

ANATOLIY M. ALEKSEEV-APRAK SIN

Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University
7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com

For citation

Alekseev-Apraksin, A.M. (2025). Mongolian cinema as an episteme of identity. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 15–48. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-15-48>, <https://elibrary.ru/CQPVIM>

Mongolian cinema as an episteme of identity*

Abstract. Amidst global cultural diffusion and the erosion of distinct identities, the Mongolian peoples demonstrate a resilient capacity to preserve their ethno-cultural distinctiveness. National cinema serves as a primary instrument for this maintenance. Approaching cinema as a reflexive practice of national self-awareness, this study employs historical-genetic and comparative analysis to examine how filmmakers grapple artistically with complex and often contradictory processes of self-determination—notably, the dilemma between preserving traditional ways of life and the imperative of modernization. A cultural analysis of contemporary Mongolian cinema reveals that the theme of self-identification has been a pervasive constant throughout its history. Through visual forms, Mongols interrogate existing models and construct new ones to address the pressing challenges of modernity. Over the past century, the dominant identificatory episteme has shifted threefold: from *building a bright future*, to *a return to the roots*, and most recently toward *the formation of a global brand*. The article also identifies a system of typological markers inherent

to different branches of Mongolian cinema: the Mongolian nomadic ethos, Buryat cosmism, Kalmyk karmic fatalism, and the Chinese nostalgic pastoral. It is argued that national cinema functions to archive and create visual memory, to draw boundaries, to craft narratives, and to legitimize truths and values. In conclusion, Mongolian cinema constitutes a visual and narrative episteme in action—a powerful tool through which Mongolians, from East to West, not only narrate their identity to themselves and the world but also continually redefine it.

Keywords: Mongolian cinema, Buryat cinema, Kalmyk cinema, Inner Mongolian cinema, identity markers

Acknowledgements. The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation, No. 24-48-03004, *Identity of Mongolian Peoples in a Polycentric World*, <https://rscf.ru/project/24-48-03004/>

УДК 130.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-15-48

EDN: CQPVIM

Статья получена 31.10. 2025, отредактирована 09.12.2025, принята 27.12.2025

АНАТОЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

Института философии СПбГУ

199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7-9

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com

Для цитирования

Алексеев-Апраксин А.М. Монгольское кино как эпистема идентичности // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 15–48. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-15-48. EDN: CQPVIM

Монгольское кино как эпистема идентичности

Аннотация. В условиях глобальных диффузий и размывания культурной самобытности монгольские народы демонстрируют устойчивую способность к сохранению своей этнокультурной идентичности. Важнейшим инструментом ее поддержания выступает национальный кинематограф. Обращаясь к нему как к рефлексивной практике национального самосознания, автор на основе историко-генетического и компаративного анализа прослеживает, как режиссеры осмысляют сложные и зачастую противоречивые процессы самоопределения, в частности, дилемму между сохранением традиционного уклада и необходимостью модернизации. Культурологический анализ актуального состояния монгольского кинематографа позволяет автору утверждать, что тема самоидентификации остается сквозной на протяжении всей его истории. Через визуальные формы монголы исследуют существующие и конструируют новые модели идентичности, отвечающие на актуальные вызовы современности. За прошедшие сто лет смена идентификационных эпистем происходила трижды: от «строителя светлого будущего» к эпистеме «возвращения к корням» и далее к формированию «глобального бренда». В статье также выявляется система типологических маркеров, присущих разным ветвям монгольского кинематографа: «монгольский кочевой этос», «бурятский космизм», «калмыцкий кармический фатализм», «китайская ностальгическая пастораль». Показано, что национальное кино работает на архивацию и создание визуальной памяти. Оно проводит границы. Создает нарративы. Легитимирует «истины» и ценности. Общий вывод: монгольский кинематограф — это визуальная, нарративная эпистема в действии, которая выступает одним из наиболее мощных инструментов, с помощью которого монголы Запада и Востока не только рассказывают себе и миру, кто они есть, но и постоянно заново отвечают на этот вопрос.

Ключевые слова: Монголкино, бурятское кино, калмыцкое кино, кино Внутренней Монголии, маркеры идентичности

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-48-03004 «Идентичность монгольских народов в условиях полицентричного мира», <https://rscf.ru/project/24-48-03004/>

INTRODUCTION

Cinema is not merely a *mirror of identity* reflecting external and internal processes of self-definition through self-reference. As an epistemic system, cinema actively participates in the formation of national identity. It produces unique emotional knowledge and possesses a special set of tools for constructing meanings. It is a form of imaginative thinking and serves as an archive of visual and cultural experience. Cinema does not replace scientific or philosophical knowledge but complements it by providing access to layers of reality and human experience inaccessible to other systems. It allows us not only to understand the world but also to see and feel it. Throughout its history, this most technologically advanced and at the same time most accessible and popular of the arts has developed numerous mechanisms for influencing audiences in the modes mentioned above.

Modern auteur films, one of the most successful areas of Mongolian cinema's development, stimulate critical thinking and force compatriots to reflect on important issues that may not be readily apparent. The cognitive influence of Mongolian cinema includes fostering a broad audience's interest in their nomadic history, ethnic traditions, mythology, and religious consciousness. No doubt, Mongolian cinema for many decades was both a tuner and a conductor of the society. This resource was always at the disposal of ideologists during the Soviet period, relying on Lenin's assertion: "Of all arts, cinema is the most important for us" (Lenin, 1970, p. 579). The themes and plots of Mongolian films changed over time, reflecting hidden and deep structures of thought and shaping a supra-individual order of perception and interpretation of reality. According to Michel Foucault, at a given historical moment in culture, "...there is always only one 'episteme' that defines the conditions of possibility of all knowledge, whether expressed in theory or silently invested in a practice" (Foucault, 1977, p. 195). This episteme determines the conditions of existence in the historical forms of knowledge and culture.

During the years when Mongolians were inspired by the Soviet worldview, cinema simplified reality into easily digestible messages and created clichés such as "religion is bad," "friendship between peoples is good," "heroes are ordinary people," etc. The screen stereotypes later were employed in the real lives of Mongolians, their history interpretation, and the way of modernizing their life. That time and today, Mongolian filmmakers have managed to engage viewers in understanding existential issues, the metaphysics of freedom, loneliness, death, fear, devotion, love, peace, and other meaningful foundations and modes of human existence. By raising pressing social and important cultural issues (justice, cultural memory, psychological balance, ecology), Mongolian filmmakers continue to shape public opinion within and beyond the country's borders.

Mongolian films have a strong emotional impact as they are always stories about people. They compel us to empathize with the characters, to rejoice and mourn with them. Even though the life depicted on screen seems purely exotic to a foreign viewer, Mongolian cinema is powerful in conveying a sense of authenticity of the moment, credibility of the plot, and genuineness of everyday details. Cathartic potential of Mongolian cinema is realized even through the documentary genre, for example, in films like *The Story of the Crying Camel* (directed by D. Byambasuren, 2003). By consolidating society and fostering the formation of values, cinema encourages reflection on various behavior patterns, not only external (style, speech, actions) but also internal ones, for example, in demonstrating certain life principles, facilitating dialogue between generations. The psychological and even therapeutic impact of Mongolian cinema lies in its exposure to situations and characters with familiar, relatable problems. Having found themselves in the position of observers, the spectators are allowed to rethink their own experiences, better understand what is happening, and find resources for resolving difficult situations.

Identity is a central theme in Mongolian fiction and documentary movies. This subject dominated the first years of cinema existence as well as after the collapse of the USSR. Previously, the emphasis was laid on creating a “regional way of life,” using the native Mongolian language and showcasing “significant places.” Today, the issue of identity is revealed in a wide range of common life collisions that convey profound messages addressed to everyone. It is no coincidence that, since the 2000s, cultural studies scholars have increasingly spoken “...[of] a shift happening in the perception of cinema, a tendency to regard it not merely as a *mirror*, *language*, or *view*, but as a direct and holistic expression of a distinctive worldview and its perception, a tool of organizing life-building and life-creating meanings. This is a fundamentally new approach, different from the dominant discourse of either Soviet or perestroika cinema, which is linked to an understanding of cinema as a distinct epistemic system. Films made from these perspectives, regardless of genre or technical level of execution, allow individuals to feel implication to a certain generality at the deepest level on the level of structures and processes of perception” (Yanutsh, 2023, p. 81).

Despite the presence of cinematic masterpieces, Mongolian cinema remains hardly known to international and Russian audiences. This is by no means a consequence of its low quality since Mongolians know how to make powerful and original movies. Main reasons are the lack of information and marketing blunders: inefficient distribution channels and low demand, largely due to the small number of movies translated into Russian and other European languages. A Russian researcher interested in this topic will be surprised to discover that only

two works are devoted to Mongolian cinema, versus, for example, comprehensively well-studied Kazakh cinematography. The first article reconstructs the history of Mongolian cinema, but it was written almost half a century ago (Chernenko, 1978). Another, more recent study reveals the specifics of the formation and development of Mongolian television (Enkhtsetseg, 2002). In addition, one can find several compact theses and articles, primarily by Mongolian (Basanbayar, 2025) or Chinese authors (Chen & Cheng, 2014), and a few interviews with directors in periodicals. Mongolian cinema has received little scholarly attention from the European and international academic and professional communities. Researchers interested in this topic will have to rely not on an established discourse but on the knowledge of nomadic Mongolian cultural specifics, their own analytical and methodological apparatus, and thoughtful film viewing.

Given the identified gaps and lacunae, our discussion of Mongolian cinema as an episteme of identity will begin with an outline of its history, focusing on its dual function. First, it concerns delineating the boundaries of Mongolian cultural space for the world and for the Mongols themselves. Second, it concerns imbuing this space with meaning, for it is precisely an episteme that engages one in ongoing internal dialogue about the past, present, and future of Mongolian culture, thus producing a unique, unparalleled knowledge of what it means to be a Mongolian.

AN OUTLINE OF THE MONGOLIAN CINEMA HISTORY

Mongolians' acquaintance with cinema began in 1913–1914. These years, in the capital of Niyislel-Khuree (modern-day Ulaanbaatar), the first movies imported from Russia were shown. Namnansuren, the Prime Minister of Bogd Khanate, brought them to Mongolia upon his return from St. Petersburg. He organized the first public screenings of *shadow plays*, which he initially named the show. The Mongols immediately fell in love with cinema, and all screenings of films imported from Russia were sold out. After Baron Roman von Ungern-Sternberg expelled Chinese troops and officials in 1921, Mongolia gained independence from the Qing Empire. Three years later, the Great People's Khural (Parliament) formally abolished the monarchy, approved the first Constitution, and proclaimed the creation of the Mongolian People's Republic (MPR). From that time on, the life of the state was closely linked with the USSR. The development of national cinema followed the same pattern. It is good to recollect that Russian influence also gave

impetus to the development of Chinese cinema. After all, it was "...Harbin that became the birthplace of China's first professional cinema" (Khisamutdinov & Bai, 2021).

During the 1920s, numerous Russian specialists arrived in Mongolia, and a variety of equipment was imported. Initially, movie halls were set at the Russian Exchange House and the Bogdo Khan Palace, for Jebzun Damba Khutukhta VIII Bogdo Gegen was a great admirer of innovation and technical advances. In 1925, the D. Sukhebaatar Club opened, and some traveling film screenings were also popular. In 1930, the first real cinema called Ard was built in Mongolia, and soon after, in 1935, the country's first professional film studio, Mongolkino, was established (Erdenetuya, 2016, pp. 83–87). Exactly one year later, in 1936, the first Mongolian documentary titled *The 47th Anniversary of the May Day* was filmed. Since then, May 1st has been celebrated in Mongolia as Cinematographers' Day. Soviet filmmakers guided Mongolians into the world of cinema and shared their experience through collaborative creative action. In 1936, the first feature movie, *Son of Mongolia*, was released. Directed by the renowned Lenfilm director Ilya Trauberg, the cast included local actors Shorotyn Tseveen, Dashzevegiin Ichinkhorloo, Nyamyn Tsegmid, Danzangiin Bat-Ochir, and others. For the first time in cinematic history, this film demonstrated the life and customs, mentality and worldview of the Mongols. Its success is confirmed by the fact that the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences included *Son of Mongolia* in its top ten foreign films. A highly significant fact, directly related to the topic of our research, is that this first Mongolian film was based on a renowned heroic epic embedded with a current political agenda.

Timur Natsagdorj, a prominent figure in silent cinema, shot the first Mongolian feature film, *Norjma's Path* in 1938. He was nicknamed Baga Natsaga, *Little Natsag*, to avoid confusion with the famous writer Dashdorjiin Natsagdorj (1906–1937), one of the founders of modern Mongolian literature. They both studied in Germany, were friends, and mingled in the same cultural milieu. Upon their return to Mongolia, they found that Lev B. Schaeffer, an Odessa native who served as an Advisor on cinematography from 1936 to 1939, actively assisted the work of their colleagues. Lev Borisovich managed to establish a full-fledged film production industry in Mongolia. Thanks to his work, within a few years, Mongolkino was able to produce and present its own movies — *Wolf Pack* (directed by T. Natsagdorj, 1939), *The First Lesson* (directed by T. Natsagdorj, 1940), *Incident on the Border* (directed by M. Bold, 1942), and *Fearless Patriot* (directed by M. Luvsanjamts, 1942).

During the war, the Soviet-Mongolian films *His Name Is Sukhe-Bator* (directed by A. Zakhri and I. Kheifits, 1942) and *Steppe Knights* (directed by Y. Tarich,

1945) were released. Starting from 1947, the Mongols also established regular production of newsreels. Before the advent of television in 1967 (Enkhtsetseg, 2002), these reels were the most advanced mass media outlet with up to two releases per month. Postwar, Mongolian cinema primarily produced historical and revolutionary dramas as well as adaptations of classic literature and detective stories about the fight against smugglers. Comedies, they also shot. Thematically, films of those years glorified Mongolian-Russian friendship and the successes of socialist construction while condemning the feudal past. They systematically created a negative image of the time bygone with its cruel *noyons* and oppressed people. These films were intended to legitimize the new government and portray the revolution as liberation. Within a short period, the characters changed. Soviet heroes were no longer mighty *batyrs* and kind *lamas* but ordinary people: border guards, doctors, and teachers. In other words, the theme of identity remained central to cinema, but now it was restructured around the ideas of internationalism, scientific progress, and the construction of socialism worldwide. At the same time, Soviet sociocultural engineering deserves credit for demonstrating ethnocultural specificity of the Mongols, like that of many other peoples, was never prohibited. On the contrary, folklore was in vogue: folk costumes, songs, dances, and traditional sports such as wrestling and equestrian competitions continued to serve as hallmarks of ethnic identity and self-determination. That time, Mongols were encouraged to define their identity not through religion or traditional tribal self-organization but through a state-based, socialist Mongolian identity.

The next generation of outstanding Mongolian filmmakers—Dejidiin Jigjid (cameraman and director), Ravjaagiin Dorjpalam (director), and Begziin Balzhinnyam (director, cameraman, and screenwriter)—studied at VGIK (the All-Union State Institute of Cinematography). Soviet specialists not only continued to train filmmakers but also actively assisted young filmmakers with filming, sharing equipment and expertise (see Chernenko, 1978). Upon returning from Moscow to Mongolkino, D. Zhigzhid made such celebrated films as *Messenger of the People* (1959), *Flood* (1966), and *Morning* (1968). Between 1970 and 1973, R. Dorjpalam produced the historical-revolutionary saga *Transparent Tamir* about two brothers, based on the novel by Chadravalya Lodoydamba. Another novel by the same writer narrates the story about a girl Suren, who, after the death of her parents, took over the family and raised four brothers to become worthy Mongols. It became the basis for B. Balzhinnyam's film *Five Fingers of One Hand* (1983) which was awarded a diploma at the Moscow International Film Festival.

From the late 1960s to the 1980s, Mongolian cinema experienced a radical transformation in artistic thinking, cinematographic language, composition, and direction. The leaders of the new wave artistic creativity in cinema include directors

Dshamjangijn Buntar, Badrahin Sumkhuu, Gombojav Jigjidsuren, Naidangiin Nyamdavaa, Badamsuren Nagnaydorj, Jamyansurenghiin Selengesuren and Ichinkhorloo Nyamgavaa; cameramen Khaltariin Damdin, Begziin Baljinnyam, Luuzansharav Sharavdorj, I. Nyamgavaa, Delgeriin Battulga and Geserjavin Mash; and screenwriters Dorzhiin Garmaa, Choiijil Chimid, and others. As early as the early 1970s, Mongolian filmmakers joined the newly formed Union of Art Workers of Mongolia. Soon, as a director, K. Damdin began making films about and for children: *Two Classmates* (1974), *The Smell of the Earth* (1978), and *Reflections on the Past* (1979). Nyamdavaa also made films for children: *The Age of the Chicken* (1977), *Shepherd Naidan* (1979). A new genre, psychological social dramas, also began to develop in Mongolia: *Meeting* (1974, directed by Nyamdava), *Wife* (1975, directed by Sumkhu), *Human Life* (1976, by G. Jigjidsuren), and *Long Moonlit Summer* (1987, directed by J. Selengesuren). In these films, themes of identity remain, but issues of social identity begin giving way to the personal, individual identities of the characters. The focus shifts to the inner world of an individual with one's thoughts, feelings, values, and aspirations.

Democratic changes matured in the society by the 1990s and had an impact on Mongolian cinema. Particularly, works of B. Baljinnyam and his creative team contributed substantially to the social changes of that period. Release of the famous films *Manduhai Setsen Khatan* (1988) and *Under the Power of the Eternal Blue Sky* (1992) strengthened national self-awareness and sparked widespread interest in ancient history, inspired the creation of study groups on different topics, in particular, a movement of studying ancient Mongolian script that eventually made the national script a part of the education institution's curriculum. The democratic transformations in Mongolia in the 1990s changed attitudes toward the historical heroes of Mongolia. B. Baljinnyam's role as Genghis Khan in *Under the Power of the Eternal Blue Sky* (1992) became a symbol of national pride.

The joy of regaining freedom of thought was largely offset by the global consumerist reboot of all life processes. The country's main studio, Mongolkino, practically ceased operating. Cinemas closed. A dark time had arrived for the film industry. This malaise affected television as well, both due to its underlying economic causes and the social frustration. A period of directorial silence ensued largely because the socialist heroes and narratives were discarded, and new ones were yet to be found. It soon became clear that being a Mongolian meant reconnecting with one's authentic essence: *nomadic*, spiritual, connected to nature and ancestors.

At this stage of eroding authenticity globalization, cinema as a form of deep cultural therapy transformed to become a place for music videos, advertising, and low-budget television content. It took nearly a decade to find new approaches.

During this period, directors, not without irony, mostly addressed the problems of the transition period: poverty, unemployment, and identity crisis. Essentially, cinema became a field of a sensitive yet fruitful search for a new, directed to the past identity.

CONTEMPORARY CINEMA: IDENTITY IN THE GLOBALIZED WORLD

The gradual stabilization of the economy and the availability of new digital technologies allowed Mongolian cinema to resurface in a new format. A movie project began to attract grants and support from international foundations. Among successful works, there is a poetic story of a nomadic family and a baby camel, *Story of the Crying Camel* (directed by Davaa Byambasuren, 2003), filmed in Germany. It was nominated for an Oscar for Best Documentary Feature and, overall, marks three recent stages in the development of Mongolian cinema: 1) Mongolian directors actively participate in various international film festivals in Berlin, Cannes, Venice, Tokyo, and others, where they receive awards and accolades; 2) New millennium witnessed the flourishing of Mongolian documentaries, which boldly explores the traumas of the past and addresses the challenges of the present; 3) Personal, sometimes even confessional, stories investigating complexity of human relations in rapidly changing world, have come to the forefront of the Mongolian cinema. For example, Zolbayar Dorje's *The Story of Us: Uchirtai Gurav* (2011) explores the topic of love and its manifestations in different eras. Among other outstanding Mongolian films of recent years that have won audience and judges' awards at international festivals, are: *Cuckoo* (2020, directed by Jamiyansuren Janchivdorj), based on Valentin Rasputin's story *Deadline*; *Veins of the World* (2021, directed by Davaa Byambasuren), *Aberrance* (2022, directed by Batsukh Baatar); the art-house film *Silent City Driver* (2024, directed by Janchivdorjiin Sengedorj), and *City of Wind* (2023, directed by Purev-Ochir Lkhagvadulam), about a student shaman who acts as a medium for his ancestral grandfather's spirit. Of particular interest are the works of Banzragch Bayar, for example, *The Great Heritage of Nomads* (2017). They combine documentary and artistic reconstruction. For the film *Only After My Death* (2015), he brought in European and Russian scholars and actors. The movie tells the story of Baron Roman Fyodorovich Ungern, a prominent figure of the White Movement in the Far East, revered by the Mongols as Mahakala, the Protector. In one of Banzragch Bayar's most recent films, *Descendants of the Huns* (2023), the director draws viewers' attention to the contribution of the Huns to the culture of modern Mongols and Europeans.

Contemporary Mongolian cinema is remarkable for its independent, auteur-driven works. This polylogue offers several key themes and insights into who the Mongols are today. One such theme highlights the split in self-perception where the values of nomadism confront the reality of urbanization. Films like *Children of Genghis Khan* (2017, directed by Dorjiin Zolbayar) display the poetic yet vanishing world of nomads living in harmony with nature. These films preserve unique rituals, family relationships, survival skills, and environmental ethics, for example, prohibitions on water pollution and waste disposal, for the welfare of future generations. They construct an identity based on a deep environmental awareness and the Mongols' strong connection to their native land and traditions.

Mongols also demonstrate another side of life in their works. Such movies as *I Want to Be a Bear* (2023, directed by Puurev Zoljargal) reveal the dramatic vicissitudes of former nomads who traded the freedom of wandering for a city existence. They depict the unsightly sides of urban realities: alcoholism, domestic violence, child abuse, and a deteriorating environment. Another painful and therefore frequently encountered theme in auteur cinematic reflection is the conflict between tradition and modernity. In the distinctive style of Mongolian directors, this conflict shifts to the realm of the protagonist's intense inner choice. For example, *The Cave of the Yellow Dog* (2005, B. Davaa) is a very atmospheric, meditative, and documentary-like depiction of nomadic life. It convincingly features the Tengri verse: "We love you, eternal blue Sky!" (see: Ulanov, 2022), and conveys a grandmother's wise explanations to a little girl regarding the *law of karma*, our past and future births. In the interpersonal dialogue between the characters, the filmmakers reveal the connection between generations and familial, intimate forms of knowledge transfer: "Take a needle, my child, and strew some rice grains on its tip... well, how many are left there? It's just as difficult as to find a human life..." Or the episode when the mother says to her daughter: "Open your palm, and now try to bite it... Can't you? Likewise, you can't always have what's right next to you." Mongolian films are pleasantly surprising in their ability to foster a confidential dialogue between representatives of different generations. The level of independence displayed by children growing up in nomadic communities, which the city dwellers cannot reach, the unique ways in which the Buddhist dharma is transmitted, based on the ideas of *upaya* (method) and *prajna* (wisdom), are captivating. These teachings combine "altruistic methods of spiritual development with holistic understanding of existence" (Erendzenova et al., 2025, p. 219). Another distinctive feature of contemporary Mongolian films is that they do not offer ready-made answers. They guide the viewer through the characters' internal conflicts. They demonstrate identity not as a given value but as a daily moral choice, and encourage viewers to attune themselves, to self-reflect, and to exercise independence in choosing goals and defining values.

Mongolian cinema is certainly a favorite among those who appreciate ethnic films. Local directors with their deep knowledge of the subject capture important details of Buddhist rituals, shamanic practices, *yurt* etiquette, traditional clothing and jewelry, and cooking techniques. These traditions are still alive, not reconstructed. We hear traditional overtone singing in films: *khoomei*, *sygyt*, *kyrgyra*, and drawn-out *urtyn duu* (Sukhbaatar, 2024). Often, it is not just a through-line melody but a crucial element of the narrative, as in the film *Two Horses of Genghis Khan* (2024, directed by Davaagiin Byambasuren). In it, a singer from Inner Mongolia travels to Outer Mongolia to restore a lost song about Genghis Khan's two horses. Her contacts with locals in search of who preserved what and which parts are lost are in themselves quite fascinating. Nevertheless, the focus of the intercultural communication here is the music, which permeates "... all spheres of Mongol life, including festivals, special occasions, religious rites, and feasts. Through music, one can discern the philosophy of life and customs of the Mongolian people and clearly trace their historical path through unique cultural traditions and worldview" (Sukhbaatar, 2024, p. 125). In the episodes of *Two Horses of Genghis Khan*, we see the hero chopping down a fir tree along with prayer and milk offering; herds still grazing amid the development of new mines. We hear a story about the Conservatory, a regret that cultural differences in China are disappearing. We see a farmer becoming an artist; people digging through mountains of garbage to survive. Most importantly, we witness the heroine's endless dialogue with her deceased grandma returning to the same question: "If the old must be destroyed for the new to emerge, is this loss justified?" Thus, through dialogue, visuals, and sound, cinema actualizes and preserves cultural codes. It reminds Mongols, wherever they live, of the richness of their cultural heritage, making it aesthetically appealing, relevant, and meaningful.

BURYAT, KALMYK, MONGOLIAN, AND CHINESE CINEMA

In studying cinema as a marker and episteme of the Mongolian peoples' identity, one has to distinguish the differences in its development among the Mongols of the north and south, west and east, since they found themselves in different political and social conditions. Comparative analysis allows us to see that the history of Mongolian cinema is made up of several parallel trajectories where common cultural roots have produced different shoots and fruits. While Mongolian cinema was a tool for building the nation, the fate of national cinema was different for the Mongols living within the large neighboring states of Russia

and China. There, it became an instrument for search and expression of cultural identity in the context of the different cultural dominance. It is clear through examining four most representative Mongolian regions: Mongolia itself, Buryatia and Kalmykia within the Russian Federation, and Inner Mongolia of the People's Republic of China.

The preceding analysis shows that the development of cinema in the Mongolian People's Republic was essentially an offspring of modern technological art brought from the USSR, a portion of German influence included. The first films of the 1930s were made with the direct participation of Soviet specialists and bore the imprint of socialist realism. At the same time, Mongolian filmmakers faced a crucial task: to consolidate the nation, create a new patriotic myth, and reinterpret the great past in a contemporary spirit. This is why the golden age of Mongolian cinema consists of large-scale historical epics about Genghis Khan and his successors, or heroic dramas about revolution and the construction of a new society. Overall, the aesthetic of Mongolian cinema is that of a *steppe epic*. Mongolian cinematographers adore endless landscapes; nomadic life in their films serves as a symbol of national identity. Even in the ideological films of the Soviet period, the people's deep, archaic connection to the Earth and Sky emerged through the socialist narrative, thus representing a precise, distinctive mark of their artistic language.

Unlike Mongolian cinema, Buryat and Kalmyk cinema developed from the very beginning not so much as a national phenomenon but as a regional one, within the vast and diverse culture of the USSR and then multinational Russia. This determined their greater intimacy and focus on domestic and social issues rather than national ones. Buryat cinema traces its origins to 1929, when V. Pudovkin's group arrived in Ulan-Ude, then Verkhneudinsk, to film scenes for *Descendant of Genghis Khan*, aka *Storm over Asia*. The first Buryat film actor, V. Inkizhinov, whose career as a film director had already taken shape in France, formulated a message to future directors that would largely determine the development of national theater and cinema. He called on Buryats to "...address to the richest expressive layer of folk art—the chants and performances of *uligers*, shamanic chants, Buddhist art, folk humor, and speech" (Inkizhinov, 1929, pp. 51–52). This call was largely heeded. The first professional Buryat filmmakers to graduate from VGIK—director Arya Dashiev (who worked primarily at Mosfilm), Alexander Itygilov (who settled in Kyiv at the Dovzhenko Film Studio), and Baras Khalzanov (at the Sverdlovsk Film Studio)—made deeply moving films about their homeland. Their works are still part of Russian TV channels' programs: *Cry of Silence* (directed by A. Dashiev, 1981), *This Bitter Juniper* (directed by B. Khalzanov, 1985). Modern filmmakers also follow Inkizhinov's example, such as Bair Dyshenov, who made

a film based on the Buryat Buddhist parable *Mother's Order* (2011). It displays a distinctive feature of the artistic language of Buryatia's cinema, unique magical realism. Local directors, seamlessly weaving elements of folklore, shamanism, and Buddhism into the fabric of modern plots, bring ancient legends to life.

Kalmykia's cinema also has a long history. It began in the 1920s and 1930s with the famous films *Ochir* (directed by A. Amur-Sanan, starring Zula Nokhashiyev, 1933) and *Young Republic* (1936). However, the development of Kalmyk cinema was brutally interrupted for a long period. The next films dedicated to Kalmykia and the life of the Kalmyk people appeared only half a century later: *Amulanga* (directed by L. Yasenitsky, script by O. Mandzhiev, 1987), *Fortune Telling by Sheep Shoulder Bone* (directed by Ada Neretnietse, script by O. Mandzhiev, 1988), and *To Return Eternally* (directed by S. Martyanov, 1993). Like the life of the Kalmyks in general, the development of Kalmyk cinema was shattered by a terrible historical wound—the deportation of the people from 1943 to 1957. This experience of forced uprooting, the loss of their native land, and the long journey back left an indelible imprint on Kalmyk art and humanitarian discourse. Kalmyk films are not about sweeping epic canvases but about the inner world of a person trying to remember who they are. The focus shifts from national heroism to personal memory to an existential quest. Buddhism here serves as the primary means of restoring a lost cultural identity, not as a folklore element. E. Manzheeva made an outstanding contribution in the latest phase of Kalmyk cinema development. She graduated from the St. Petersburg State Institute of Film and Television, and as a director and screenwriter filmed *Holiday* (2007), *Alien. Steppe* (2008), *A Woman Inside Like the Steppe* (2009), *The Seagulls* (2015), *Heavenly Camel* (directed by Y. Feting, script by Elzyata Mandzhieva, 2015), *Tachal* (2017), *Geshe Wangyal* (2022), and *White Road* (2023) (see: Kuvshinova, 2015). Her arthouse creations won awards at numerous international film festivals. Republic of Kalmykia lacks its own film studio, so the national cinema has been reborn today as a production of enthusiasts and auteur-driven expressions, making it particularly valuable, honest, and, perhaps, the most reflective.

Cinema produced by Mongolians within China has developed a unique path. While Buryats and Kalmyks in Russia enjoy unlimited space for ethnocultural reflection and criticism, the Inner Mongolian cinema is, first and foremost, an instrument of the state's national and cultural policy. Genghis Khan is a favorite hero in epic films and TV series here. The Chinese are known to love historical and spectacular cinema. As for films on Mongolian themes, their main goal is to demonstrate the harmonious integration of the Mongols into the unified Chinese family of nations. Research shows that in China, cinema is a tool of cultural diplomacy and soft power (Maksim, 2023, p. 63). For that reason, Chinese cinema

avoids sharp edges, conflicts, and topics related to separatism or any other form of inappropriate self-expression. The aesthetic of this type may be described as *conflict-free pastoralism*. Examples include the comedy drama *Mongolian Ping-Pong* (directed by Ning Hao, 2005), a well-known movie to Russian audiences. In such production, Mongolian culture is presented as a safe, slightly backward yet charming element of China's diverse landscape, an attractive destination for domestic tourism. This is also the case with the popular television miniseries *My Altai* (2024), where viewers are entertained with incredibly beautiful, almost postcard-perfect views of the steppes, well-kept *yurts*, colorful folk costumes, wise elders, and hospitable residents. This movie bears a dramatic plot, but it is not overwrought. When discussing identity, the creators offer an ideologically nuanced version, primarily aimed at the Chinese audience. Overall, a comparative analysis reveals that common roots of Mongolian culture, embedded in different political contexts, have given rise to four distinctive cinematic phenomena, demonstrating once again that cinema is not just entertainment but a complex and sensitive organism that absorbs the historical destinies of its creators and illuminates various issues of identity (Wang, 2009, pp. 118–124).

CONCLUSION

Mongolian cinema has evolved from a visual spectacle to a fully-fledged art form with its own unique style and language of expression. Inspired by Russian cinema, it has found its own distinctive voice in profound psychological dramas. Having endured the severe crisis of changing ideological systems and the cessation of funding in the 1990s, it managed to regenerate. Now it tells the world deeply personal and yet profoundly universal stories rooted in the great and complex culture of a nomadic people standing at the crossroads of eras amidst shifting epistemes. Mongolian movies are slow and meditative. They feature drawn-out songs and leisurely dialogues accompanied by sounds of the wind and crackling campfire, employ vivid pauses and moments of eloquent silence. It gives the viewer time to experience and comprehend what they are seeing. These features pervade the Mongolian stylistics of cinematic narrative, imbued with profound codes of Mongolian aesthetics (Alekseev-Apraksin, 2022, pp. 99–110). As for the differences and specificity of identity markers, cinema in the Mongolian People's Republic obviously serves primarily to affirm the nation's distinctiveness through epic history, the key marker here being the *nomadic ethos*. Buryat cinema seeks a path through the synthesis of magic, everyday life, and reality, the key

marker of identity here being a special *Buryat cosmism*. Kalmyk cinema aims to heal collective trauma through dialogue between generations and existential quest, while the cinema of Inner Mongolia creates an idyllic image of life for nomadic peoples within Greater China.

Overall, contemporary Mongolian cinema is undertaking the complex task of revising the past and reassembling identity. Taking elements of the past culture (nomadic traditions, epic poetry, Genghis Khan, religious roots), it confronts them with the challenges of the present (urbanization, globalization, corruption, deviant behavior), and invites the viewer to reflect with the author on what heritage should be reclaimed or discarded, thus acting as the episteme of national identity.

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф — это не только «зеркало идентичности», которое умеет отражать внешние и внутренние процессы самоопределения и самореференции. Кино активно участвует в формировании национальной идентичности как эпистемическая система. Оно производит уникальное эмоциональное знание. Обладает особым набором инструментов для конструирования смыслов. Является формой образного мышления и служит архивом визуального и культурного опыта. Кино, разумеется, не заменяет научное или философское познание, но дополняет его, давая доступ к тем слоям реальности и человеческого опыта, которые недоступны другим системам. Оно позволяет не только понять мир, но и увидеть, почувствовать его. За свою историю это самое технологичное и в то же время самое доступное и массовое из искусств выработало немало механизмов воздействия на аудиторию в обозначенных выше модусах.

Современные авторские фильмы, а это одно из наиболее успешных направлений развития монгольского кинематографа, стимулируют критическое мышление, заставляя соотечественников задуматься о важных вещах, многие из которых не лежат на поверхности. К когнитивному влиянию монгольского кино стоит отнести формирование у широкой аудитории интереса к своей кочевой истории, этническим традициям, мифологии, религиозному сознанию. Нет сомнений в том, что монгольское кино многие десятилетия активно использовалось и как настройщик, и как дирижер общества. Этот ресурс всегда был на вооружении у идеологов в советский период, опирающихся на ленинское утверждение: «из всех искусств для нас

важнейшим является кино» (Ленин, 1970, с. 579). Темы, сюжеты фильмов монгольских режиссеров менялись со временем, отражая скрытые и глубинные структуры мышления и формируя надындивидуальный порядок восприятия и трактовки реальности. По утверждению М. Фуко, в культуре в конкретный исторический момент «всегда имеется лишь одна *эпистема*, определяющая условия возможности любого знания, проявляется ли оно в теории или незримо присутствует в практике» (Фуко, 1977, с. 195). Она формирует условия существования исторических форм знания и культуры.

В годы воодушевления монголами советским мировоззрением кино упрощало реальность до легко воспринимаемых посланий и создания клише (религия — плохо, дружба народов — хорошо, герои — простые люди и т. д.). Формируемые на экранах стереотипы распространялись потом и на реальную жизнь монголов, интерпретацию своей истории и модернизирующийся быт. Впрочем, и тогда, и сегодня кинематографисты Монголии умудрялись вовлечь зрителя в осмысление жизненных экзистенциалов, в метафизику свободы, одиночества, смерти, страха, преданности, любви, покоя и прочих наполняющих смыслами жизненных оснований и способов человеческого существования. Поднимая сегодня актуальные социальные и важные культурные проблемы (справедливость, культурная память, психологическое равновесие, экология), кинематографисты Монголии продолжают формировать общественное мнение о себе, в том числе и за пределами страны.

Следует отметить, что снятое монголами кино обладает сильным эмоциональным воздействием, ведь это всегда истории про людей. Оно заставляет сопереживать героям, испытывать к ним чувство эмпатии: радоваться и печалиться вместе с ними. И даже если показываемая на экране жизнь для иностранного зрителя — это сплошная экзотика, монгольское кино оказывается сильным в передаче ощущений подлинности момента, достоверности сюжета, аутентичности бытовых деталей. Катарсический потенциал монгольского кино реализуется даже в документальном жанре, например, в таких фильмах, как «История плачущего верблюда» (2003, реж. Д. Бямбасурэн). Консолидируя общество и способствуя формированию ценностей, оно призывает к осмыслению разных моделей поведения, не только внешних (стиль, манера речи, поступки), но и внутренних, например, в демонстрации тех или иных жизненных принципов, способствуя осуществлению диалога поколений. Психологическое и даже терапевтическое влияние монгольского кино заключается в демонстрации зрителям ситуаций и персонажей с понятными, похожими проблемами, и они, оказываясь в ситуации наблюдателя, получают возможность переосмыслить свои собственные переживания, лучше понять, что происходит, найти ресурсы для решения сложных ситуаций.

Идентичность — это действительно одна из центральных тем в художественных и документальных работах монголов. Тема эта доминировала и во времена рождения кинематографа, и после распада СССР. И если раньше упор делался на создание «образа жизни региона», использование родного монголам языка и демонстрацию «значимых мест», то сегодня проблема идентичности раскрывается в широком диапазоне универсальных жизненных коллизий и глубоких посланий, обращенных к каждому. Неслучайно, начиная с 2000-х, культурологи все чаще говорят «об изменении восприятия кино и о выработке отношения к нему не только как к “зеркалу”, “языку”, “взгляду”, а как к непосредственному и целостному выражению самобытного мировоззрения и мировосприятия, средству упорядочивания жизненных и жизнетворческих смыслов. Это принципиально новый подход, не свойственный доминировавшему дискурсу ни советского, ни перестроечного кино, и связанный с пониманием кино как особой эпистемической системы. Фильмы, снятые с указанных позиций, независимо от жанра и технического уровня реализации, позволяют отдельным субъектам культуры почувствовать свою принадлежность к определенному целому на самом глубоком уровне — уровне структур и процессов восприятия» (Янутш, 2023, с. 81).

Несмотря на наличие кинематографических шедевров, международной и российской публике монгольский кинематограф известен крайне мало. Это отнюдь не является следствием его низкого качества (монголы умеют снимать сильное и самобытное кино). Основные причины, вероятно, в отсутствии информации и логике рынка: неэффективно работающих каналов дистрибуции и низком спросе, во многом вызванном малым количеством переведенных на русский и другие европейские языки фильмов. Заинтересовавшийся этой темой отечественный исследователь с удивлением обнаружит, что в отличие от, например, всесторонне изученного казахского кино, монгольскому кинематографу посвящены только две работы. В первой реконструируется история монгольского кинематографа, но написана она почти полвека назад (Черненко, 1978). Другое, более свежее исследование раскрывает специфику формирования и развития монгольского телевидения (Энхцэцэг, 2002). Кроме этого, обнаруживается несколько компактных тезисов и статей, преимущественно монгольского (Basanbayar, 2025) или китайского авторства (Chen & Cheng, 2014) и несколько интервью с режиссерами в периодике. Обделено исследовательским вниманием кино Монголии европейским и в целом международным академическим и профессиональным сообществом. Исследователю, заинтересовавшемуся данной темой, придется полагаться не на сложившийся дискурс, но на знание культурной специфики кочевой монгольской культуры, собственный аналитический и методологический аппарат и вдумчивый просмотр фильмов.

В связи с выявленным наличием пробелов и лакун наш разговор о монгольском кинематографе как эпистеме идентичности мы начнем с очерка его истории, обращая внимание на двойную функцию кинематографа. В первом случае речь пойдет о маркировке границ монгольского культурного пространства для мира и самих монголов; во втором — о наполнении этого пространства смыслом, ведь именно в качестве эпистемы, оно ведет непрекращающийся внутренний диалог о прошлом, настоящем и будущем монгольской культуры, производя уникальное, ни на что не похожее знание о том, что значит быть монголом.

Очерк истории монгольского кино

Знакомство монголов с кинематографом началось в 1913–1914 годах. Тогда в столице государства Нийслэл-Хүрээ¹ (совр. Улан Батор) впервые были показаны привезенные из России киноленты. Доставил их в Монголию возвратившийся из Санкт-Петербурга глава правительства Богдо-ханской Монголии Тугс-Очирын Намнансурэн. Он же по прибытию организовал первые публичные демонстрации «игры теней» (с его подачи в Монголии поначалу распространилось именно это название). Монголы сразу полюбили кино, и все показы привозимых из России лент проходили при непременных аншлагах. После изгнания китайских войск и чиновников бароном Р.Ф. фон Унгерном-Штернбергом в 1921 году Монголия обрела независимость от империи Цин, и три года спустя Великий народный хурал законодательно упразднил монархию, впервые утвердил Конституцию и провозгласил создание Монгольской Народной Республики (МНР). С этого времени жизнь государства оказалась теснейшим образом связана с СССР. В полной мере это отразилось и в развитии национального кинематографа. Отметим, что русское влияние дало толчок развитию и китайского кинематографа. Ведь именно Харбин «стал родиной первого профессионального кинематографа Китая» (Хисамутдинов, Бай, 2021).

В 1920-х в Монголию приехало немало российских специалистов и было ввезено разнообразное кинооборудование. Поначалу фильмы показывали в Доме русской биржи и во Дворце Богдо-хана (благо Джебзун-дамба-хутухта

¹ Букв. перевод с монгольского — столица-монастырь; в этом старом названии звучит отсылка к истории создания города, бывшего с конца XVII века кочевой резиденцией первого монгольского Богдо-гэгэна Дзанабадзара.

Богдо-гэгэн VIII был большим любителем новшеств и технических достижений). В 1925 году открыли клуб им. Д. Сухэбатора, популярен был и передвижной показ. В 1930 году в Монголии был построен первый настоящий кинотеатр «Ард», а вскоре, в 1935 году, в стране появилась первая профессиональная киностудия «Монголкино» (Эрдэнетуяа, 2016. с. 83–87). Ровно через год, в 1936 году, был снят первый монгольский документальный фильм «47-я годовщина Первомай», и с тех пор 1 мая отмечается в Монголии как День кинематографистов. Советские кинематографисты стали главными проводниками монголов в мир кино. Свой опыт они передавали в режиме совместного творческого действия. В 1936 году вышел первый художественный фильм «Сын Монголии», режиссером которого был известный лентфильмовский мастер Илья Трауберг, но актеры уже были местные: Шороотын Цэвээн, Дашзэвэгийн Ичинхорлоо, Нямын Цэгмид, Данзангийн Бат-Очир и др. В этом фильме впервые в истории кинематографа нашли отражение жизнь и быт, менталитет, мировоззрение монголов. Его успех косвенно подтверждается тем, что Американская академия кинематографистов включила фильм «Сын Монголии» в десятку лучших зарубежных фильмов. Весьма показательным фактом, непосредственно связанным с темой нашего исследования, можно считать то, что уже первая киноработа монголов опиралась на знакомый всем героический эпос, в который была встроена актуальная политическая повестка.

Первый монгольский художественный фильм «Путь Норжмы» снял в 1938 году режиссер Тимур Нацагдорж. Этот яркий представитель «немого кино» учился в Германии. Его называли Бага Нацага — «Маленький Нацагаа», чтобы не путать со знаменитым писателем Дашдорджийном Нацагдоржем (1906–1937), одним из основоположников современной литературы Монголии. Они оба учились в Германии, дружили и встречались в одной культурной среде. Работе монгольских коллег по возвращению в Монголию активно помогал одессит Лев Шеффер (с 1936 по 1939 годы работал советником по организации кинематографа). Льву Борисовичу удалось наладить в Монголии полноценное кинопроизводство. Благодаря этому в течение нескольких лет Монголкино смогло снять и предложить зрителю собственные фильмы: «Волчья стая» (1939, реж. Т. Нацагдорж), «Первый урок» (1940, реж. Т. Нацагдорж), «Случай на границе» (1942, реж. М. Болд), «Бесстрашный патриот» (1942, реж. М. Лувсанжамц).

Во время войны на экраны вышли советско-монгольские фильмы «Его зовут Сухэ-Батор» (1942, реж. А. Зархи, И. Хейфиц), а также «Степные витязи» (1945, реж. Ю. Тарич и Т. Хурлэ). Отметим, что с 1947 года монголы наладили и регулярный выпуск киножурналов: до появления телевидения в 1967 году (Энхцэцэг, 2002) это было самое передовое средство массовой информации,

количество выпусков доходило до двух киножурналов в месяц. В послевоенные годы в монгольском кинематографе создавались в основном исторические и революционные драмы, детективы про борьбу с контрабандистами, экранизировалась классическая литература. Снимались и комедии. В тематическом плане фильмы тех лет прославляли монголо-российскую дружбу, успехи социалистического строительства и осуждали феодальное прошлое. В них планомерно культивировался негативный образ минувших лет: жестокие нойоны, угнетенный народ. Это кино было призвано легитимировать новую власть и показать революцию как освобождение. В небольшие сроки произошла и смена героев. Советскими героями были не могучие батыры и добрые ламы, но простые люди: пограничники, врачи, учителя. Другими словами, тема идентичности в кино оставалась центральной, но теперь она перестраивалась на идеях интернационализма, научного прогресса и построения социализма во всем мире. При этом следует отдать должное советской социокультурной инженерии. Демонстрация этнокультурной специфики монголов, как и многих других народов, никогда не запрещалась. Напротив, фольклор был в тренде: народные костюмы, песни, танцы, традиционный спорт: борьба, конные состязания по-прежнему выступали приметами этнического своеобразия и самоопределения народов. Монголам в это время предлагалось осознать свою самобытность не в религии и не в традиционной родовой самоорганизации, а на основе государственной, социалистической монгольской идентичности.

Следующая плеяда выдающихся монгольских кинематографистов: Дэжидийн Жигжид (оператор и режиссер), Равжаагийн Доржпалам (режиссер), Бэгзийн Балжинням (режиссер, оператор, сценарист) обучалась во ВГИКе. Советские специалисты не только продолжали подготавливать кадры, но и активно помогали молодым кинематографистам в съемках, делились оборудованием и опытом (Черненко, 1978). По возвращению из Москвы на «Монголкино» Жигжид снимает такие знаменитые фильмы как «Посланец народа» (1959), «Наводнение» (1966), «Утро» (1968). В 1970–1973 годах Доржпалам представляет историко-революционный фильм о двух братьях «Прозрачный Тамир», на основе романа Чадравалына Лодойдамбы. Другой роман этого писателя о девочке Сурен, которая после смерти родителей возглавила семью и воспитала четырех братьев, сделав из них достойных монголов, стал основой фильма Балжиннъяма «Пять пальцев одной руки» (1983), который был удостоен диплома Московского международного кинофестиваля.

С конца 1960-х по 1980-е в монгольском киноискусстве отмечена радикальная трансформация художественного мышления, киноязыка,

композиции и режиссуры. Творцами новой волны монгольского кинематографа стали режиссеры Жамьянгийн Бунтар, Бадрахын Сумхуу, Гомбожавын Жигжидсурэн, Найдангийн Нямдаваа, Бадамцэрэнгийн Нагнайдорж, Жамьянсүрэнгийн Сэлэнгэсурэн и Ичинхорлоогийн Нямгаваа, операторы Халтарийн Дамдин, Бэгзийн Балджинням, Луузаншарав Шаравдорж, Дэлгэрийн Баттулга, Гэсэржавын Маш, писатели-сценаристы Доржийн Гармаа, Чойжилийн Чимид и др. В начале 1970-х монгольские кинематографисты вошли в состав недавно образованного Союза работников искусств Монголии. Вскоре уже в качестве режиссера Дамдин начинает снимать фильмы о детях и для детей: «Двое из одного класса» (1974), «Запах земли» (1978), «Размышления о прошлом» (1979). Снимает фильмы для детей и Нямдаваа «Возраст цыпленка» (1977), «Пастух Найдан» (1979). Получает развитие в Монголии и такой новый жанр как психологические социальные драмы: «Встреча» (1974, реж. Н. Нямдаваа), «Жена» (1975, реж. Б. Сумхуу), «Жизнь человеческая» (1976, реж. Г. Жигжидсурэн), «Длинное лунное лето» (1987, реж. Ж. Сэлэнгэсурэн). В этих фильмах темы определения идентичности остаются, но проблемы социальной идентичности начинают уступать личной, персональной идентичности героев. В центре внимания оказывается внутренний мир человека с его мыслями, чувствами, ценностями и стремлениями.

Зреющие к 90-м годам XX столетия демократические перемены в обществе отразились и на монгольском киноискусстве. Особо следует отметить деятельность Балжинняма и его творческой группы, способствовавшей общественным переменам того периода. Укреплению национального самосознания послужили знаменитые фильмы «Мандухай Сэцэн Хатан» (1988) и «Под властью Вечного Синего Неба» (1992). Их выход в широкий прокат всколыхнул всеобщий интерес к своей древней истории, началось движение за изучение древнемонгольской письменности, появились кружки, национальная письменность была введена в программу средних и высших учебных заведений. Демократические преобразования в Монголии 90-х изменили отношение к историческим героям Монголии. В фильме «Под властью Вечного Синего Неба» (1992) Балжинняма роль Чингисхана осмысливается уже как символ национальной гордости.

Радость от обретенной свободы мысли во многом была нивелирована потребительской глобальной «перезагрузкой» всех жизненных процессов. Главная студия страны «Монголкино» работу свою фактически остановила. Кинотеатры закрывались. Для киноиндустрии настало «темное время». Это происходило и на телевидении, и не только из-за отсутствия средств, но и в силу ощущения потерянности общества. Наступивший период молчания режиссеров во многом был связан с тем, что социалистические герои

и нарративы были отброшены, а новые найдены не были. Вскоре пришло понимание, что быть монголом — это значит вспомнить свою «подлинную» сущность: кочевую, духовную, связанную с природой и предками. На этом этапе проникновения размывающей аутентичность глобализации глубокое кино как форма культурной терапии уступило место съемке музыкальных клипов, рекламе и низкобюджетному телевизионному контенту. Почти десятилетие ушло на то, чтобы найти новые подходы. В этот период большинство режиссеров не без иронии обратилось к острым социальным проблемам переходного периода: бедность, безработица, кризис идентичности. В целом же кинематограф стал местом болезненного, но плодотворного поиска новой идентичности, обращенного в прошлое.

СОВРЕМЕННОЕ КИНО: ИДЕНТИЧНОСТЬ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

Постепенная стабилизация экономики и появление новых цифровых технологий позволили монгольскому кино возродиться, но уже в новом формате. Кино начали снимать на гранты при поддержке международных фондов. Среди удачных работ — снятая в Германии поэтичная история о семье кочевников и верблюжонке «История плачущего верблюда» (2003, реж. Д. Бямбасурэн). Фильм этот был номинирован на «Оскар» как лучший документальный, и в целом он маркирует три тенденции современного этапа развития монгольского кинематографа: 1) монгольские режиссеры активно участвуют в крупнейших международных кинофестивалях (Берлинский, Каннский, Венецианский, Токийский и др.), где получают признание и награды; 2) XXI век привел к расцвету монгольского документального кино, которое смело исследует травмы прошлого и вызовы настоящего; 3) на первый план в монгольском кинематографе вышли личные, иногда даже исповедальные истории, исследующие сложность человеческих отношений в быстро меняющемся мире. Например, полотно Золбайара Дорже «Учиртай Гурав» (2011) раскрывает тему любви и ее проявления в разные эпохи. Среди выдающихся монгольских кинокартин последних лет, которые были отмечены призами зрительских и судейских симпатий на международных фестивалях, выделим следующие: «Кукушка» (2020, реж. Ж. Жанчивдорж, снят по мотивам повести Валентина Распутина «Последний срок»), «Вены мира» (2021, реж. Д. Бямбасурэн), «Особь» (2022, реж. Б. Баатар), арт-хаусный «Водитель безмолвного города» (2024, реж. Ж. Сэнгэдорж), «Город ветра» (2023, реж. П.-О. Лхагвадулам) о студенте-шамане, выступающем

проводником-медиумом родового «дедушки духа». Интерес вызывают работы Баяра Банзрагча, например, такая как «Великое наследие кочевников» (2017). В этих произведениях нередко оказываются объединены документалистика и художественная реконструкция. К съемке фильма «Только после моей смерти» (2015) режиссер привлек европейских и российских ученых и актеров. В нем повествуется о судьбе видного деятеля Белого движения на Дальнем Востоке барона Романа Федоровича Унгерна, почитаемого монголами как «махакалу» (защитник). В одной из последних картин Б. Банзрагча «Потомки династии гуннов» (2023) режиссер обращает внимание зрителей на вклад названного народа в формирование культуры современных монголов и европейцев.

Как отмечалось во введении, современное монгольское кино замечательно своими независимыми авторскими работами. В этом многоголосном полилоге можно выделить несколько ключевых тем и направлений, выступающих в качестве размышлений о том, кто такие монголы в наши дни. Одна из подобных тем указывает на раскол в самоощущении, в котором, с одной стороны, оказываются ценности кочевничества, с другой — реалии урбанизации. В таких фильмах, как «Дети Чингисхана» (2017, реж. Д. Золбаяр), как и некоторых других, демонстрируется поэтичный, но уходящий мир кочевников, находящийся в гармонии с природой. Эти фильмы сохраняют для будущих поколений уникальные ритуалы, отношения в семье, навыки выживания и этику отношения к природе (например, запрет на загрязнение воды, утилизацию мусора). Они конструируют идентичность, основанную на глубинном экологическом сознании и связи монголов с родной землей и традициями. Демонстрируют монголы в своих работах и другую сторону жизни. В таких работах, как «Хочу стать медведем» (2023, реж. П. Золжаргал), раскрываются драматические перипетии бывших кочевников, променявших свободу странствий на существование в городе. Здесь показываются неприглядные стороны урбанистических реалий: алкоголизм, насилие в семье, жестокое обращение с детьми, ухудшающаяся экология. Другая болезненная и потому часто встречающаяся тема авторской кинематографической рефлексии — конфликт между традицией и современностью. В особом, присущем монгольским режиссерам стиле конфликт этот смещается в поле напряженного внутреннего выбора героя. Как, например, в фильме «Пещера желтого пса» (2005, Б. Даваа) — очень атмосферном, медитативном и почти документально достоверном в отражении кочевого быта. В нем убедительно звучит тенгрианское: «Мы любим тебя, вечное синее Небо!» (Уланов, 2022), и мудрые пояснения бабушки маленькой девочке относительно закона кармы: наших прошлых и новых рождений. В межличностном

диалоге героев создатели фильма раскрывают связь поколений и семейные, интимные формы передачи знаний: «Ты, деточка, возьми иголочку и посыпь сверху на иголочку рис ..., ну что, сколько осталось на острие? Так же трудно обрести жизнь человеческую...». Или эпизод, когда мама говорит дочери: «раскрой ладошку, а теперь попробуй ее укусить... Не получается? Не всегда можно иметь то, что рядом». В монгольских фильмах приятно удивляет возможность доверительного диалога между представителями разных поколений. Восхищает невероятный для горожан уровень самостоятельности детей, растущих в кочевьях, неординарные формы передачи буддийской дхармы, опирающейся на идеи «упая» (метод) и «праджня» (мудрость). Учений, объединяющих «альтруистические методы духовного развития с холистическим пониманием бытия» (Эрендженова и др., 2025, с. 219). К особенности современных монгольских фильмов следует отнести и то, что они не дают готовых ответов. Они проводят зрителя через внутренний конфликт героев. Они показывают, что идентичность — это не данность, а ежедневный нравственный выбор и призывают зрителя к со-настройке, к саморефлексии и к самостоятельности в выборе целей и определении ценностей.

Кино Монголии определено должно нравиться тем, кто любит этнику. Местные режиссеры с глубоким знанием дела отражают важные детали буддийских ритуалов, шаманских практик, правил поведения в юрте, ношения традиционной одежды и украшений, способы приготовления блюд национальной кухни. Заметно, что традиции эти еще живые, не реконструированные. Мы слышим в кино традиционное обертонное пение: хоомей, сыгыт, кыргыра, протяжные уртын дуу (Suhebateer, 2024) и зачастую это не фон, а важнейший элемент нарратива, часть, а порою и главный сюжет истории, как в фильме «Две лошади Чингисхана» (2024, реж. Д. Бямбасурэн). В нем певица из Внутренней Монголии едет во Внешнюю Монголию, чтобы восстановить утраченную песню о двух лошадях Чингисхана. Ее контакт с монголами и выяснение, кто что сохранил и что утратил, весьма интересен уже сам по себе. Тем не менее в центре показываемого межкультурного общения музыка, которая, как известно, пронизывает «все сферы жизни монголов, включая празднества, торжественные даты, религиозные обряды и пиршества. Через музыку можно не только увидеть философию жизни и обычаи монгольского народа, но и четко проследить их исторический путь через уникальные культурные традиции и мировоззрение» (Suhebateer, 2024, p. 125). В фильме «Две лошади Чингисхана» мы видим также, как пихта срубается героем с молитвенной просьбой и кроплением ее молоком; как на фоне разработки новых месторождений еще пасутся стада. Мы слышим рассказ о консерватории

и сожаление о том, что от культурных различий в Китае мало что осталось. Видим фермера, который стал художником. Людей, копающиеся в горах мусора, чтобы выжить. И главное, нескончаемый диалог героини с уже ушедшей из жизни бабушкой, включая главный вопрос: «Если старое должно быть уничтожено, чтобы появилось новое, то оправдана ли эта потеря?» Так через диалоги, визуальный и звуковой ряд кино актуализирует и сохраняет культурные коды. Оно напоминает монголам, где бы они не проживали, о богатстве культурного наследия, делая его эстетически привлекательным, актуальным и значимым.

КИНО БУРЯТСКОЕ, КАЛМЫЦКОЕ, МОНГОЛЬСКОЕ И КИТАЙСКОЕ

Исследуя кино как маркер и эпистему идентичности монгольских народов, следует обратить внимание на различия его развития у монголов северных и южных, западных и восточных, оказавшихся в разных политических и социальных условиях. Компаративный анализ позволяет нам увидеть, что история монгольского кино — это несколько параллельных траекторий, где общие культурные корни дали разные побеги и плоды. Если кинематограф Монголии был инструментом строительства нации, то у монголов, живущих в составе крупных соседних государств — России и Китая, — судьба национального кино складывалась иначе: здесь оно становилось инструментом поиска и выражения культурной идентичности в условиях инокультурного доминирующего большинства. Это хорошо просматривается на примере четырех наиболее репрезентативных монгольских регионов: Монголии, Бурятии, Калмыкии и Внутренней Монголии Китайской Народной Республики.

Предшествующий анализ показал, что становление кинематографа в Монгольской Народной Республике было, по сути, ветвью современного технологического искусства СССР, получившего германскую «прививку». Первые фильмы в 1930-х снимались при прямом участии советских специалистов и несли на себе отпечаток социалистического реализма. В то же время перед монгольскими кинематографистами очевидно стояла сверхзадача: консолидировать нацию, создать новый патриотический миф, переосмыслить великое прошлое в духе современности. Именно поэтому золотой фонд монгольского кино составляют масштабные исторические эпопеи о Чингисхане и его преемниках или героические драмы о революции и строительстве

нового общества. В целом эстетика монгольского кино — это эстетика «степного эпоса». Камера монгольских операторов обожает бескрайние пейзажи, а кочевая жизнь выступает в фильмах символом национального самосознания. Даже в идеологических лентах советского периода, сквозь канву социалистического нарратива проступала глубинная, архаичная связь народа с землей и небом. И именно это составляло специфику его художественного выразительного языка.

В отличие от монгольского, бурятское и калмыцкое кино с самого начала развивались не столько как национальный, а как региональный феномен, внутри большой и многообразной культуры СССР, а затем многонациональной России. Это определило их большую камерность, ориентацию на внутренние и социальные, а не на общегосударственные проблемы. Бурятский кинематограф берет свое начало в 1929 году, когда в Улан-Уде, в те годы Верхнеудинск, приехала группа В. Пудовкина снимать сцены фильма «Потомок Чингисхана». Следует отметить, что уже первый бурятский киноактер — В. Инкижинов, чья карьера как кинорежиссера сложилась уже во Франции, сформулировал послание будущим режиссерам, которое во многом определило развитие национального театра и кино. Он призывал бурят «обратиться к богатейшему выразительному пласту народного творчества — напевам и исполнению улигеров, шаманским песнопениям, буддийскому искусству, народному юмору, речи» (Инкижинов, 1929, с. 51–52). Во многом этот призыв был услышан. Уже первые, закончившие ВГИК профессиональные бурятские кинематографисты — режиссер Арья Дашиев (работал в основном на «Мосфильме»), Александр Итыгилов (обосновался в Киеве на киностудии им. Довженко), Барас Халзанов (на Свердловской киностудии) — снимали весьма пронзительные фильмы о родине. Их работы до сих пор входят в активы фондов российских телеканалов: «Крик тишины» (1981, реж. А. Дашиев), «Этот горький можжевельник» (1985, реж. Б. Халзанов). Следуют завету Инкижинова и современные кинорежиссеры, например, Баир Дышенов, снявший фильм на основе бурятской буддийской притчи «Наказ матери» (2011). В нем проявилась особая черта художественного языка кинематографа Бурятии — своеобразный магический реализм. Местные режиссеры, органично вплетая в ткань современного сюжета элементы фольклора, шаманизма и буддизма, оживляют древние легенды.

Кинематограф Калмыкии также имеет долгую историю. Она началась в 20–30-е годы XX века с фильмов «Очир» (реж. А. Амур-Санан, главная роль Зула Нохашиев, 1933) и «Молодая республика» (1936). Однако эта история оказалась быстро и надолго прерванной. Уже следующие фильмы, посвященные Калмыкии и жизни калмыцкого народа, появились почти полвека

спустя: «Амуланга» (реж. Л. Ясеницкий, сцен. О. Манджиев, 1987), «Гаданье по бараньей лопатке» (реж. А. Неретнивец, сцен. О. Манджиев, 1988), «И вечно возвращаться» (реж. С. Мартянов, 1993). Как и жизнь калмыков в целом, формирование калмыцкого кинематографа оказалось надломлено страшной исторической раной — депортацией народа в 1943–1957 годах. Этот опыт насильственного отрыва от корней, утраты родной земли и долгого возвращения наложил неизгладимый отпечаток на все калмыцкое искусство и гуманитарный дискурс. Калмыцкие фильмы — это не про широкие эпические полотна, а про внутренний мир человека, который пытается вспомнить, кто он. Фокус смещен с национального героизма на личную память, на экзистенциальный поиск. Буддизм здесь выступает не просто элементом фольклора, а главным путем восстановления утерянной культурной идентичности. Выдающимся шагом в развитии калмыцкого кино, наряду с известным фильмом «Небесный верблюд» (реж. Ю. Фетинг, сцен. Э. Манджиева, 2015), следует считать работы Эллы Будимировны Манжеевой, закончившей Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения и снявшей в качестве режиссера и сценариста фильмы «Праздник» (2007), «Чужая степь» (2008), «Женщина внутри как степь» (2009), «Чайки» (2015), «Тачал» (2017), «Геше Вангьял» (2022), «Белой дороги» (2023) (Кувшинова, 2015). Это достойное внимания искушенного зрителя авторское кино, заслужившее награды многих международных кинофестивалей. В целом калмыцкое кино, благодаря отсутствию собственной студии, возродилось сегодня как кино энтузиастов и авторских высказываний, что делает его особенно ценным, честным и, пожалуй, самым рефлексивным.

Особый путь сложился у кино, снимаемого монголами в Китае. Если в России буряты и калмыки имеют неограниченное пространство для этнокультурной рефлексии и критики, то кинематограф Внутренней Монголии — это прежде всего инструмент государственной национальной и культурной политики. Любимый герой эпических фильмов и сериалов здесь — Чингисхан. Китайцы, как известно, любят историческое и зрелищное кино. Что же касается фильмов, снятых на монгольскую тему, главная их задача — продемонстрировать гармоничную интеграцию монголов в единую китайскую семью народов. Как показывают исследования, киноискусство используется в КНР в качестве и инструментов культурной дипломатии, и политики «мягкой силы» (Maksim, 2023, с. 63). Поэтому китайское кино избегает «острых углов», конфликтов и тем, связанных с сепаратизмом или какой-либо другой формой неуместного проявления самости. Эстетику этого рода фильмов можно назвать «бесконфликтный пасторализм». Среди примеров — известная российскому зрителю комедийная драма «Монгольский пинг-понг» (2005, реж. Х. Нин). Монгольская культура представлена в нем как безопасный,

немного отсталый, но обаятельный элемент многоликого Китая, привлекательный объект для внутреннего туризма. Таков и известный телевизионный мини-сериал «Мой Алтай» (2024), в котором зритель видит невероятно красивые, почти открыточные виды степей, ухоженные юрты, красочные народные костюмы, мудрых старейшин и гостеприимных жителей. Это кино драматично, но без надрывов. Говоря об идентичности, создатели предлагают ее идеологически выверенную версию, рассчитанную прежде всего на китайскую аудиторию. В целом компаративный анализ показывает, что общие корни монгольской культуры, попав в разные политические контексты, породили четыре самобытных кинематографических феномена, что еще раз демонстрирует: кинематограф — это не просто развлечение, а сложный и чуткий организм, который впитывает в себя всю сложность исторических судеб своих создателей и выявляет разные проблемы идентичности (Wang, 2009, pp. 118–124).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Монгольское кино прошло путь от визуального аттракциона до полноценного искусства, которое имеет свой уникальный стиль и язык выражения. Восприняв школу российского кинематографа, оно обрело свой авторский голос в глубоких психологических драмах. Пройдя через тяжелейший кризис смены идеологических систем и прекращения финансирования в 1990-е, оно, тем не менее, смогло переродиться и теперь рассказывает миру глубоко личные и в то же время весьма универсальные истории, корни которых уходят в великую и сложную культуру кочевого народа, стоящего на перепутье эпох и смены эписем. Монгольские фильмы медленные, медитативные. В них под звуки ветра и шум костра звучат протяжные песни и неспешные диалоги, используются живые паузы, наполненное напряжением молчание. Все во имя того, чтобы зритель успел прочувствовать и осмыслить увиденное. Эти черты объединяют монгольскую стилистику кинематографического языка повествования, пронизанную глубокими кодами монгольской эстетики (Алексеев-Апраксин, 2022, с. 99–110). Что касается отличий и специфики маркеров идентичности, то очевидно, что кино в МНР преимущественно служит утверждению самобытности нации через эпическую историю, ключевой маркер здесь — «кочевой этос». Бурятское кино — ищет путь через синтез магии, быта и реальности, ключевым маркером идентичности здесь служит особый «бурятский космизм». Калмыцкое кино — направлено на излечение

коллективной травмы через диалог поколений и экзистенциальный поиск, а кино Внутренней Монголии создает идиллический образ жизни кочевых народов в составе Великого Китая.

В целом современное монгольское кино выполняет сложную работу по ревизии прошедшего и сборке идентичности заново. Оно берет элементы культуры прошлого (традиции кочевничества, эпос, Чингисхан, религиозные корни), сталкивает их с вызовами настоящего (урбанизация, глобализация, коррупция, девиантное поведение) и предлагает зрителю вместе с автором поразмышлять, что из этого наследия стоит сохранить, а что отбросить, выступая эпистемой национальной идентичности.

REFERENCES

1. Alekseev-Apraksin, A.M. (2022). Prolegomeny mongol'skoy estetiki: Moment, pustota, tayna [Prolegomena essay on Mongolian aesthetics: Moment, emptiness, mystery]. *Mezhdunarodnyy Zhurnal Issledovaniy Kul'tury*, (1), 99–110. (In Russ.) https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2022_1_99, <https://www.elibrary.ru/tgodbx>
2. Basanbayar, B. (2025). An analysis of the documentary “Altan Tulga, Mungun Totgo”. *Mongolian Journal of Arts and Culture*, 26 (50), 119–135. (In Mongolian) <https://doi.org/10.69561/mjac.v26i50.4425>
3. Chen, X., & Cheng, G. (2014). The expression of cultural identity in Mongolian-themed films since the Founding of “New China” [新中国成立以来蒙古族题材电影中的文化身份表达]. *Zhejiang Academy of Media Journal*, 21 (3), 103–146. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.13628/j.cnki.zjcmxb.2014.03.019>
4. Chernenko, M.M. (1978). *Vozniknovenie i razvitie kinematografii v Mongol'skoy Narodnoy Respublike: 1921–1976 gg.* [The emergence and development of cinematography in the Mongolian People's Republic: 1921–1976] [PhD dissertation, Moscow Research Institute of Theory and History of Cinema]. (In Russ.) https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_009538598/
5. Enkhtsetseg, S. (2002). *Formirovanie i razvitie mongol'skogo televideniya v XX veke: tipologiya programm i struktura veshchaniya* [The formation and development of Mongolian television in the 20th century: Program typology and broadcasting structure] [PhD dissertation, Rostov State University]. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qdsaar>

6. Erdenetuya, Ts. (2016). U istokov kinematografa v Mongolii [At the Origins of Cinematography in Mongolia]. In G.P. Stulova & S.I. Miroshnichenko (Eds.), *Problemy i perspektivy sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya* [Problems and prospects of modern music education] (83–87). Ritm Publishing. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xswoll>
7. Erendzhenova, Yu.Yu., Badmaev, V.N., & Ulanov, M.S. (2025). Buddiyskaya ideya “upaya–pradzhnya” v kontekste strategii razvitiya sovremennogo obshchestva [Buddhist idea of ‘upaya-prajnya’ in the context of development strategy of modern society]. *New Research of Tuva*, (1), 212–223. (In Russ.) <https://doi.org/10.25178/nit.2025.1.16>, <https://elibrary.ru/getfib>
8. Foucault, M. (1977). *Slova i veshchi: Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The order of things: An archaeology of the human sciences]. Progress. (In Russ.)
9. Inkizhinov, V. (1929). Problemy buryat-mongol'skogo teatra [Problems of the Buryat-Mongolian theater]. *Zhizn' Buryatii*, 3–4, 51–52. (In Russ.) Retrieved October 10, 2025, from <https://soyol.ru/art/theatre/309/>
10. Khisamutdinov, A.A., & Bai, X. (2021). Kharbin i rossiysko-kitayskiy kinematograf [Harbin and the Russian-Chinese cinematograph]. *Kul'turnoe Nasledie Rossii*, (3), 66–71. (In Russ.) <https://doi.org/10.34685/HI.2021.34.3.009>, <https://elibrary.ru/qwyreq>
11. Kuvshinova, M. (2015, February 2). Ella Manzheeva: “Vse govorili, chto ya nikogda ne budu snimat' kino na kalmytskuyu temu” [Ella Manzheeva: “Everyone said I would never make a film on the Kalmyk theme”]. *Seans*. (In Russ.) Retrieved October 10, 2025, from <https://seance.ru/articles/manzheeva/>
12. Lenin, V.I. (1970). *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete works] (Vol. 42). Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (In Russ.) Retrieved October 10, 2025, from <http://www.uaio.ru/vil/42.htm?ysclid=mkh6z76jk5595970556>
13. Maksim, K. (2023). The impact of China's soft power policy and Mongolia. *Journal of international studies*, 46 (115), 63–82. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.5564/jis.v46i115.3007>
14. Suhebateer, B. (2024). A historical overview of the music of the Mongolian court. *Mongolian Journal of Anthropology, Archaeology and Ethnology*, 13 (2), 125–132. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.22353/mjaae.20241302012>
15. Ulanov, M.S. (2022). Tengrianstvo v istorii i kul'ture nomadov Tsentral'noy Azii [Tengrianism in the history and culture of the nomads of Central Asia]. *New Research of Tuva*, (3), 103–115. (In Russ.) <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.3.8>, <https://elibrary.ru/ahzwqy>
16. Wang, J. (2009). Grassland: Cultural reflection and self-report-A comparison of three grassland movies in China, Russia and Mongolia [草原：文化的反观和自述——中国，俄罗斯，蒙古三部草原电影比较. 中央民族大学学报]. *Journal of Minzu University of China (Philosophy and social sciences edition)*, 36 (3), 118–124. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.15970/j.cnki.1005-8575.2009.03.009>

17. Yanutsh, O.A. (2023). Regional'noe kino kak sredstvo formirovaniya kul'turnoy identichnosti [Regional cinema as a tool in creating a cultural identity]. *Mezhdunarodnyy Zhurnal Issledovaniy Kul'tury*, (1), 79–86. (In Russ.) https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2023_1_79, <https://elibrary.ru/hdjhrv>

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев-Апраксин, А.М. (2022). Прологомены монгольской эстетики: Момент, пустота, тайна. *Международный журнал исследований культуры*, (1), 99–110. https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2022_1_99, <https://www.elibrary.ru/tgodbx>
2. Инкижинов, В. (1929). Проблемы бурят-монгольского театра. *Жизнь Бурятии*, 3–4, 51–52. <https://soyol.ru/art/theatre/309/> (10.10.2025).
3. Ленин, В.И. (1970). *Полное собрание сочинений* (5-е изд., т. 42). Москва: Издательство политической литературы. <http://www.uaio.ru/vil/42.htm?ysclid=mkh6z76jk5595970556> (10.10.2025).
4. Кувшинова, М. (2015, 2 февраля). Элла Манжеева: «Все говорили, что я никогда не буду снимать кино на калмыцкую тему». *Сеанс*. <https://seance.ru/articles/manzheeva/> (10.10.2025).
5. Уланов, М.С. (2022). Тенгрианство в истории и культуре номадов Центральной Азии. *Новые исследования Тувы*, (3), 103–115. <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.3.8>, <https://elibrary.ru/ahzwwqy>
6. Фуко, М. (1977). *Слова и вещи: Археология гуманитарных наук*. Москва: Прогресс.
7. Хисамутдинов, А.А., Бай, С. (2021). Харбин и российско-китайский кинематограф. *Культурное наследие России*, (3), 66–71. <https://doi.org/10.34685/HI.2021.34.3.009>, <https://elibrary.ru/qwyreq>
8. Черненко, М.М. (1978). *Возникновение и развитие кинематографии в Монгольской Народной Республике: 1921–1976 гг.* (Автореферат дисс... канд. искусствоведения). Москва. НИИ теории и истории кино. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_009538598/
9. Энхцэцэг, С. (2002). *Формирование и развитие монгольского телевидения в XX веке: Типология программ и структура вещания* (Дисс... канд. филол. наук). Ростов-на-Дону. РГУ. <https://elibrary.ru/qdsaar>
10. Эрдэнетуяа, Ц. (2016). У истоков кинематографа в Монголии. В Г.П. Стулова, С.И. Мирошниченко (Ред.), *Проблемы и перспективы современного музыкального образования*. (83–87). Москва: Ритм. <https://elibrary.ru/xswoll>

11. Эрендженова, Ю.Ю., Бадмаев, В.Н., Уланов, М.С. (2025). Буддийская идея «упая-праджня» в контексте стратегии развития современного общества. *Новые исследования Тувы*, (1), 212–223. <https://doi.org/10.25178/nit.2025.1.16>, <https://elibrary.ru/getfib>
12. Янутш, О.А. (2023). Региональное кино как средство формирования культурной идентичности. *Международный журнал исследований культуры*, (1), 79–86. https://www.doi.org/10.52173/2079-1100_2023_1_79, <https://elibrary.ru/hdjhrv>
13. Basanbayar, B. (2025). An analysis of the documentary “Altan Tulga, Mungun Totgo”. *Mongolian Journal of Arts and Culture*, 26 (50), 119–135. (In Mongolian) <https://doi.org/10.69561/mjac.v26i50.4425>
14. Chen, X., & Cheng, G. (2014). The expression of cultural identity in Mongolian-themed films since the Founding of “New China” [新中国成立以来蒙古族题材电影中的文化身份表达]. *Zhejiang Academy of Media Journal*, 21 (3), 103–146. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.13628/j.cnki.zjcmxb.2014.03.019>
15. Maksim, K. (2023). The impact of China’s soft power policy and Mongolia. *Journal of international studies*, 46 (115), 63–82. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.5564/jis.v46i115.3007>
16. Suhebateer, B. (2024). A historical overview of the music of the Mongolian court. *Mongolian Journal of Anthropology, Archaeology and Ethnology*, 13 (2), 125–132. (In Mongolian) <https://www.doi.org/10.22353/mjaae.20241302012>
17. Wang, J. (2009). Grassland: Cultural reflection and self-report-A comparison of three grassland movies in China, Russia and Mongolia [草原：文化的反观和自述——中国，俄罗斯，蒙古三部草原电影比较. 中央民族大学学报]. *Journal of Minzu University of China (Philosophy and social sciences edition)*, 36 (3), 118–124. (In Chinese) <https://www.doi.org/10.15970/j.cnki.1005-8575.2009.03.009>

ABOUT THE AUTHOR

ANATOLIY M. ALEKSEEV-APRAK SIN

Dr. Sci. (Cultural Studies), Associate Professor,
Professor,
Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia;
Professor,
Shuya branch of Ivanovo State University,
24, Kooperativnaya, Shuya 155908, Russia;
Leading Research Fellow,
Southern Scientific Center of the Russian Academy of Sciences,
41, prospekt Chekhova, Rostov-on-Don 344006, Russia;
Professor,
UNESCO Chair in Comparative Studies of Spiritual Traditions,
Their Specific Cultures and Interreligious Dialogue
(Russian Heritage Institute),
18-20-22, building 3, Bersenevskaya embankment,
Moscow 119072, Russia

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АНАТОЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

доктор культурологии, доцент,
профессор Института философии СПбГУ,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9;
профессор Шуйского филиала ИвГУ,
155908, Россия, Шуя, Кооперативная ул., д. 24;
ведущий научный сотрудник ЮНЦ РАН
344006, Россия, Ростов-на-Дону, пр. Чехова, 41;
профессор кафедры ЮНЕСКО по компаративным
исследованиям духовных традиций, специфики их культур
и межрелигиозного диалога
(Институт наследия им. Д.С. Лихачёва),
119072, Россия, Москва, Берсенеvская наб., д. 18-20-22, стр. 3

Researcher ID: P-4391-2015

ORCID: 0000-0002-5009-1110

e-mail: apraksin.spb@gmail.com