением гусей, что позволяет сохранить корневые основы сельского быта и определить ценностные особенности типичной турецкой семьи. Рассказ передается путем фиксации

при помощи кинокамеры ценных этнографических и этнокультурных материалов, образ гусяного пастуха становится одним из центральных образов картины.

Метод наблюдения применен также Айханом Кыналы, автором фильма «Свадебное общество в Анатолии/*Anadolu'daki Düğün Dernek*», снятом в 2018 году по заказу Турецкой радиотелевизионной корпорации TRT. Здесь представлен традиционный свадебный обряд представителей туркменского этноса, проживающих в Орханелийском районе Бурсинской области Турции — потомков народа, который переселился на территорию Анатолии в XI веке. Своеобразие обряда, его корни, смысл — все это стало предметом освещения в фильме. Хронотоп формируется из последовательных действий участников обряда. Проживая время обряда, авторы фильма неспешностью повествования как бы подчеркивают его незыблемость и глубокие культурные корни, дающие поддержку и силу живущим потомкам. Задачи репрезентации культуры решаются через создание кинообраза свадьбы как одного из основополагающих обрядов этноса.

Фильм другого известного режиссера Каан Атиллы Таскина «Одинокие бабушки Черного моря/*Karadenizin Yalnız Nineleri*» также построен на методе наблюдения, позволяющем проникнуть в суть национального характера. Рассказ одиноких женщин, проживающих вдали от крупных городов, но ведущих и желающих вести традиционный образ жизни, становится основой понимания характерной для тюркской культуры повседневной активности — сохранение памяти предков, заветов старейшин. Позиция режиссера как наблюдателя позволяет не только отразить особенности национального поведения, но и рассмотреть этнос со стороны общечеловеческих ценностей.

Тюркоязычный кинематограф регионов России представлен в большей степени фильмами-наблюдениями за развитием национальных культур. Основными целями режиссуры документального кино становятся отражение особенностей национальной культуры региона России и создание кинообраза этноса. Такое целеполагание лежит, например, в основе цикла «Тюрки России», созданного на международном телеканале «Мир» при финансовой поддержке гранта Русского географического общества. В его составе фильмы о якутах, башкирах, татарах, хакасах и других тюркоязычных народах,

проживающих на территории России. В создании фильмов данного цикла принимали участие и кинематографисты национальных республик Российской Федерации. Фильмы цикла преследуют цель репрезентации культуры народа в этнокоммуникации, протекающей в полиэтническом пространстве. Так, например, в данном цикле фильм «Народ Саха (Якуты)» (автор Е. Заднепровская, режиссер Д. Ходаковский).

Башкирский фильм "*Каһым Турә*" / «Кто платит» Рияза Исхакова, музыкальный рассказ о башкирском этносе, сродни созданию музыкальной «ауры» народа, что позволяет в потоке чередующихся мелодий выделить яркий национально-культурный образ: он в цветовой гамме — белой и цвета спелой мяты, в малиновых и красных узорах, украшениях женщин и девушек. Таким же ярким образом башкирского этноса предстает работа режиссера Айсыуака Юмагулова и автора идеи Рияза Исхакова — музыкальный этнический фильм «Етаган» (2014), созданный по мотивам башкирских легенд. Постановочные съемки не умаляют документальности этнических событий, режиссер по-прежнему наблюдает за жизнью народа.

Этнокультурное кино в Республике Татарстан Российской Федерации играет одну из ведущих ролей в решении вопросов сохранения национального облика и самосознания татарского народа, его культуры, а также развития толерантности, укрепления межнациональной дружбы, воспитания уважения к культуре, традициям и обычаям разных народов. Особое отношение к кино как средству бытования культуры выражено в словах известного татарского литературоведа Н. Г. Юзиева: «Современное кино стало своеобразным видом искусства, проникнувшим в быт татарского народа так же близко, как песни, сказки, литературные книги» [20, 23]. Эти слова также в полной мере можно отнести и к искусству этнодокументалистики, ведь, как полагает Н. Г. Юзиев, образительное мышление татарского народа схоже с кинематографическим мышлением. Исследователь сравнивает содержание этнофильмов с особенностями содержания народных татарских песен: в них он находит часто встречающиеся образы природы, символы, метафоры, противопоставления духовного состояния лирических героев [20].

Национальный документальный кинематограф Республики Татарстан рассказывает о татарской культуре сквозь призму нацио-

нального мироощущения. Таковы фильмы о представителях татарского народа, оказавшихся в сложных жизненных ситуациях: герой Алмаза Нургалиева в фильме «Между семью островами» / *Жиде утрау арасында* (2021) — последний житель деревни, которая должна была быть затоплена, но не случилось, и он один остался здесь, на земле своих предков (Россия, Татарстан), или герой документального фильма Булата Минкина «Один» / *Берүзе* (Россия, Татарстан).

Татарское этнодокументальное кино представлено работами талантливого режиссера и драматурга Салавата Юзеева, чьи фильмы остаются востребованными на современном этапе развития татарской этнодокументалистики. В его фильмографии более десятка этнодокументальных работ, среди которых «Зов мелодии», «Кукморские парни» и др.

Документальный фильм «*Кукшел егетләре* / Кукморские парни» — это рассказ о древнем сакральном татарском обряде Сорэн (*Сөрән*), который сохранился в одном из сел Кукморского района Татарстана — селе Кукшел. Обряд *Сөрән* проводят накануне Сабантуя. По мнению ученых этнографов, обряд связан с проводами в армию парней-рекрутов [17]. Происхождение обряда отсылает к ритуалам мужской инициации. Именно об этом обряде, сохранившемся в татарской деревне, рассказывает С. Юзеев. Наблюдение и погружение — вот главные методы режиссера. Кинокамера наблюдает, как непосредственные участники обряда — молодые парни призывного возраста — переодеваются в национальную татарскую одежду. В обряде принимают участие все жители села: с момента начала обряда на закате солнца и до его окончания

на следующий день. Зритель получает возможность вместе с сельскими юношами принять участие в сборе подарков для праздника: вышитых платков и полотенец, рубашек, кусков ситца, продуктов, которые складываются в специально приспособленную для этого корзину (*карнаша, чирмә*). Все это действие сопровождается приговорами-прибаутками, словами благодарности, песнями.

Пеший поход по домам определяется как пеший *Сөрән* (*жэяүле сөрән*), корзина с подношениями — главный приз тому, кто сумеет ее сберечь. Детали обряда — одежда с национальными вышивкой и украшениями, которая отличает и создает цветовой код культуры татар, песни и народные инструменты, которые формируют музыкальный код этноса. Сами жители деревни — участники праздника, и они же — главные герои фильма. Камера здесь не только извне, она внутри обрядовых действий, она — живой свидетель мироощущения народа.

Таким образом, проведенное исследование позволило определить важную специфическую черту этнофильмов тюркоязычного кинематографа — погружение в неспешное повествование о жизни с опорой на традиционные устои этноса. Режиссер становится участником повествования, а герои — основными зрителями и повествователями. В заключение отметим, что этнодокументальные фильмы представляют собой своеобразный комментарий автора к национальной культуре с ярко выраженной идеей представления ментальности народа. Каждый фильм — это откровение и одновременно погружение в этническое, что позволяет считать такие фильмы актом самосознания культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гарфинкель Г.* Исследования по этнометодологии. СПб. : Питер, 2007. 335 с.
2. *Головнев А. В.* Визуализация этничности: музейные проекции // *Уральский исторический вестник*. 2019. № 4. С. 72–81.
3. *Головнев И. А.* Теории и практики советского этнографического кино 1920–1930-х гг.: дис. ... доктора исторических наук. Москва, 2021. 397 с.
4. *Головнев И. А.* Традиционные этнокультурные сообщества в этнографическом кино. «Нанук с Севера» Роберта Флаэрти // *Вестник Томского государственного университета*. 2020. № 451. С. 113–123.
5. *Грубей М.* «Включенное» этнографическое кино: межкультурное сотрудничество в исследовании и кинопроизводстве // *Сибирские исторические исследования*. 2017. № 3. С. 49–80.
6. *Гуссерль Э.* Логические исследования. Т. II. Ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания; пер. с нем. В. И. Молчанова. М. : Академический проект, 2011. 565 с.
7. *Жабский М. И.* Социология кино. М. : Канон-плюс, 2020. 511 с.
8. *Кино и коллективная идентичность / под общ. ред. М. И. Жабского.* М. : ВГИК, 2013. 304 с.
9. *Круткин В. Л.* Визуальная антропология и «Безумные господа» Жана Руша // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2013. № 1. С. 182–196.
10. *Куренной В. А.* Исследовательская и политическая программа культурных исследований // *Логос*. 2012. № 1. С. 14–79.

11. Миськова Е. Романтика этнографического кино // Anthropological Research Center. 9 ноября 2014 г. URL: <https://antropiya.com/articles/18/42/> (дата обращения: 12.11.2021)
12. Никифорова С. В. Этнографическое кино: к проблеме границ жанра // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2020. Вып. 3. С. 151–160.
13. Прожико Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). М. : ВГИК, 2011. 320 с.
14. Прожико Г. С. Этнокино: образ «Другого» // Вестник ВГИК. 2017. № 3. С. 8–18.
15. Разлогов К. Э. Кино-этнография-антропология // Философские науки. 2010. № 7. С. 80–90.
16. Романовский И. И. Особенности режиссуры документального видеofilьма. М. : Б. и., 1983. 101 с.
17. Уразманова Р. К. Обряды и праздники татар Поволжья и Урала (Годовой цикл. XIX – нач. XX вв.). Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань: ПИК Дом печати, 2001. 198 с.
18. Шувалов В. Турецкий гамбит Фатиха Акина // Синемаотека. 2008. 25 августа. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/138334/4> (дата обращения: 12.11.2021)
19. Шюц А. Структура повседневного мышления; пер. с англ. Е. Д. Руткевич // Социологические исследования. 1988. № 2. С. 129–137.
20. Юзиев Н. Г. Мастерство и красота искусства. Казань: Татарское книжное издательство, 1969. 272 с.
21. Durlington M. Participatory and Applied Visual Anthropology with the Botswana San // Visual Interventions: Applied Visual Anthropology. Studies in Applied Anthropology / Ed. by S. Pink. Oxford: Berghahn, 2009. Vol. 4. P. 191–207.
22. Flaherty F. The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story. New York: Arno Press, 1972.
23. Ginsburg F. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? // Cultural Anthropology. 1991. № 6 (1). P. 92–112.
24. Ginsburg F. Native Intelligence: a Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film // Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology / Eds. by J. Ruby, M. Banks. Chicago; London: University of Chicago Press, 2011.
25. Ginsburg F. The Parallax Effect: the Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film // Visual Anthropology Review. 1995. № 11 (2). P. 64–76.
26. Henley P. Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography // Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography / Eds. by S. Pink, L. Kürti, A. I. Afonso. London; New York: Routledge, 2004. P. 109–130.
27. Husserl E. Philosophy as Rigorous Science / Trans. by M. Brainard // The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy. 2002. Vol. II. P. 249–295.
28. Jong W., Knudsen E., Rothwell J. Creative Documentary. Theory and Practice. London, Routledge. 2012. 392 p.
29. Jorgensen A. M. Filmmaking as Ethnographic Dialogues: Rouch's Family of "Scoundrels" in Niger // Visual Anthropology. 2007. № 20 (1). P. 57–73.
30. Rouch J. Ciné-Ethnography. Essays and interviews edited and translated by Steven Feld. Minneapolis, MN: Minnesota Press, 2003. 282 p.
31. Zoettl P. A. Images of Culture: Participatory Video, Identity and Empowerment // International Journal of Cultural Studies published online. 2012. August 3.

E. S. Doroschuk, M. H. Bayraktar, A. A. Guseinova

Kazan (Volga Region) Federal University
18 ul. Kremlevskaya, Kazan, 420008, Russian Federation

ETHNODOCUMENTARY CINEMA OF TURKIC PEOPLES AS A FORM OF ETHNOCULTURAL REPRESENTATION

The article presents the analysis of the specific features of ethnic culture representation by means of Turkic-language ethnodocumentary cinema. The authors consider ethnographic film as a cultural phenomenon, emphasizing the author's intention to add the global significance and value to the reflected culture in the films under consideration, which allows it to take its place in world history and on the ethnographic map of the Earth. The author's attitude is based on personal observations, relying on collected knowledge, which has a special representative-author's character that allows to represent the unique conditions of encounter with a culture in unique circumstances. The author, on the one hand, acts as an

observer of culture and, on the other hand, becomes a full participant in the reflected events, demonstrating the author's manner and interpreting not only what he sees, but ethnic culture as a whole. Ethnographic films are not always based on ethnic events, but more often on the creation of characters in the narrative, on which the author's emphasis is placed. However, performativity and eventfulness combined with imagery allow the viewer to depict the event as it is perceived based on the viewing experience. The main thing in the film is cultural identity, as expressed through a whole range of images, which leads to an understanding of ethnic identity as a special form of cultural representation of an individual. Among the main features of the Turkic-speaking ethnoculturalism are the following: the anthropological nature of the representation of a person of culture based on a detailed accentuation of everyday life; the search for similarities and differences of cultural texts, which represent traditional formats of everyday life, rituals and mentality; the interpretation of the documentary's author based on his participation in the shooting process; the peculiarities of the orientation of collective perception in the process of perceptual design in the film programme with creative use of cinema as a channel of cultural representation; the creation of a kind of navigation of screen information and social regulation of the content of an ethnofilm by involvement in the process of creating an ethnofilm; the transfer of the aura of culture based on the consonance of the aesthetics of the film with the aesthetics of culture.

Keywords: ethnodocumentary cinema, ethnicity, national culture, Turkic peoples, representation of national culture

DOI: 10.36871/hon.202202020

Received: April 11, 2022

Accepted: April 18, 2022

Information about the authors:

Elena S. Doroschuk — Dr. Sci. (Pedagogy), Professor, Professor of the Department of National and Global Media

Leona31@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8380-9304

Murshida H. Bayraktar — Ph.D. (Philology), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Television Production and Digital Communications

hanafi@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-5580-4781

Aigul A. Guseinova — Ph.D. (Philology), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Television Production and Digital Communications

aigel24@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9101-8684

REFERENCES

1. Garfinkel' G. Issledovaniya po etnometodologii [Research on Ethnomethodology]. Saint Petersburg, 2007. 335 p. (In Russian)
2. Golovnev A. V. Visualizing Ethnicity: the Museum Projections. *Ural'skii istoricheskii vestnik [Ural Historical Journal]*. 2019, no. 4, pp. 72–81. (In Russian)
3. Golovnev I. A. Teorii i praktiki sovetskogo etnograficheskogo kino 1920–1930-kh gg. [Theories and Practices of Soviet Ethnographic Cinema in 1920–1930s]. Doctoral dissertation. Moscow, 2021. 397 p. (In Russian)
4. Golovnev I. A. Traditional Ethno-Cultural Communities in Ethnographic Cinema. "Nanook of the North" by Robert Flaherty. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Bulletin]*. 2020, no. 451, pp. 113–123. (In Russian)
5. Gruber M. "Included" Ethnographic Cinema: Intercultural Cooperation in Research and Film Production. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya [Siberian Historical Studies]*. 2017, no. 3, pp. 49–80. (In Russian)
6. Husserl E. Logicheskie issledovaniya [Logical Research]. Vol. II. Issue 1: Issledovaniya po fenomenologii i teorii poznaniya [Studies on Phenomenology and Theory of Cognition]. Moscow, 2011. 565 p. (In Russian)
7. Zhabsky M. I. Sotsiologiya kino [Sociology of Cinema]. Moscow, 2020. 511 p. (In Russian)

8. Zhabsky M. I. (ed.) Kinematograf i kollektivnaya identichnost' [Cinema and Collective Identity]. Moscow, 2013. 304 p. (In Russian)
9. Krutkin V. L. Visual Anthropology and Jean Rouch's "The Mad Masters". *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noj antropologii* [Journal of Sociology and Social Anthropology]. 2013, no. 1, pp. 182–196. (In Russian)
10. Kurennoi V. A. Research and Political Programme of Cultural Studies. *Logos*. 2012, no. 1, pp. 14–79. (In Russian)
11. Mis'kova E. The Romance of Ethnographic Cinema. *Anthropological Research Center*. 2014, November 9. (In Russian). Available at: <https://antropya.com/articles/18/42/> (accessed: 12.11.2021)
12. Nikiforova S. V. Ethnographic Cinema: on the Problem of Genre Boundaries. *Tomskii zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy* [Tomsk Journal of Linguistics and Anthropology]. 2020, issue 3, pp. 151–160. (In Russian)
13. Prozhiko G. S. Ekran mirovoi dokumentalistiki (ocherki stanovleniya yazyka zarubezhnogo dokumental'nogo kino) [The Screen of World Documentaries (Essays on the Formation of the Language of Foreign Documentary Cinema)]. Moscow, 2011, 320 p. (In Russian)
14. Prozhiko G. S. Ethnographic Cinema: the Image of the "Other". *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art]. 2017, no. 3, pp. 8–18. (In Russian)
15. Razlogov K. E. Cinema — Ethnography — Anthropology. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences]. 2010, no. 7, pp. 80–90. (In Russian)
16. Romanovsky I. I. Osobennosti rezhissury dokumental'nogo videofil'ma [Features of Directing a Documentary Video]. Moscow, 1983. 101 p. (In Russian)
17. Urazmanova R. K. Obryady i prazdniki tatar Povolzh'ya i Urala (Godovoi tsikl. XIX — nach. XX vv.) [Rituals and Festivals of the Tatars of the Volga Region and the Urals (Annual Cycle. XIXth — early XXth centuries)]. Historical and ethnographic atlas of the Tatar people. Kazan, 2001. 198 p. (In Russian)
18. Shuvalov V. Fatiha Akin's Turkish Gambit. *Sinematika* [Cinematique]. 2008, August 25. (In Russian). Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/138334/4> (accessed: 12.11.2021)
19. Schutz A. The Structure of Everyday Thinking. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Research]. 1988, no. 2, pp. 129–137. (In Russian)
20. Yuziev N. G. Masterstvo i krasota iskusstva [Mastery and Beauty of Art]. Kazan, 1969. 272 p. (In Russian)
21. Durning M. Participatory and Applied Visual Anthropology with the Botswana San. *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology. Studies in Applied Anthropology*. Oxford, 2009, vol. 4, pp. 191–207. (In English)
22. Flaherty F. The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story. New York, 1972. (In English)
23. Ginsburg F. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*. 1991, no. 6 (1), pp. 92–112. (In English)
24. Ginsburg F. Native Intelligence: a Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film. *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago; London, 2011. (In English)
25. Ginsburg F. The Parallax Effect: the Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film. *Visual Anthropology Review*. 1995, no. 11 (2), pp. 64–76. (In English)
26. Henley P. Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography. *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London; New York, 2004, pp. 109–130. (In English)
27. Husserl E. Philosophy as Rigorous Science. *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*. 2002, vol. II, pp. 249–295. (In English)
28. Jong W., Knudsen E., Rothwell J. Creative Documentary. Theory and Practice. London, 2012. 392 p. (In English)
29. Jorgensen A. M. Filmmaking as Ethnographic Dialogues: Rouch's Family of "Scoundrels" in Niger. *Visual Anthropology*. 2007, no. 20 (1), pp. 57–73. (In English)
30. Rouch J. Ciné-Ethnography. Minneapolis, 2003. 282 p. (In English)
31. Zoetl P. A. Images of Culture: Participatory Video, Identity and Empowerment. *International Journal of Cultural Studies published online*. 2012, August 3. (In English)

