

DOI: <https://doi.org/10.32653/CH212382-393>

Исследовательская статья

Зельницкая Рица Шотовна
к.и.н., научный сотрудник ведущей категории
Российский Этнографический музей, Санкт-Петербург, Россия
riza81@yandex.ru

Казурова Наталья Валерьевна
к.и.н., старший научный сотрудник
Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия
kazurova@inbox.ru

ФИГУРА АБРЕКА В КИНЕМАТОГРАФЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Аннотация. Изобразительный ряд и нарратив национального кинематографа раскрывают культурные, этнические, религиозные и политические установки государства, в котором работают авторы. Основной исследовательской целью данной работы выступает анализ роли советского кино в изменении образа абрека из изгоя общества в главного борца за революционную справедливость. Материалами послужили советские фильмы разных лет «Абрек Заур» / «Сын гор» (1926) Б.А. Михина, «Зелимхан» (1929) О. Фрелиха, «Белый башлык» (1974) В. Савельева, «Расстанемся, пока хорошие» (1991) В. Мотыля. Методы компаративистики в рамках визуально-антропологического подхода позволят показать путь изменения значения понятия «абрек». В ходе исследования можно прийти к заключению, что раннесоветское кино работает с идеей формирования мифа об абреке как о противнике политики Российской империи. На фоне антирелигиозной пропаганды и противостоянии идеалам царизма происходит создание и закрепление визуальных образов на экранах, отвечающих идеологии новой власти. В свою очередь в период позднесоветского кино происходит плавная трансформация образа абрека. Если в конце 1920-х годов в стране формировался кинематографический герой-революционер и защитник крестьян, который не боится местных элит, царской тюрьмы и уважаемых шейхов, то позднее можно наблюдать работу режиссеров-современников с уже сложившимся в период авангарда каноном, постепенно скорее меняется атмосфера фильма, а не сам герой. Подводя итог можно заключить, что картины об абреках совместили в себе идеологическую функцию и жанровую коммерческую роль по созданию образа «правильного» абрека, превратив его из отверженного соотечественниками преступника в главного борца против царской власти и защитника крестьянства на Кавказе.

Ключевые слова: кинематограф; ислам; абрек; СССР; Кавказ

Для цитирования: Зельницкая Р.Ш., Казурова Н.В. Фигура абрека в кинематографе советского союза // История, археология и этнография Кавказа. 2025. Т. 21. № 2. С. 382-393 doi.org/10.32653/CH212382-393

DOI: <https://doi.org/10.32653/CH212382-393>

Research paper

Ritsa Sh. Zelnitskaya
Cand. Sci., Leading Researcher
Russian Ethnographic Museum, St. Petersburg, Russia
riza81@yandex.ru

Natalia V. Kazurova
Cand. Sci., Senior Researcher
Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of RAS, St. Petersburg, Russia
kazurova@inbox.ru

THE FIGURE OF ABREK IN SOVIET CINEMA

Abstract. This study examines the role of Soviet cinema in transforming the image of the abrek from a social outcast to a symbol of revolutionary justice, reflecting the cultural, ethnic, religious, and political attitudes of the Soviet state. Through a visual anthropological approach and comparative analysis, this research analyzes key Soviet films – Abrek Zaur (1926, dir. B.A. Mikhin), Zelimkhan (1929, dir. O. Frelich), Belyi Bashlyk (1974, dir. V. Savelyev), and Rasstanemsya, Poka Khoroshie (1991, dir. V. Motyl) – to trace the evolution of the abrek's cinematic representation. Findings indicate that early Soviet cinema actively constructed a myth of the abrek as an adversary of the Russian Empire, aligning this portrayal with anti-religious propaganda and anti-tsarist ideology. Visual representations were thus designed to consolidate the new government's ideology. In contrast, late Soviet cinema saw a more nuanced evolution of the abrek's image. While the late 1920s established the abrek as a heroic revolutionary and peasant defender, unafraid of local elites, tsarist prisons, or respected sheikhs, later directors primarily worked within this established avant-garde canon, subtly altering the film's atmosphere rather than the hero's core character. This analysis concludes that films featuring abreks successfully combined an ideological function with commercial genre appeal, effectively transforming the abrek from a societal criminal into a pivotal fighter against tsarist power and a defender of the peasantry in the Caucasus.

Keywords: cinematography; Islam; abrek; USSR; Caucasus

For citation: R.Sh. Zelnitskaya, N.V. Kazurova. The figure of abrek in Soviet cinema. History, Archeology and Ethnography of the Caucasus. 2025. Vol. 21. N. 2. P. 382-393 doi.org/10.32653/CH212382-393

Введение

Советское киноискусство было направлено на продвижение официальной идеологии, и, вместе с тем, обладая важным воспитательным ресурсом, использовалось правительством в просветительских целях. На протяжении многих лет кинематограф заострял внимание зрителя на единственно правильном «спасителе» – большевизме, который сменил неудобный царизм. Советской власти, укрепившейся во всех регионах во второй половине 1920-х годов, было необходимо отвлечь народные массы от возникших проблем (коллективизация, индустриализация) и одновременно заручиться их поддержкой. Формирование нового советского человека стояло в числе приоритетных задач для руководства страны. В публичном пространстве «общий пафос строительства нового мира заполнял и содержание смыслового пространства, в котором одна из главных ролей была отведена кино» [1, с. 32].

Немаловажный вклад в решение поставленных задач внесли авторы игровых фильмов о Кавказе. Привлечение к изучению региона советского периода материалов художественного кинематографа «существенно дополняют общую картину нациестроительства в СССР и расширяют исследовательские границы» [2, с. 210]. Режиссеры в своих работах продолжали политику партии: критиковали традиционно заданные социальные паттерны поведения людей и порицали их как «пережитки прошлого», особому осуждению подвергались религия, статус женщины и социальная иерархия. Можно сказать, что кинематографисты «используют происшествия для разоблачения недостатков социальной жизни, применяют их к изображению прошлого, а не только настоящего, и они уже получают серьезное преимущество перед историками» [3, с. 56].

Исследователи отмечают, что «соединение кинематографа и истории позволяет наблюдать многочисленные точки взаимодействия, когда история рассматривается как описание нашей эпохи, как интерпретация общественных формаций: во всех этих вопросах пути истории и кино пересекаются. [Само] кино выступает, прежде всего, как история» [3, с. 48]. В свою очередь художественный фильм, «являясь самостоятельным источником, моделирует события в фабульный ряд» [4, с. 110] и создает свою полноценную модель социума. «Это особый мир графических и живописных образов в повседневной реальности, окружающей человека, являющейся частью его жизненного мира и имеющий огромное значение для формирования его идентичности» [5, с. 23]. Проведенные социологические исследования показали, что «кинематографическая картина мира отражает социальную действительность с поправкой на то, что с одной стороны, желает видеть публика, а с другой – на заинтересованность не только художника, но также власти, различных социальных институтов в содержательном наполнении распространяемой кинематографической картиной мира» [6, с. 31]. В связи с этим огромный пласт игрового кинематографа не может оставаться в стороне исследователя визуальной культуры советского периода.

Основной исследовательской целью данной работы выступает анализ роли советского кинематографа в изменении образа абрека из изгоя общества в главного борца за революционную справедливость. Исходя из поставленной цели, перед авторами стоит задача выяснить, как кино повлияло на создание «правильного» изображения абрека, защитника угнетенных масс, и был ли он в реальности сторонником установившейся новой советской власти? Предметом для изучения выступает специфика отражения образа абрека в советском кинематографе, который развивался «по пути некоммерческого производства, при этом ориентируясь на массовость, понятность широким слоям населения, доступность и постепенно создавая общий канон. Поэтому советская кинематография не текла по заданному течению, а изобретала новых героев, отрицая при этом старое» [2, с. 211]. В связи с этим материалами для работы послужили советские фильмы разных лет «Абрек Заур»/«Сын гор» (1926) Б.А. Михина, «Зелимхан» (1929) О. Фрелиха, «Белый башлык» (1974) В. Савельева, «Расстанемся, пока хорошие» (1991) В. Мотыля.

Большой вклад в изучение фильмов о народах Кавказа внесли как советские, так и современные исследователи. Е.В. Дианова, например, рассматривает созданные в СССР киноленты как вестерны. Она определяет «сходства и различия первых советских истернов/остернов и вестернов, выявляет идеологические установки в исторической науке» [7, с. 201]. В своей статье «Советские истерны/остерны

1920-х годов: приключенческие фильмы о Кавказском фронте России» (2024) Е.В. Дианова впервые в российской науке затронула отражение темы абречества на Кавказе в советском кинематографе. Однако ее основной целью было сравнение местных приключенческих фильмов с вестернами, поэтому она делает акцент не на образе абрека как на борце за справедливость, а скорее на воплощении на экране его маскулинности¹. Наше исследование призвано заострить внимание на формировании мифа об абреке именно как на части советской кинопропаганды и углубить анализ абречества в рамках визуально-антропологического дискурса [8], чего прежде не делалось ни в отечественном, ни в международном научном мире.

Важно подчеркнуть, что абречество становится одним из важных элементов социальной жизни на Кавказе еще с XIX в. На разных этапах своего существования оно переживает как широкое распространение, так и ослабление своего влияния в регионе. Изучению абречества как социального явления на Кавказе в исторической науке уделялось значительное внимание. Среди дореволюционных исследователей одним из первых выразительно и даже несколько поэтично об абреках пишет военный историк В.А. Потто: «В его гнездах, свитых на голых, почти отвесных утесах, находили себе убежище все закубанские хищники, все абреки и люди беспокойные, которым не было приюта в собственных обществах, которым нельзя было показаться даже в предгорьях Эльборуса без опасения быть убитыми своими или чужими» [9, с. 403]. Спустя почти столетие один из первых, кто дал определение термину «абрек», стал российский юрист, доктор права Ф.И. Леонтович [10, с. 360–361]². Современный исследователь Кавказа В.О. Бобровников посвятил обозначенной теме статью, в которой рассматривает все этапы становления абречества на Кавказе, поясняет происхождение термина «абрек»³ и упоминает о том, как происходила идеологизация образа абрека в Советском союзе [12, с. 25], а в фундаментальной монографии «Абреки на Кавказе. Социокультурный аспект явления» отечественный этнограф Ю.М. Ботяков затронул широкий круг проблем, связанных с институтом абречества [13, с. 141].

Данное исследование будет посвящено сравнительному анализу идеализированного образа абрека в советском кинематографе с его аутентичным прототипом из жизни, по разным причинам оказавшегося вне своего сообщества и лишившегося своих прав. Одной из основных причин такого изгнания неизменно оставалось преступление против нравственности. В числе отщепенцев общества оказывались люди, которые несли своими действиями достаточно серьезную опасность для сообщества, хотя порой их поступки при этом не так сильно противоречили традиционному сознанию (действовали по совести, но оказывались вне закона). Исключенные из общины абреки уже никогда не могли найти покровительство среди своих, поэтому из-за психологического давления и полной изоляции они часто расставались с жизнью. Изучение аналогий в истории и киноискусстве посредством методов компаративистики позволит показать, как с течением времени трансформируется само понятие «абрек». Этому способствует идеологизация образа, созданная советскими режиссерами, деятели искусства превращают абрека из отверженного соотечественниками преступника в главного борца против царской власти и защитника крестьянства на Кавказе.

Раннесоветский кинематограф: формирование мифа об абреке как о борце против Российской империи

Одним из первых фильмов, который представил широкой публике народного героя-абрека, стала работа режиссера Б.А. Михина «Абрек Заур / Сын гор» (1926). На главную роль был приглашен осетинский актер В. Бестаев. Еще до выхода на экран кинокартина получила крупномасштабную рекламу. Газета «Кино» заверяла, что публика увидит: «Кавказ на экране! Жизнь и быт горцев, чарующие красоты Кавказа, головокружительные трюки. В главной роли кавказский Фербенкс – артист В. Бестаев»

1. Тем не менее темы значимой и важной для исследования образа «нового» советского человека на киноэкране. Гендерные исследования часто сводятся к изучению «женского вопроса», а феномен маскулинности остается на периферии, хотя встречаются исключения [11].

2. Правда, называя абреков бездомными изгоями, Леонтович допускает существенную ошибку. Несмотря на большие лишения, которым подвергались абреки, они сохраняли за собой некоторые права, например, они не переставали быть носителями своей фамилии, на теневого уровне, но следили за судьбой жителей своей общины, при этом иногда получали возможность влиять на жизнь этой общины, а также приобретали социальный капитал, благодаря решению конфликтов между членами сообщества.

3. По утверждению кавказоведа В.О. Бобровникова термин абрек «стал употребляться на разбойничьем Кавказе в его современном значении весьма поздно – только в 30–40-ые годы прошлого столетия [XIX в. – прим. авт.]» [12, с. 24].

[14, с. 6]. Фильм действительно погружает зрителя в дореволюционную жизнь горцев Кавказа, наполненную противоречиями и порой открытыми столкновениями взглядов людей на вопросы личной чести, достоинства и общего блага для соотечественников. В киноленте перед зрителем предстают жители горных поселений и представители царской администрации (пристав, наказный атаман и начальник стражи), методы работы которой осуждаются авторами картины. В качестве еще одного отрицательного персонажа показан местный старшина, выполнявший в дореволюционное время функции посредника между крестьянами и официальной властью.

По сюжету фильма несправедливости в осетинском ауле противостоит главный герой Заур, который во время прохождения военной службы в Пятигорске отказался выполнить приказ одного из командиров Терского казачьего войска, смертельно ранил его и скрылся. Произошедшие события вынудили молодого мужчину стать абреком. Однако в итоге объявленный вне закона за убийство офицера абрек Заур (Заур Амбалов) превратился из беглеца в настоящего народного героя, борца против царской власти и защитника невинных крестьян и женщин.

Становясь изгоем, абрек лишался всяческих прав и мог рассчитывать только на свою силу и снаряжение. Основным оружием абрека была винтовка, с которой он никогда не расставался и держал заряженной даже во время отдыха. Примечательно, что если мужчина находился внутри помещения, то дуло винтовки всегда было направлено к двери. «Заряжая винтовку, заклиная заряд – это обычай абреков, которые прибывая пулю, дают себе честное слово не кинуть ее на ветер и беречь для задушевного врага» [13, с. 144]. В своих комментариях к фильму Михина современники отмечают, что «винтовка – как пристала к нему [Зауру]. И он в фильме почти не расстаётся с этим своим трехлинейным другом. Вот именно таким всадником – ловким в обращении с лошадей, винтовкой и улыбкой – и хочется запечатлеть образ этого удачливого актера» [15, с. 2].

Чтобы подготовить публику к просмотру фильма, в публикациях того времени авторы статей давали пояснения определению самой сути фигуры абрека. «Абреки – горцы, поставленные этим произволом [местной элиты и царской администрации] вне закона, живущие в горных ущельях, как птицы. Абреки – люди, которым терять нечего, становятся в отношении насильников страшными мстителями. Абрек – гроза богачей и утеснителей. Несмотря на то, что, по вине фабрики, не заснят пролог, дававший, согласно сценарию, аграрно-экономические обоснования абрековщины (националистическая политика насильственного заселения горских селений переселенцами из Центральной России и вытекающее из этого обезземеление горцев) – картина политически выдержана» [14, с. 30]. Красочное пояснение к образу абрека готовило зрителя к лучшему пониманию поведения горцев в отношении к горскому чиновничьему аппарату и к получившим земли на Кавказе иногородним переселенцам.

С первых минут фильма Б. Михин показывает острую нехватку земли у горцев и обвиняет в этом царскую власть. Открывающий картину титр гласит: «Царское правительство, лишив горца земли, загнав его на бесплодные скалы и унижая его достоинство, само создало абреков. Революция вернула горцу права человека». На деле земельный вопрос частично был решен после либеральных реформ Александра II, но все еще стоял остро. Предваряющий основное действие картины титр сообщает зрителю, что революция урегулировала этот вопрос и объясняет ему логику дальнейших действий главного героя, который не может заплатить арендную плату вовремя и вынужден противостоять произволу власти.

Практически во всех фильмах, созданных на кавказском материале, не обходят стороной тему гостеприимства. В ленте «Абрек Заур» упоминают известную на Кавказе поговорку: «Гость – посланник неба». Именно этим законом гостеприимства пользовались абреки. Безусловно, они приходили в гости только в ночное время, и к тем, кому доверяли, хотя и здесь их могла подстеречь опасность. Так, пригласив в гости абрека, желавший выслужиться перед администрацией, доносил (писал кляузу, отправлял гонцов с вестью) на своего гостя. Такой хозяин неизменно подвергался публичному порицанию в кавказских сообществах и, как нарушитель священного адата, мог быть убит, что по сюжету сделал абрек Заур.

На протяжении всего фильма богатый, но скупой Ибрагим ищет своей выгоды, он не выручил родной аул и не дал в долг односельчанам, чтобы помочь им расплатиться с приставом. Когда жители поселка видят объявление о вознаграждении за поимку Заура «за живого 1000, за мертвого 500», то они осуждают действия администрации словами: «Русские начальники думают, что в горах жизнь и честь продаются. Пойдем от этих скверных слов». Тем временем Ибрагим даже в момент совершения намаза думает о деньгах и решает пригласить Заура в дом, чтобы заманить его в ловушку и выдать его властям.

Примечательно, что мысли Ибрагима о бесчестном поступке синхронизируется с совершением религиозного действия, что лишний раз подчеркивает негативное отношение советской власти к культам, по сути данный кадр несет явный антирелигиозный посыл и считается как визуальный образ антирелигиозной пропаганды.

Когда Заур приходит в гости к Ибрагиму, правда при свете дня, а не в ночи, то хозяин дома встречает своего посетителя льстивым комментарием: «Какой радостный день, какой добрый гость». Однако Заур предупрежден о вероломном плане Ибрагима, не соглашается войти в дом и ведет хозяина на сельский сход (*ныхас*), где перед всей общиной сообщает собравшимся, что тот звал его в дом, чтобы предать. Заур убивает Ибрагима и вопрошает: «Стоит ли этот человек жизни?». Солидарное мнение старейшин, что никто не мстит за человека, «предавшего закон гостеприимства». Даже когда сын склоняется перед телом отца, вердикт аксакалов гласит: «Его убил закон гор». А значит, кровной мести в этот раз не будет. Ибрагим пал жертвой своей алчности, его вера оказалась мнимой, а человеческое достоинство не выдержало испытания честью. Заур выходит победителем, потому что на его стороне правда. В данном эпизоде истина адата, закона предков, сливается в единое и нерушимое целое с правдой революционной.

Слухи о героических поступках абреков, которые передавали из уст в уста, превращались в предания и вызывали восхищение отдельных членов сообщества. Настоящей легендой стал и прототип главного героя Заур. Он, как и остальные абреки, был объявлен большевиками уголовником и, спасаясь от новой власти, которая оказалась беспощаднее прежней царской, эмигрирует в 1919 г. в Турцию. Однако через семь лет после побега он станет народным героем, о нем снимут фильм, зритель увидит «нового» абрека, теперь поступки персонажа в первую очередь будут направлены против старой власти. Заур в жизни не спасся от власти большевиков, но советский кинематограф сделает его благородным покровителем крестьянства и борцом с царской администрацией, создаст миф и сделает героем новой формации.

Тема абречества была продолжена советскими кинематографистами в фильме О. Фрелиха «Зелимхан» (1929), снятом на киностудии «Востоккино» в Ялте. В основе сценария лежит сюжет повести Д. Гатуева «Зелимхан» (1926), написанной по мотивам жизни абрека Зелимхана Гушмазукаева (Зелимхан Харачоевский), жителя аула Харачой.

Как и в «Абреке Зауре / Сыне гор», кинолента «Зелимхан» повествует о борьбе героев-одиночек абреков с царской администрацией. Главную роль вновь исполняет В. Бестаев. Первым же кадром режиссер задает контекст и сообщает зрителям о существующем на Кавказе земельном кризисе: «Национальная политика самодержавия вела малые народы к обнищанию и вырождению... У горцев Кавказа царизм отнял право на плоскости, загнал их в бесплодные ущелья, лишил их важности хозяйственного и культурного развития». Кроме того, впервые на экране в публичном пространстве были подняты вопросы национальной политики. Эта тема в данной киноленте затронута не случайно. Исследователи кино пишут о том, что в «Востоккино» пришло распоряжение «сверху», предписывающее, «чтобы в картине были рассказаны все подробности национальной истории», поскольку «борьба отважного абрека Зелимхана с войсками царского правительства представляет одну из самых интересных страниц истории крестьянского движения в Чечне» [16, с. 5].

Хронологические рамки фильма охватывают дореволюционное время. Режиссер четко прописывает господствующее в этот период зло визуальными образами отрицательных персонажей – начальник округа, аульные старшины и поддерживающие официальную власть купцы и стражники, а суд предстает не источником закона и справедливости, а полностью зависимым от коррумпированной царской администрации. От неправомерного судейства страдают оправданные по первому приговору Гушмазуко Бехоев и его сын Зелимхан Гушмазукаев, и под давлением полковника, который опасается, что «если будут на свободе эти двое, то он не отвечает за спокойствие региона», в итоге им выносят повторный приговор «на три года». После объявления приговора Зелимхан угрожает полковнику, что «настанет время, когда он вспомнит этот судьбоносный день». Будучи в тюрьме, Зелимхан со своим сподвижником Аюбом решают совершить побег, таким образом, оказавшись вне закона, они становятся абреками.

Параллельно с этими событиями на грозненском базаре начинается массовая драка, основными участниками которой выступают чеченцы и иногородцы («русские» – *прим. авт.*). Разгоняя толпу, царская полиция застрелила семнадцать чеченцев. По сюжету этот поступок настроил чеченцев против «чужих». Придя за советом к местному шейху, чеченцы получили ответ, что за месть отвечает

Бог: «Не вы будете мстить, а Аллах будет мстить... Надо чтобы было тихо». Степенный и мудрый шейх служит не своему народу, а императору, поэтому Зелимхан не готов смириться с напутствием муллы, он обращается к толпе с возгласом, что «не Аллах, а люди будут мстить». В этом эпизоде сливается антирелигиозная борьба и бунтарский дух советского кино.

Революционную ноту, взятую Зелимханом в предыдущей сцене, продолжает один из самых эмоциональных моментов в фильме, когда абреки в горах дают публичную клятву. Особенно выделяется эпизод, в котором абрек стоит на высокой скале и величественно смотрит на небеса. Все сильнее и сильнее сгущаются черные тучи, а он заклинает: «Клянусь... что белое – не белое, а черное... что пламя – не пламя, а лед... что реки не вниз бегут, а вверх бегут...». В этих словах читается отвага, храбрость и доблесть, кроме того, сказаны они как оберег от несправедливости и угнетения слабого сильным.

Стоит отметить, что еще в XIX в. военный историк и офицер В.А. Потто записал звучащую в чеченской народной песне клятву, которую давали абреки. «Я <...> клянусь святым, почитаемым мною в том, на котором я стою, принять ... летний подвиг абречества, и во всех этих годах не щадить ни своей крови, ни крови всех людей, истребляя их, как зверя хищного. Клянусь отнимать у людей все, что дорого их сердцу, их совести, их храбрости. Отниму у грудного младенца у матери, сожгу дом бедняка и там, где радость, принесу горе. Если же я не исполню клятвы моей, если мое сердце забьется для кого-либо любовью и жалостью – пусть не увижу гробов предков и пусть родная земля не примет меня» [17, с. 68]. Анализируя приведенные высказывания, можно отметить, что ничего общего между ними нет, более того, можно предположить, что абреки осознавали, что они являются изгоями и по этой причине по сути противостоят всей общине, так как воспринимают соплеменников в качестве своих потенциальных врагов и/или как людей, которые могут в любой момент их предать. Не исключено, что в кинематограф перекочевала видеоизмененная клятва абрека, исходно взятая из записей В.А. Потто, и послужившая в кино созданию образа бравого и отважного абрека, защитника низшего крестьянства и справедливого человека, который грабит богатых в пользу бедных.

Отношение чеченцев к царской власти стало еще менее терпимым после их выселения с левого берега Терека под предлогом борьбы с укрывательством ими абреков, которые в свою очередь ответили на это письмом: «Эй, вы! Начальники и судьи... Зелимхан, решающий народные дела... не позволю убить невинных людей... Вы судите незаконно, нас абреками делаете... Вы будете искать меня, а я буду далеко... Я буду искать вас, вы будете близко...». Далее авторы фильма показывают не только мстительную природу поступков Зелимхана, но и благородство его помыслов. Во время нападения на пассажирский поезд, он не трогает женщин и детей, а направляет свою месть на «виновников» расстрела чеченцев – участников драки на грозненском базаре. Зелимхан выводит начальника округа и шестнадцать военных, чтобы расстрелять их. «17 за 17! А простого солдата Зелимхан отпускает. Подневольный человек ему брат, хоть он и русский», – говорится в критической статье о фильме [18 с. 6].

Можно предположить, что, находясь в изгнании, абреки все же хотели вернуться к мирной жизни, но они оставались «заложниками» обычая предков – адата, так как могли быть убиты представителями того рода, которому они нанесли оскорбление или обиду. Зелимхан после побега из дома у колыбели ребенка говорит своей супруге, что «на землю тянет» и добавляет вопрос: «Когда же мы по мирному заживем?». Именно желание предаться привычной крестьянской жизни показано в эпизоде, в котором Зелимхан проезжает мимо кукурузного поля со своим спутником и присоединяется к уборке урожая, отпустив своего соратника, он поясняет свое решение: «Давно не работал в поле. Соскучился».

Режиссер фильма словно уловил противоречивость самого существа метущейся души абрека. Между стремлением к покою прежней (бедной, но не «волчьей») жизни и революционными идеями о борьбе, он, по закону жанра и авантурному духу сюжета, выберет, разумеется, второе. Тем не менее, стремление к повседневности и привычной крестьянской рутине дней создают дополнительный объем характеру персонажа и заключают его фигуру в этнографическую рамку привычного поведения, из которой ему предначертано вырваться и по закону гор, и по закону светского авангарда.

В фильмах об абреках циркулируют повторяющиеся мотивы, например, как и в фильме «Абрек Заур», в ленте Фрелиха продемонстрировано доноительство среди горцев. Традиционно на Кавказе осведомителей порицают, и они не пользуются уважением. В надежде поймать неуловимого Зелимхана

местные власти устраивают облаву на абреческой свадьбе, но главный герой в это время находился среди тех, кому он доверяет, на кукурузном поле, поэтому он уцелел в отличие от многих своих единомышленников-абреков. Судьба настигнет главного героя позже.

Кинолента о знаменитом чеченском абреке Зелимхане прошла с большим успехом в Москве и в других городах СССР. Неслучайно очевидцы отмечали, что каждый вечер у кинотеатров собирается толпа «и места берутся, что называется, с бою» [19, с. 36]. В Ростове-на-Дону фильм демонстрировали два месяца (сначала в центре, потом на рабочих окраинах) «при громадном стечении зрителей» [19, с. 36]. Возможно, здесь сыграла роль спущенная из центра директива, в которой говорилось, что «в любой нашей аудитории картину поймут, потому что она волнует и увлекает ярким показом тяжелых лишений и отважной борьбы трудящихся чеченцев» [18, с. 9–10].

Вообще интересен тот факт, что многие абреки не были представителями низшего сословия крестьянства, как показано во всех фильмах. Многие из них были выходцами из князей и дворян⁴, а также из свободных общинников, к которым принадлежал и Зелимхан. Он родился в селе Харачой Грозненского округа Терской области (ныне Веденский район Чеченской республики). По словам самого Зелимхана, он происходил из зажиточной семьи, имел крупный и мелкий рогатый скот, лошадей, мельницу и большую пасеку, в которой насчитывалось несколько сот ульев [20, с. 111]. В 1901 г. Зелимхан был уже семейным человеком и не помышлял о судьбе абрека, но попытка женить младшего брата Солтанмурада привела к неожиданному конфликту: родственники девушки отдали её за другого. Стычка между молодыми людьми из соперничающих фамилий привела к гибели родственников Зелимхана. Именно это обстоятельство заставило Зелимхана стать абреком и выживать.

Позднесоветский кинематограф: плавная трансформация образа абрека на Кавказе

Если в конце 1920-х годов в стране формировался кинематографический миф об абреке как о борце за идеалы революционной справедливости, то в позднесоветский период можно наблюдать работу режиссеров-современников с уже сложившимся каноном. В 1974 г. В. Савельев и его съемочная группа представили зрителям фильм «Белый башлык». За основу сюжета был взят роман в стихах народного поэта Абхазии Б. Шинкуба, им же был написан и сценарий к фильму. В кинокартине главный герой абрек Хаджарат Кяхба предстает не просто как защитник крестьянства, он по-настоящему проникается идеалами коммунистического движения и встает на их защиту. В этой ленте авторами предпринимается попытка превращения абрека из героя одиночки в революционера, за которым стоит народ. Через год на Всесоюзном кинофестивале в Кишиневе фильм получил специальный приз за сценарий (Б. Шинкуба) и постановку (В. Савельев) и премию за лучшее звуковое решение (В. Губа), что говорит, с одной стороны, о художественных достоинствах картины, с другой – о его идеологической выверенности.

Кинолента «Белый башлык» имела успех в прокате и в целом получила положительные отзывы специалистов. Т. Мамаладзе, например, в журнале «Искусство кино» дает комплиментарную оценку фильму. Он пишет, что «в суровой стилистике начальных кадров неуловимо промелькнет нечто уже знакомое, вроде бы не раз виденное, но не отпугнет мыслью о механическом заимствовании, а настроит на восприятие любимого жанра <...> атмосфера каждого эпизода мыслится предельно накаленной, обещает максимальное зрительское внимание» [21, с. 48]. Киновед отмечает неоспоримые достоинства актерской игры исполнителя главной роли Т. Кокоскира, которому удалось показать своего героя человеком, обладающим чувством стихийного порыва к свободе, рыцарской отвагой, вместе с тем жаждой к труду и стремлением к очистительной мести. Цельность личности

4. В качестве примера можно назвать братьев Эмухвари (Аимхаа). Представители княжеского рода, которые в 1920-е гг. вынуждены были стать абреками из-за оскорбления их матери на свадьбе неким Пачулия. «Конфликт братьев Аимхаа перерос в непримиримую борьбу с Советской властью в Абхазии. В эту борьбу были вовлечены сотрудники НКВД и ОГПУ. <...> Их популярность в народе была столь велика, что позволяла им находить приют и убежище в любой точке Абхазии в течении семи лет. Даже после ликвидации братьев долгие годы молва о них гремела по всей Абхазии. И тогда было принято решение лишить братьев ореола “народных мстителей” и сделать их агентами иностранных разведок через литературное остросюжетное, приключенческое произведение». Подробнее: Род князей Эмухвари. [Электронный ресурс] URL: http://apsnyteka.org/1736-apsua_rod_kniazey_aimkhaa.html (дата обращения 8.11.2024).

Хаджарат Кяхба помогает ему противостоять власти царской администрации и местных князей. Тем не менее, киновед критикует решение авторов фильма сделать одинокого главного героя, народного защитника, революционером. В фильме есть прямое указание на то, что среди абхазов ведется пропагандистская работа. По мнению Т. Мамаладзе, «фигура агитатора, введенная в картину, инородна и для романтической стилистики, и для ее фольклорной основы. Легенда, сложенная народом, имеет право оставаться легендой. Поправки, даже если они выверены по документам истории, только разрушают ее» [21, с. 54].

В действительности Т. Мамаладзе полемизирует с авторами «Белого башлыка», которые в своем фильме прорисовывают образ главного героя согласно канону, созданному советскими режиссерами еще в конце 1920-х годов. Миф о героическом абреке как борце-революционере был одобряем властью, обществом и теоретиками кино в первые десятилетия становления Советской власти. Кинопортреты Заура и Зелимхана были не просто частью общего процесса мифотворчества, а настоящими образцами для подражания для зрителей. В 1970-е годы происходят перемены на уровне рецепции, с одной стороны, картина популярна у зрителей, что подтверждает и комментарий киноведа о точном попадании в жанровые клише, с другой – появляется запрос на новый образ Кавказа и его жителей и героев. Аутентичность региона, оригинальность народной мысли и фольклорные мотивы приветствуются в большей степени, чем открытая пропаганда⁵.

По сюжету действие фильма разворачивается после Революции (1905–1907). С первых кадров авторы картины задают контекст, в котором обозначается социальный кризис во взаимоотношениях между крестьянами и аристократией. Присланные люди Омара Дзяпш-ипа (местного князя) сжигают дом главного героя – Хаджарата, а его самого избивают. Помимо этого, здесь же выведены отрицательные персонажи (представители русской аристократии), которые пытаются на своих условиях, невыгодных для коренных жителей, арендовать земли.

Параллельно описываемым событиям авторы картины вводят нового, дополнительного, персонажа – русского революционера, который ведет агитацию среди крестьян и с их помощью распространяет листовки со следующим содержанием: «Землю крестьянам! Долой князей–кровососов». В ходе повествования революционера арестовывают, но Хаджарату в продолжение своих героических подвигов удается одним выстрелом освободить арестованного Якова, после чего он и знакомится с революционными идеями спасенного. Агитатор Яков Кузьмич не теряет времени даром и пытается преподать Хаджарату урок классовой сознательности. Он зачитывает подготовленный для очередных прокламаций воодушевляющий на массовую борьбу текст: «Могучие волны негодования и протесты катятся по всему пространству громадной России. Бастуют рабочие Петербурга, Москвы, Тифлиса, Баку. Встает на защиту своих прав и крестьянство Абхазии. В ответ на экзекуции и зверства карателей, в ответ на разграбление сел и деревень мы говорим: «Хватит терпеть!». Долой бесчинства властей. Долой князей–кровососов. Крестьяне Абхазии, боритесь. И знайте, что вы не одни. С вами вся рабочая Грузия, весь Кавказ, вся Россия, объятая пламенем протеста!».

Яков Кузьмич не только пытается переманить на свою сторону Хаджарата, но и предлагает ему возглавить протесты против «князей–кровососов», однако Хаджарат все еще одержим идеей кровомщения за убитого ранее друга. Неизбежное происходит. Хаджарат убивает князя Омара в отместку за смерть своего кунака и становится абреком. Далее события разворачиваются стремительно. Совет старейшин решает предупредить Хаджарата о надвигающейся опасности, так как накануне им сообщили о том, что отдан приказ сжечь село, чтобы крестьяне выдали Хаджарата. Старейшина призывает всех встать на защиту своей земли от князей, между тем он обращает свое внимание на царские погоны на плечах у некоторых мужчин и осуждает своих соотечественников, бросив фразу, что «царские погоны никогда не украшали одежду абхаза».

В итоге Хаджарат принимает решение самостоятельно защитить село. Ему удается добыть деньги и обеспечить на них жителей селения, которое планировалось сжечь, оружием. Все последующие трагические события фильма, связанные с судьбой главного героя, обусловлены его личными качествами

5. Эпоха «Оттепели» принесла новые веяния в сфере культуры, произошли изменения и в восприятии фильмов из республик Кавказа и Центральной Азии. Благодаря картинам Т. Абуладзе, О. Иоселиани, Т. Океева и других ярких авторов, снятых с опорой на реальную жизнь в сочетании с местной фольклорной/поэтической традицией, региональный кинематограф стал восприниматься как предмет подлинного искусства.

доблести, чести и преданности своей родной земле. Он погибает как герой, принося свою жизнь в жертву ради народа и будущей революции.

Картину В. Савельева отличает высокая степень этнографической достоверности в работе художников по костюмам, узнаваемо и детально проработаны мотивы народной жизни абхазов, при этом фильм изобилует поэтическими образами и исполнен высокой художественной выразительности. На «Белый башлык» накладывает отпечаток дух своего времени с узнаваемым стремлением к разговору о народной культуре и традициях регионов Советского Союза, при этом в фильме живут устоявшиеся жанровые клише и образы раннего советского авангарда.

В схожем ключе был снят фильм В. Мотыля «Расстанемся, пока хорошие» (1991), по мотивам рассказа Ф. Искандера «Дудка старого Хасана». На исполнение главной роли был приглашен грузинский актер Г. Дарчиашвили, который сравнивал сыгранного им персонажа с известным грузинским абреком Д. Туташхия⁶.

По сюжету главный герой Баграт и князь Осман – заклятые соперники. В очередном противостоянии одерживает верх крестьянин Баграт, который во время джигитовки побеждает князя. Осман считает, что именно конь дает такое преимущество его оппоненту и всячески старается отобрать его у хозяина. Под предлогом молочного родства, Осман уговаривает продать ему коня. Время проходит, но Баграт не получает от князя ни денег, ни своего любимого коня, если не будет произведена уплата обещанного вознаграждения. Однажды ссора между молодыми мужчинами перерастает в поединок и заканчивается гибелью Османа, а Баграт покидает свой дом и становится абреком. Княгиня повелевает: «За кровь Османа отвечать всему роду Кяхба» и велит сжечь дом убийцы, но соседи заступаются и не дают совершить поджог.

Далее события в фильме развиваются по узнаваемому сценарию. Режиссер показывает зрителю бесчинства, которые совершали царские подданные. Баграт, как положено киногерою-абреку, выступает защитником слабых: оказавшись случайным свидетелем насилия солдат над девушкой, он вступает в борьбу со злодеями и успевает сберечь ее честь. Кроме того, перед зрителями предстает, например, судья, представитель светской власти, который не гнушается брать взятки у местных жителей, используя свою неограниченную власть, он запугивает их и принуждает идти на предательство близких.

Пережив череду предательств от друзей и членов семьи, потеряв родных сестер и фактически утратив душевное равновесие и физические силы, Баграт предпочитает умереть. Его последними словами стало пожелание к добрым людям: «Расстанемся, пока хорошие». Остается открытым вопрос: «Полное разочарование в людях или робкая надежда на человечность обрекли абрека на смерть?». Но и в самой смерти абрек находит уважение людей, его хоронят как достойного сына своего отечества, а не самоубийцу. Фильм Мотыля наследует кинематографической традиции в изображении на экране отважного горца и бездушной и меркантильной царской власти, однако на закате Советского союза можно наблюдать и неизбежные изменения в эстетике, связанные с более откровенным языком кино, прозвучавшим в период «Перестройки», а сам главный герой показан человеком, которому не чужды личные переживания и чувства.

Распространенный на всем Кавказе институт абречества привлекает внимание режиссеров в период становления советской кинематографии. Первые фильмы об абреках были призваны выполнить резолюцию VIII съезда РКП(б) о культурной пропаганде и культурно-просветительской работе в деревне, так как новой властью именно на кинематограф возлагались большие надежды в вопросах формирования общественного мнения в стране. Приключенческие фильмы «Абрек Заур/Сын гор» и «Зелимхан» пронизаны интригами и «комическими сценами, мастерски исполненными трюками, захватывающими погонями и перестрелками» [22, с. 20–21]. Эти картины одновременно развлекали и воспитывали зрителя. В свою очередь сам образ абрека постепенно трансформируется из героя-одиночки, целью которого было спастись от преследователей, в защитника крестьянских масс.

6. В 1977–1978 гг. на киностудии «Грузия-фильм» по роману Ч. Амиразджиби был снят многосерийный художественный фильм «Берега», в котором народным мстителем и главным героем был представлен Д. Туташхия. Основной сюжета становится противостояние двух братьев. Это абрек Дата и полковник милиции Мушни. Подробнее см.: *Гончаивили Т.* Грузинский актер в Болливуде // *Спутник Грузия* [Электронный ресурс] URL: <https://sputnik-georgia.ru/20170223/Gruzinskij-akter-v-Bollivude-i-ohrannik-dragocennostej-na-3-mlrd-v-SShA-234988902.html> (дата обращения 27.01.2025).

Идеологически заданный вектор развития сюжета в раннесоветских фильмах подчеркивается концентрацией внимания на проблемах бедноты. В лентах показаны покрытые соломой дома с протекающей крышей, одетые в лохмотья крестьяне, повсеместный страх перед царской властью. Авторы кинокартин грамотно встраивают истории главных героев в контекст реальных проблем на Кавказе (нехватка земли, конфликтные взаимоотношения между царской властью и местными жителями, социальные противоречия внутри самих обществ). Успех фильмов об абреках отчасти усиливался традиционным уважением в регионе к народным героям. Их поступки оправдывались людьми, вызывали восхищение, односельчане их поддерживали на разных этапах жизненного пути. Советская идеология стимулировала это уважение и закрепляла в визуальных образах искусства и кинематографа.

Появление абрека в кинематографе позднесоветского периода при сохранении его общего романтизированного образа и геройской атмосферы лент получает новые интонации звучания и оттенки поведения героя. Теперь он ведет активные беседы с революционерами-подпольщиками, прислушивается к их пропаганде и возглавляет крестьянское вооруженное восстание («Белый башлык») или позднее, ближе к распаду Советского союза, абрек не только способен на подвиги ради других, но также он личность, испытывающая индивидуальные переживания и смятение перед вызовами судьбы («Расстанемся, пока хорошие»). На протяжении всей истории создания фильмов об абречестве авторами подчеркивается надменное, высокомерное поведение местной элиты, безнаказанность представителей царской администрации и униженность крестьянского сословия. Стоит подчеркнуть, что тема абречества нашла отражение в советском кинематографе на материале Северо-Западного Кавказа, что соответствует и истории бытования данного социокультурного феномена в данном регионе. Тогда как по утверждению М.М. Магомедханова в «Дагестане абречества ни как эпизодического явления, ни, тем более, как криминального социокультурного института не существовало» [23, с. 100]

В целом можно отметить, что поставленную перед кинематографистами задачу режиссеры успешно выполнили: фильмы об абреках в себе совместили и идеологическую, и коммерческую функции, и, кроме того, оставили в памяти широкой публики «правильный» образ абрека, что привело к тому, что некоторые потомки абреков в настоящее время рассказывают о своем легендарном предке, основываясь на увиденных фильмах или же на прочитанных произведениях [ПМА, 2022, г. Карачаевск].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тульчинский Г.Л. Авантюрно-приключенческое немое кино и советский антропологический проект // Наука телевидения. 2024. № 20 (1). С. 13–42.
2. Казурова Н.В. Пространство женской неволи в кинематографе Азербайджана 1920-х – начала 1930-х годов // Электронный журнал «Кавказология». 2023. №3. С. 209–219.
3. Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–53.
4. Конфедерат О.В. Игровой фильм как сумма историко-культурных маркеров. К вопросу о визуальных источниках в исторических науках // *Magistra Vitae*. 2019. Вып. 1. С. 110–116.
5. Захарова Н.В. Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры. Дис. канд. соц. наук. Ульянов. гос. Университет. Ульяновск, 2005. – 164 с.
6. Жабский М.И., Тарасов К.А., Фохт-Бабушкин Ю.У., Хренов Н.А. Социология и кинематограф / под общ. ред. Жабского М.И. М.: Канон+, 2012. – 599 с.

REFERENCES

1. Tulchinsky GL. Adventure and silent cinema and the Soviet anthropological project. *Nauka Televideniya*. 2024; 20(1): 13-42. (In Russ)
2. Kazurova NV. The space of female captivity in the cinema of Azerbaijan in the 1920s to early 1930s. *Kavkazologiya*. 2023; 3: 209-219. In Russ
3. Ferro M. Cinema and history. *Voprosy Istorii*. 1993; 2: 47-53. In Russ
4. Konfederat OV. Feature film as a sum of historical-cultural markers. On the question of visual sources in historical sciences. *Magistra Vitae*. 2019; 1: 110-116. In Russ
5. Zakharova NV. *Visual Female Images: Experience of Studying Soviet Visual Culture*. Diss. Cand. Soc. Sci. Ulyanovsk: Ulyanovsk State University, 2005. In Russ
6. Zhabsky MI., Tarasov KA., Fokht-Babushkin Yu.U., Khrenov N.A. *Sociology and Cinematography*, ed. M.I. Zhabsky. Moscow: Kanon+, 2012. In Russ

7. Дианова Е.В. Советские истерны / остерны 1920-х годов: приключенческие фильмы о Кавказском фронтире России // Журнал Фронтирных Исследований. 2024. № 3. С. 200–225.
8. Грей Г. Кино: Визуальная антропология. М.: НЛО, 2014. – 208 с.
9. Потто В.А. Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях. Т. V: Время Паскевича. Тифлис: Типография Окружного Штаба Кавказского Военного Округа, 1889. – 335 с.
10. Леонтович Ф.И. Адааты кавказских горцев. Материалы по обычному праву Северного и Восточного Кавказа. Одесса, 1882. Вып. 1. – 447 с.
11. Макколлум К.И. Судьба Нового человека: Репрезентация и реконструкция маскулинности в советской визуальной культуре. М.: НЛО, 2021. – 328 с.
12. Бобровников В.О. Абреки и государство: культура насилия на Кавказе // Вестник Евразии. 2000. №1. С. 19–46.
13. Ботяков Ю.М. Абреки на Кавказе. Социокультурный аспект явления. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2004. – 208 с.
14. Абрек Заур // Советское кино. 1926. №2. С. 30.
15. Незнамов П.В. Ковбои в папах // Кино. 1926. № 14 (134). С. 2.
16. Фельдман М. Кино и история. Первые шаги «Востоккино» // Советский экран. 1929. № 19. С. 4–5.
17. Потто В.А. Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях. Т. II: Ермоловское время. С-Петербург: Издание книжного склада В.А. Березовского, 1887. – 780 с.
18. Сапожникова С.А. Зелимхан: Борьба кавказских горцев с их угнетателями при самодержавии // Методические указания к фильму. М.: Издательство Управления кинофикации при СНК РСФСР. 1934. – 10 с.
19. Максимов П. Москва не поняла «Зелимхана» // Революция и горец. 1929. №10. С. 36–38.
20. Гудаев Л.Р. Абрек Зелимхан: Факты и документы. Второе переработанное и расширенное издание. Грозный: АО «Издательско-полиграфический комплекс “Грозненский рабочий”», 2017. – 896 с.
21. Мамаладзе Т. Возвращение жанра // Искусство кино. 1976. №4. С. 49–54.
22. Сальникова Е.В. Путешествие через невозможное: авантюрное пространство Великого немого. М.: Канон+, 2023. – 423 с.
23. Магомедханов М.М. Вопросы корреляции адата, шариата и российских законов в Дагестане второй половины XIX – первой половины XX века // Традиции народов Кавказа в меняющемся мире: преемственность и разрывы в социокультурных практиках. Сборник статей к 100-летию со дня рождения Л.И. Лаврова СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. С. 91–105
7. Dianova EV. Soviet westerns / osterns of the 1920s: Adventure films about the Caucasian frontier of Russia. *Zhurnal Frontirnykh Issledovaniy*. 2024; 3: 200-225. In Russ
8. Grey G. Cinema: Visual Anthropology. Moscow: NLO, 2014. In Russ
9. Potto VA. *Caucasian War in Separate Essays, Episodes, Legends, and Biographies*. Vol. V: *Paskevich's Time*. Tiflis: Tipografiya Okruzhnogo Shtaba Kavkazskogo Voennogo Okruga, 1889. In Russ
10. Leontovich FI. *Adats of the Caucasian Mountaineers. Materials on Customary Law of the North and East Caucasus*. Odessa, 1882, Vol. 1. In Russ
11. McCollum KI. *The Fate of the New Man: Representation and Reconstruction of Masculinity in Soviet Visual Culture*. Moscow: NLO, 2021. In Russ
12. Bobrovnikov VO. Abreks and the state: The culture of violence in the Caucasus. *Vestnik Evrazii*. 2000; 1: 19-46. In Russ
13. Botyakov YuM. *Abreks in the Caucasus. Sociocultural Aspect of the Phenomenon*. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2004. In Russ
14. Abrek Zaur. *Sovetskoe Kino*. 1926; 2: 30. In Russ
15. Neznamov PV. Cowboys in papakhas. *Kino*. 1926; 14(134): 2. In Russ
16. Feldman M. Cinema and history. The first steps of “Vostokkino”. *Sovetskiy Ekran*. 1929; 19: 4-5. In Russ
17. Potto VA. *Caucasian War in Separate Essays, Episodes, Legends, and Biographies*. Vol. II: *Yermolov's Time*. St. Petersburg: V.A. Berезovsky's Knizhnyi Sklad Publ., 1887. In Russ
18. Sapozhnikova SA. *Zelimkhan: The struggle of the Caucasian mountaineers against their oppressors under autocracy. Metodicheskie Ukazaniya k Filmu*. Moscow: Upravlenie Kinofikatsii Publ. under SNK RSFSR, 1934. In Russ
19. Maksimov P. Moscow did not understand “Zelimkhan”. *Revolyutsiya i Gorets*. 1929; 10: 36-38. In Russ
20. Gudaev LR. *Abrek Zelimkhan: Facts and Documents. 2nd revised and expanded edition*. Grozny: AO Izdatelsko-Poligraficheskii Kompleks “Grozneskiy Rabochiy”, 2017. In Russ
21. Mamaladze T. The return of the genre. *Iskusstvo Kino*. 1976; 4: 49-54. In Russ
22. Salnikova EV. *Journey Through the Impossible: The Adventurous Space of the Great Silent Cinema*. Moscow: Kanon+, 2023. In Russ
23. Magomedkhanov MM. Issues of correlation between adat, sharia, and Russian laws in Dagestan in the second half of the 19th – first half of the 20th century. *Traditions of the Peoples of the Caucasus in a Changing World: Continuity and Gaps in Sociocultural Practices. Collection of articles for the 100th anniversary of L. I. Lavrov's birth*. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2010: 91-105. In Russ

Поступила в редакцию 05.02.2025 г.

Принята в печать 14.02.2025 г.

Опубликована 15.06.2025 г.

Received 05.02.2025

Accepted 14.02.2025

Published 15.06.2025